

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ERÓS AUTORSKÉHO HERECTVÍ

Ondřej Macl

Vedoucí práce: MUDr. Eva Slavíková

Oponent práce: doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Datum obhajoby: 30. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Department of Authorial Creativity and Pedagogy

Performing focused on authorial creativity and pedagogy

DIPLOMA THESIS

THE EROS OF AUTHORIAL ACTING

Ondřej Macl

Consultant: MUDr. Eva Slavíková

Opponent: doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Date of defence: 30. 9. 2019

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Erós autorského herectví

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucí 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

Diplomová práce testuje autorův dlouhodobý zájem o erotickou lásku v mezích autorského herectví. Poté, co autor představí své osobní i teoretické východisko, nechá se volně vést myšlenkou trojjednosti autorského herce v pojetí Ivana Vyskočila (autorský herec jako divák, herec a autor zároveň). V kapitole o divákovi zvažuje především možnost erotického zásahu, poznání a touhy stát se taky umělcem. V případě herectví ho zajímá souvislost s traumatem a prostitucí. Nakonec se jako autor zamýšlí, jak vytvářet nové vztahy spíše než nová díla, což ilustruje množstvím vlastních autorských pokusů ve spolupráci s Annou Luňákovou (tvorba rituálů, kabaretů, happeningů, mystérií, výletů...), a otvírá tím horizont jejich budoucí práce.

Abstract

This diploma thesis explores the student's long-term interest in erotic love in the field of authorial acting. After the introduction where the reader is given a personal and theoretical background, the student is freely inspired by Ivan Vyskočil's idea of the triune trinity of the authorial actor (the idea of the authorial actor as spectator, actor and author simultaneously). In the chapter on the spectator, particular focus is given to the potentiality of erotic touch, discovery and the desire to also become an artist. In the case of acting, he is interested in its connection with trauma and prostitution. Finally, from the point of view of an author, he considers how to create new relationships rather than new works of art, which he supports and illustrates with descriptions of his own authorial experiments in collaboration with Anna Luňáková: cabarets, happenings, rituals, mysteries, trips... thereby opening up the horizons of their future work.

Děkuji

- katedře Ivana Vyskočila a všem, kdo *hořeli na hranicích*
- Aničce za život plný lásky a celé „platformě“
- Evě, Michalovi, P. C. H., sexuální pracovníci Vladaně a bratru Juanu
- rodině za podporu
- klientům, často bez rodin
- bůžkovi poletujícímu nad božstvy

- a smrti, že nám nedává dost času.

„Kdo se dívá na herce, proviňuje se sám cizoložstvím!“

/svatý Jan Zlatoústý/¹

„Bytostí nejvíce zprostitovanou je Bůh.“

/Charles Baudelaire, 1993: 50/

„Každý skutečný umělec myslí ve svém materiálu a jeho názorné myšlenky umělecké nezadají si v hodnotě s kterýmikoliv abstraktními idejemi.“

/Otakar Zich, 1987: 122/

¹ In Dvořák (1960: 9).

OBSAH

Před oponou (místo úvodu)	9
I. Expozice o erotice	16
(i.) Antický mýtus.....	17
(ii.) Platón / Sókratés	19
(iii.) Křesťanské rozpolčení	21
(iv.) Trojhlavá saň moderny	22
(v.) Vztah k druhému	24
(vi.) Co myslím erotikou.....	25
II. Zasažené diváctví	26
(i.) Vychladlé teplo světla	27
(ii.) Pohled připravený k zásahu	28
(iii.) Zásah podle Barthesa, R.I.P.	29
(iv.) Od naší smrtelnosti k zjevení	29
(v.) Zasažení diváci navazují vztah	30
(vi.) Trauma jako důvod k herectví	34
III. Orfické a prostituční herectví	36
(i.) Vyznání třetího pohlaví	36
(ii.) Cesta k básnickému tělu	38
(iii.) Základem divadla je vztah	40
(iv.) Za herce-prostitutku	41
(v.) Raději mám Hilara než Zicha	42
(vi.) Proč být queer	44
(vii.) Citový striptýz?	46

(viii.) Manifest budoucího kurtizána	48
(ix.) Překvapivý prrrředchůdce	49
IV. Hledání milostných forem	51
(i.) Umění života a relační estetika	52
(ii.) Autorství jako problém	54
(iii.) Našich pět (ne)kabaretů	55
(iv.) Rituál magického socializmu	61
(v.) Nothing Is a Problem Here.....	62
(vi.) Horizont: moře se Sluncem	63
Před klikou (místo závěru)	66
Seznam použité literatury	70
Seznam virtuálních zdrojů	74

Před oponou (místo úvodu)

Pustit se do psaní této práce je jako usadit se před začátkem hry čelem k zatažené oponě. Něco se chystá. Frmol světa ať zůstane ve foyer a ještě dál. Nastává čas vzácného soustředění – jen si ještě ztišit telefon! A v zákulisí zatím přešlapuje hned několik témat, která se chystají předvést: *vztah traumatu a herectví, vztah diváctví a touhy, vztah autorství a lásky...* Netuším ale, v jakém tvaru hodlají být zrežirovaná. A to je dobře, chci být překvapen. Toužím vejít do světa, který neznám.

Snad něco z těch témat zaslechnu ve vzrušující kakofonii ladícího se orchestru? Možná zatím visí strnule jako lipová těla loutek? Nebo jsou malířsky zachycená už na samotné oponě? Tak či onak sedím v hledišti úplně sám; a čekám na setmění.

Namítnete, že prvek opony patří do historického harampádí. Tradice autorského herectví, jak ji rozvíjíme na základech Ivana Vyskočila, se s oponou i jako principem jednou provždy vypořádala. Dokládá to mimo jiné Vyskočilova polemika s teatrologem Vladimírem Justem ohledně divadelní rampy.² Zatímco Just zastává vcelku tradiční postoj, že pomyslná hranice mezi diváky a herci představuje podmínku divadla vůbec, Vyskočil považuje za vrchol dramatické hry možnost jejího mizení, čili událost *setkání* – jak ji zná ze skupinové psychoterapie (in Rut, 2016: 296, 302).

A Vyskočil není zdaleka jediným v dějinách dvacátého století, kdo by rád na divadle zveřejňoval vše. Jan Roubal (2001: 157) například upozorňuje na spřízněnost Vyskočilova tzv. nedivadla s širšími trendy světového alternativního divadla a druhou divadelní reformou, zejména s tíhnutím k okraji a k paradivadlu. Konkrétně jeho fascinaci setkáním dává do souvislosti s metodami socioterapie a psychodramatu Jakoba L. Morena.

² Polemika se uskutečnila ve formě otevřených dopisů na stránkách *Českého divadla* z počátku 80. let. Vycházím z jejího zkráceného přepisu in RUT, Přemysl (ed.): *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Praha: Brkola, 2016, s. 280–306.

Polemiku s Justem zakončuje Vyskočilův dodatek, že dnes by nic takhle nevysvětloval a nezdůvodňoval, neb „význam a smysl je v autentické zkušenosti samé“ (in Rut, 2016: 306). A jako by tak za tímto dialogem zatáhnul oponu...

Nemusíme přebíhat z divadelní akademie až na filosofickou fakultu, aby nás prvek opony mohl ještě zajímat. I Vyskočilův dlouholetý spoluhráč a někdejší nástupce v čele katedry Přemysl Rut (2010: 13) se domnívá, že „*touha po oponě (...) je starší než divadlo*“, dokonce že je „*možná příčinou jeho vzniku.*“ A třebaže sametovou látku nahradila v moderní epoše tu opona ze tmy, tu z hudby, tu ze slova či gesta, princip opony podle Ruta nemizí ani s „divadlem jako setkáním“, vždyť jeho účastníci tíhnou ke tkaní svých vnitřních opon „*z obdivu, dojetí, vzpomínek*“. – Moment, takže i setkání samotné, jakmile odeznívá, se stává oponou-rubášem...?

Zatímco Just trval na existenci rampy ve smyslu konvence zakládající možnost divadelního dialogu mezi dvěma stranami, opona tuto konvenci nejenom zvýrazňuje, ale svým principem skrývání a zjevování ji podle Ruta (2010: 9) činí doslova magickou. Rut neváhá oponu přirovnat k funkci ikonostasu při pravoslavné bohoslužbě, za kterým symbolicky přebývá Bůh, či k výbavě iluzionistů. Ve svém příspěvku ale nepoví k oné magii o moc víc, než že umění okouzluje svět. Jeho slovy, že divadlo vytváří smysluplný děj pomocí prostředků z našeho světa „*bez zjevného smyslu*“. A náš svět nazývá přirozeným, zato ten druhý světem umělým, přičemž jeho umělost spočívá v tom, jak si svět „*představujeme (...), jak jej interpretujeme, jak o něm sníme*“ (ibid.:12).

Měl jsem v rukou už mnoho textů z oblasti teorie divadla a na tvrzení o dvou rozdílných světech, z nichž jeden je skutečnější, jsem narážel neustále. Jedním z původů této dvojakosti je zajisté odvozování podstaty divadla od náboženských rituálů, jakmile se začalo přistupovat na výchozí světskost. V samotné antice bývali bohové všude, než přišli filosofové (dnes oblíbený dialog kdysi rozložil archaické vnímání světa, viz Kratochvíl, 2010: 47). Na protikladu posvátného a profánního stojí však i klasická religionistika v podání Mircey Eliadeho, což nám opět koresponduje s Rutovou magičností divadla. Jako by představení svátečně opakovalo zázrak stvoření, z něhož jsme my – moderní lidé v publiku – přes svou účast vyjmuti.

Na druhou stranu bylo divadlo v různých dobách vnímáno i jako démonické, zacházející s černou magií (srv. Dvořák, 1960: 7–8, 32–34). Člověk přece *nemůže* imitovat bohy. A nakolik si nejrůznější lidé odmítali připustit teatrálnost vlastní přirozenosti, o to víc je pak divadlo strašilo ve snech. Posvátnosti i démoničnosti herectví se jistě budeme věnovat podrobněji – obojí lze zahrnout do hořkosladké erotičnosti – teď ještě připomeňme, jak kulturně-evoluční tezi o původu divadla z rituálu zproblematizoval Richard Schechner (2009: 24), aby dal později vznik pojmu performance: „*Existujú len obmeny formy, vzájomné miešanie žánrov, ktoré však nesvedčia o nijakom dlhodobom vývoji od ‚primitívneho‘ po ‚dômyselné‘ či ‚novodobé‘. Niekedy rituály, hry, športy a estetické žánre (divadlo, tanec, hudba) splývajú natolko, že nie je možné použiť na danú činnosť nejaký obmedzujúci pojem. To, že nás k tomu angličtina aj tak núti, je etnocentrickou predpojatosťou, nie argumentom.*“

V kontextu české teatrologie však za ten dvojí svět může spíše *Estetika* Georga W. F. Hegela (1966: 64–65), který spatřuje v umění – i pro jeho dávnou spjatost s náboženstvím – něco minulého, dnes již nedostatečného pro *nahlížení absolutna*, a právě tímto nostalgickým gestem z něj učiní předmět své vyšší vědy o kráse.³ V našich končinách to byl především nestor české divadelní estetiky Otokar Zich, kdo dodal teoretické vážnosti dramatu v jevištním provedení, nicméně za cenu redukce herce na významový znak v očích diváka.⁴ Byl tu tak najednou svět lidský tváří tvář umělému světu významů. A zatímco souběžně se rozvíjela dlouhá tradice tzv. divadelní antropologie, která opět vracela herectví významný lidský rozměr, na poli české teatrologie se ještě roku 2000 hojně diskutovalo o článku *Divadlo jako zakoušení* od Jaroslava Etlíka, který zde poslušen zichovské terminologii *objevuje Ameriku*, že divadlo nemusí být pouze o poznání, ale i o soubytí. A jestliže vzhledem k poznání doporučuje Etlík (1999: 25) rozvíjet již zaběhlý strukturálně-sémiotický přístup, pak akcentovat to neuchopitelné, to ontologické v divadle si podle něj vyžaduje vytvořit zcela nový jazyk, který u nás doposud nenašel zázemí...

³ Jedná se samozřejmě o vlivnou vulgarizaci Hegela. Připomeňme, že v návaznosti na Hegela lze jako *dokonalou manifestaci pravdy* interpretovat i samo hudební drama (srv. Kolman, 2017: 238, 275).

⁴ Zichovy kapitoly o herectví sice oplývají i množstvím psychologických postřehů, teoreticky však na něj navázali především tací, kteří v něm – v čele s Ivem Osolsobě – rozeznali latentního sémiotika. (srv. Zich, 1987: 382).

Sedím před oponou a přemýšlím, nakolik jsem skutečný jako platící člověk v publiku a zda bych si nepřišel skutečnější, kdybych seděl na druhé straně opony a s jejím slavnostním rozevřením se vtělil do postavy, v které bych byl teprve sám sebou. Zakoušet sebe jako skutečného není vůbec samozřejmostí. Sociologie nás poučila, že i v běžném životě tíhneme k hraní nejrůznějších rolí, neustále se přizpůsobujeme společenským konvencím, dokonce teorie ideologií varují, že nejlépe jsme zmanipulovaní v momentech, kdy si připadáme nejautentičtější. Ačkoliv pokyn „poznej sebe sama“ visel již na stěně apollonského chrámu v Delfách, tehdy se jednalo především o rozeznání svých mezí (viz Kratochvíl, 2010: 110). Zatímco být sám sebou, ne-li dokonce vytvořit sebe sama je tématem veskrze moderním.

Pozor, světla v sále se zhášejí, opona se pomalu rozevívá. Henry Millerův vypravěč z románu *Obratník kozorooha* také sedí v divadelním sále, kde se opona nerozevívá, nýbrž ji vytahují nahoru. Vypravěč tento moment nesnese a prchne z divadla těsně před začátkem hry, aby raději přemýšlel nad rozhrnováním opony *přímo v člověku*. „*Opona se zvolna zvedala a mě se zmocnil pocit, že člověk byl v průběhu věků neustále záhadně znehybňován tímto krátkým okamžikem, který je předehtou k velké podívané,*“ píše Miller (2006: 246).

Přijde mi, že takovou zkušenost lze vztáhnout rovněž na Ivana Vyskočila. I divák Vyskočil navštěvoval tradiční divadlo, které ho ale svým přístupem k realitě neuspokojovalo. Konkrétně mu vadilo, jakým způsobem předvádí lidské vztahy, *jako by šlo o realitu*, aniž by riskovalo závažný, reálný vztah mezi zúčastněnými osobami teď a tady (viz Ruť, 2016: 8). Čili spíše než o jiný druh skutečnosti mu šlo o jiný druh času, tj. obnovit divadlo z hlediska jeho lidské efemérnosti vzdor převládající opakovatelnosti divadla jako díla.

Vyskočil však nebyl pouze divadelním reformátorem, ale i absolventem psychologie. A podobný pocit falše jako v divadle zakoušel intenzivně v celém totalitním Československu. Soudím tak z toho, že své pojmání autorského herectví chápe v první řadě eticky. Představuje si autorského herce jako člověka, který celé své představení „*dává sám*“, „*sám ze sebe*“, čemuž ať předchází důkladné psychosomatické studium umožňující mu *na nic si nehrát*, spíše než

vyučit se herectví. A díky nabité kondici bude moct zároveň svobodněji existovat v běžném životě (viz Čunderle, 2003: 7–9).

Všimněme si, že u Vyskočila může být divadlo stejně falešné jako v širším smyslu celá kultura a s ní související společnost. Když to přeženeme a pomineme teď rozdíl mezi falší a neskutečností, tak cestě k pocitu vlastní skutečnosti, na němž lze následně vystavět celý život, předchází hrozivé zakušení neskutečnosti všeho. A tomuto druhu poznání se říká iniciace. Setkáme se s ním mimo jiné ve známém Platónově mýtu o jeskyni, kanonickým příkladem v tradici českého písemnictví je pak jistě Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Poutník, hypoteticky každý z nás, musí napřed projít celým světem, jemuž vládne zvrácená Moudrost-Marnost a kde jsme závislí na průvodcích, aby našel božskou milost až v komůrce svého srdce.⁵

Vyskočil na svých zkušenostech založil školu, jejímž jsem studentem, nikoli však jasné učení. Jeho srdce bych spíše než ke komůrce přirovnal k cibuli; má mnoho opon. Za oponou se něco zavrtí, honem ji odtáhneme a za ní – hle, další opona. Vyskočil byl odjakživa unavený smyslem. Slast v jeho tvorbě se uvolňuje z radostné de(kon)strukce světů, za které nikdo plně neručí. Vyskočila lze bez nadsázky nazvat Rimbaudem českého herectví, neboť jím etablované dialogické jednání s vnitřním partnerem dostalo nárokům absolutní modernity, ve které si *housle* permanentně uvědomují, že jsou *dřevem*, a já že je někdo jiný. Hledání neznáma si vyžádalo nových forem...

Nebýt Vyskočilovy katedry, nikdy bych s divadlem nepřišel do studijního styku. Můj otec byl sice svého času členem souboru loutkového Divadla Drak, brával mě v dětství na zkoušky a před spaním nám s bratrem hrával pohádky (zvláště mi utkvělo jeho znázornění hvězd blikačkami na kolo). A kromě mnohaleté průpravy v literárně dramatickém oboru v divadle Jesličky – ještě za Josefa Tejkla a Jana Dvořáka mladšího – jsem sbíral zkušenosti i hraním dětských rolí v inscenacích Klicperova divadla, jako byl *Hamlet* (2000) Vladimíra Morávka či *Faust* (2001) v režii Ivana Rajmonta. Dospělí herci však pro mě určitě nebyli nějaké vzory, ba

⁵ Snad nejobširněji se u nás věnuje iniciačním mýtům Daniela Hodrová v knize *Román zasvěcení* (Praha: Malvern, 2014), přičemž jejich společný základ spatřuje v mýtu znovuzrození.

bylo mi jich líto vidět je tak zaníceně předvádět něco, k čemuž potom v zákulisí neměli hlubší vztah.

O to spíš mě odmala fascinovalo „divadlo“ katolických bohoslužeb. Kněží, z dětského pohledu v ženských šatech, kteří i za scénou věřili tomu, co hrají. A jejichž inscenace se každý týden proměňovala, a přece byla svou podstatou vždy stejná. Kněz navíc doprovázel své věřící všemi důležitými momenty jejich životů – křtil nově narozené dítě, vedl k prvnímu přijímání, oddával novomanžele, odpouštěl hříchy či žehnal nad hrobem. Celé jsem to vnímal divadelně, neboť sám jsem tomu nevěřil...

Přesto jsem v těch nejlepších letech svého mládí, kdy je možné vše, poznal jednoho křesťana-pederasta, který mě zasvětil do hledání sebe sama v širokém kulturním kontextu. Určité autorské sklony jsem sice projevoval od dětství, aniž bych se omezoval na divadelní formy (třebaže rodinné divadlo Srna, které jsem zakládal v deseti letech, a zvláště scénku s nafukovacími balonky jsem podle svého otce už nikdy nepřekonal). Ještě víc jsem psal, méně pak skládal hudbu, fotil, natáčel filmy či performoval, zkrátka jsem se vymykal představě jednoho pořádně osvojeného řemesla ve jménu snahy si mimořádně osvojit jeden život. Pod vlivem onoho iniciačního vztahu se starším *géníem*, té několikaleté korespondence, jsem si nicméně uvědomil, že tohle ještě žádný život nebyl... Podíval jsem se na nebesa, podíval jsem se do zrcadla – a byly to jenom opony.

Jako první zahořely novým životem mé oči, i rozhodl jsem se pro studium literatury. Abych jí načel co nejvíc, vyvolil jsem si téma, které jsem *viděl všude*, a totiž antického Eróta. Jediné místo, kde jsem ho neviděl, byla standardní literárněvědná metodologie, takže jsem si musel vynalézt svou vlastní, erotickou.⁶ Usadil jsem se před oponu svých očních víček. Když byla víčka nahoře, četl jsem, co se dalo, a když šla dolů, přemýšlel jsem, co mě zasáhlo. V předešlé diplomové práci jsem tak nashromáždil tyto své zásahy.

⁶ Konkrétně jsem se inspiroval teorií puncta Rolanda Barthesa, principem otvírání obrazů v podání Georgese Didi-Hubermana či kánonem jako zjevováním estetické cizosti dle Harolda Blooma.

Došel jsem k dvojímu ponaučení: zaprvé že i přes oporu v post-
strukturalistických teoriích interpretace může vést každý takový zásah mnohem
schůdněji k produkci uměleckého zápisu, spíše než toho akademického, který mě
pořád svazoval nějakými ohledy (citace, banální druh přesnosti...). A zadruhé že
mi od jiskry v očích postupně vzplanulo celé tělo, takže být nadále píšícím
čtenářem se mi stalo v tomhle ohni nedostatečným. Jestli do mě snad do té doby
někdo vkládal naděje, hořel jsem najednou jak Národní divadlo, připraven být
zcela postaven ještě jednou. A přitom už neztratit jiskru...

To proto jsem se objevil na katedře autorského herectví. Nechtěl jsem *dělat*
divadlo. Přivedla mě sem nesnesitelná láska k tělu. Možnost tvořit i myslet
zároveň. Být profesionálním amatérem... Tento text budiž pokusem o erotické
domýšlení trojjedinosti autorského herce, který si je podle Ivana Vyskočila (in
Rut 2016: 277) divákem, hercem a autorem zároveň. Na rozdíl od Vyskočila ale
opustíme prostor jediné osoby, jelikož erotika je v první řadě teorií vztahu a byla
by škoda se omezit na vztah k sobě samému. Co přesně myslíme erotikou, tomu
se budeme věnovat hned v první kapitole, abychom předeštili východisko pro
následující zkoumání.

A jak se to má v tuto chvíli s oponou? Majestátní červená opona je dost možná
tou největší divadelní maskou, opakem klaunova nosu. Existuje legenda o vzniku
klaunského nosu, že jistý cirkusový umělec upadnul a rozbil si nos, což se setkalo
s pobavenou reakcí přihlížejících. Silně to podtrhává klaunský smutek, stejně
jako i následné vítězství masky nad smíchem smrti. Jednou jsem viděl hru,
během níž opona plnila roli klauna a padala k radosti publika, kdy se jí zachtělo,
bez ohledu na předváděné scény. Jako by všechen ten děj na scéně sem tam
přerušil vpád klaunského nosu shůry, veselý i krvavě smutný zároveň, snad z
vůle opilého kulisáka u kliky?

Nic neumím a nemám, co bych řekl. Musím jít.

Má práce je cestou z temnoty, publika a přes jeviště směrem k té klice...

I. EXPOZICE O EROTICE

Opona se rozhrnula, světlo nesvítí. (Ticho.) Na scénu vchází postava, jsou slyšet její lehké kroky. Zastaví se někde uprostřed. (Ticho.) Kužel bodového světla proletí náhle směrem k ní – co to sakra... postava je pryč! (Křičící ticho. Jiné než ta předchozí. V prvním tichu jsem rozeznal vlastní dech, ve druhém jsem na něj pozapomněl. Nyní jsem hůř než mrtev. Opuštěn. Civím do otevřeného hrobu světa.)

Čeká se ode mě osvětlení erotického východiska, nicméně Erós svou podobu zarytě střeží. Kdo jsem, abych definoval boha? Učiniš tak jednou – a přivodíš na sebe zkázu. (Ticho s rozpaky.) Někteří bázlivci proto raději mlčí. „*Nechtěj lásce vyslovit, co v ní nevýslovné je,*“ dí básník William Blake (2010: 61). Což se projevuje i v politice veřejného prostoru, kam lásku buď vůbec nepatří – jakožto soukromá, ba pohoršující záležitost – nebo jen v určité tolerované podobě (držení za ruce, polibek, svatba...). Snad ještě skandálnější podobou je pak zjevování slovníku lásky bez milovaného, jak jej nabízejí v abecedním pořadí *Fragmenty milostného diskursu* od Rolanda Barthesa.

(Ticho k nádechu.)

O čem se nedá mluvit, o tom se musí... A) mluvit. B) zpívat. C) tančit.

A, B i C je správně. Všechny variace Wittgensteinova mlčícího výroku existují. Zatímco láska neexistuje. „*Je třeba ji znovu vynalézt,*“ dí básník Arthur Rimbaud (1977: 229).

Hýřením přejatých myšlenek si ale z mlčení nepomůžu.

(Ticho k povzdechu.)

S právy filosofií a medicínu jsem studoval a také teologii já pohříchu se prokousal – a teď tu, blázen, stojím, žel, a ani za mák jsem... Jedeš! Citace z Fausta a ještě

k tomu bez uvozovek?!⁷ Není-li bůh, číháš na ďábla? – Jediné, co z toho zatím vyplývá: že mícháš erotiku s bohem, láskou a jistým druhem bezmoci...

(Příliš dlouhé ticho.)

Aha, vadí nám světlo! Odted' dál budeme psát potmě. Je nutné zatemnit nejednu představu spojenou s erotikou, jinak se nikam nedostaneme.

Erós mytický, platonský, křesťanský, psychoanalytický, pornografický, Bataillův...

A třeba se něčí kroky znovu objeví?

(i.) Antický mýtus

Při pomyšlení na staré Řecko mám hlad. V Homérově *Íliadě* ještě žádný bůh Erós neexistoval, na rozdíl třeba od Dia či Afrodité – bohů z tzv. olympské dvanáctky. V originále se přesto vyskytuje *erós s malým e*, překládaný jako chtíč, touha nebo láska, a odvozen patrně z prostředí stolování (srv. Hejduk, 2007: 46). Proti tomu v Hésiodově *Původu bohů* (1990: 16, 18), snad nejslavnějším pokusu o katalogizaci starořeckých mýtů ze zhruba téže doby, se už Erós vyskytuje nejenom v Afroditině průvodu, ale i jako síla tvořící svět, mocnější než všichni bozi dohromady (kosmogonický význam mu připisují rovněž orfici).

Nejčastěji nabývá Erós ve své rodné epoše podoby čím dál mladšího okřídleného lučištníka, který vzněcuje srdce lidí i bohů k lásce a nenávisti. V epických vyprávěních tak činí nejednou na povel Afrodité, své matky, aby dal vzniknout plodnému svazku dvou osob (například v *Argonautice* či *Aeneidě*). V lyrické poezii, s výjimkou svatebních hymnů, narážíme spíš na vztahovou asymetričnost; od Sappó si Erós vyslouží přívlastek *hořkosladký*. A jeho úklady nelze přehlédnout ani ve většině divadelních her, s tragickými i komickými důsledky.

⁷ Viz Goethe (1973: 23).

Zvažme navíc Eróta z hlediska hry samotné. „Kostky, v něž Erós hraje stále, jsou šílenství a hrůza,“ varuje Anakreontův fragment (in Hošek, 1981: 271). A skutečně, ještě i v helénských idylách představuje Erós ukrutnou a nevypočitatelnou mocnost, jejíž zásahy neumíme sebemeně ovlivnit. Jsme hračkami v cizích rukách. Zároveň však Erós souvisí s výchovnými institucemi, mladíci jsou iniciováni do manželství skrze pederastický vztah se starším mužem (a dívky naopak ve venušiných chrámech se starší ženou). Erós tak slouží i jako zdroj poznání.

Nejlépe tuto snahu lidí ochočit si neochočitelné, a učinit tak z Eróta kulturotvorný prvek domýšlí básník Ovidius. Pokud své rané *Lásky* stylizuje jako pouhý důsledek zásahu Amorovým šípem, pak v úvodu *Umění milovat* se už směle pasuje na Amora lidského vychovatele a klade si tři vznešené cíle: k čemu svou lásku upnout, jak si ji získat a jak zajistit její trvalost; doplněné později i radami, jak lásku léčit (Ovidius, 1969: 27–28, 251–252, 337). Kristův římský vrstevník vytvořil komplexní kulturu milostných her, srovnatelnou s odkazem indické Kámásútry či dalších nezápadních *ars erotica* odvíjejících pravdu od konkrétní slasti, s nepopíratelným vlivem na kultury středověké kurtoazie, renesančního petrarkizmu či moderního libertinství.

Zvláštní případ Eróta, který nutno zmínit, je jeho role v příběhu Amora a Psýché (in Apuleois, 1968: 73–104). Zde se on sám zamiluje do krásné princezny, kterou měl na popud své žárlivé matky ztrestat láskou k muži ze všech nejubožejších. Místo toho ji unese do zlatého vězení, kde spolu tráví noci pod podmínkou, že se na něj nesmí podívat. Psýché však neposlouchá, proto ztratí jak jeho, tak posléze vlastní život, aby byla nakonec slavně vzkříšena a stala se matkou Rozkoše...

S mýty obecně se potýkáme přinejmenším trojím způsobem: V prvním případě tvoří až nevědomý pilíř naší kultury a identity, čili jsou nahlízené jako sama Pravda. Proti tomu se oprávněně zvedla vlna kritiky, která se ale nejednou dopouští až příliš silné marginalizace, nevědomá si vlastních mytologií (skeptických, marxistických, postmoderních aj.). Spíše se dnes zdá, že nedokážeme žít bez mýtů – bez oněch magických příběhů, jimiž si vpisujeme

význam do vlastního jednání – jejich sklon k univerzalizaci je ale nutno vnímat v kontextu provizorních hegemonií, totiž politicky (viz Laclau 2013: 47).

V demokracii postmoderního typu není prostor pro jediný mýtus, vždycky ale nějaké mýty převažují, většinou aby podpíraly vrtkavá křesla mocných.⁸ Erotická bezmoc nás nemá vést *mimo politiku*, na ostrůvky symbolických autonomií, jak jimi trpí moderní umění od dob Velké francouzské revoluce (viz Bourdieu 2010: 71+). Neváhejme naopak odhalovat mytická podloží vládnoucích ruku v ruce s vytvářením menšinových mýtů. V kontextu české polistopadové politiky pokládám za nezbytné konkurovat mýtům svobody a bezpečí mýtem lásky.

(ii.) Platón / Sókratés

Se zánikem antického světa se už Erós nikdy nedočkal svých svatyní, a přežíval tedy nanejvýš v zamilovaných srdcích. Dějiny se očividně přihlásily k Platónovu dědictví. K duši oddělené od těla, jak s ní pro diagnostické účely pracovali už lékaři, ale až on jí přiřkl etický, ba metafyzický význam spojením duše s řečí (viz Bartoš 2006: 196, 216). A to ne s řečí ledajakou, ale s řečí rozumnou, milující moudrost, spějící k idejím věcí. Ačkoliv se tato řeč uskutečňuje v původně divadelní formě dialogu a ohání se vizí spravedlivé obce, její dialog má k respektování druhých – nad rámec jejich mínění – daleko a z pozice nadpřirozeného (daimonského) vnuknutí je v první řadě přesvědčovací, převádějící jiné na stejné a tedy tíhnoucí k totalitním vzorcům myšlení. Z toho důvodu se vůči Platónovi vymezuje například fenomenolog Emmanuel Lévinas či zastánce otevřené společnosti Karl Popper.

Platónova filosofie se však příliš snadno ztotožňuje se soudy jeho hlavní postavy Sókrata (počínaje Aristotelem zastínila platonský dialog vlivnější forma traktátu), ba ani tyto soudy není snadné či dokonce možné uspořádat v jedno konzistentní vědění. Důkazem nám budou přímo reference o Erótovi. Vcelku se ho týkají hned dva Platónovy dialogy *Symposion* a *Faidros*, epizodně se vyskytuje i v několika

⁸ Po *Mytologiích* Rolanda Barthesa, které znovuobjevily mýty v každodennosti dvacátého století (mýtus wrestlingu, kuchařských receptů...), není třeba valně rozlišovat mezi mýtem a ideologií, ba řečeno s Milanem Kunderou *imagologií* (aby tím zvýraznil kulturní posun od myšlenky k obrazu; Kundera, 2000: 117).

dalších.⁹ V prvním případě jsme svědky rozprav po skončení hostiny, ve druhém se jedná o svádění chlapce v přírodě.

Jen *Symposium* zahrnuje hned několik různých hledisek (připomíná se Erótův před-božský původ, rozlišuje se Erós obecný a nebeský, totiž spojený s milováním a přítomen nahodile v celé přírodě, dojde i na mýtus o androgynech, že nás kdysi Zeus rozpojil a od té doby hledáme svou druhou polovinu, viz Platón 1993: 31–34). Konkrétně Sókratovi dodá autoritu fakt, že tlumočí řeč jedné věštkyňe, a Eróta líčí jako prostředníka (daimóna) mezi bohy a lidmi, nesmrtelným a smrtelným, syna Důvtipu a Chudoby zplozeného při Afroditiných narozeninách. Přičemž jedinečnou touhu s ním spojenou doporučuje napnout směrem k obecnému Dobru (1993: 47–51). Dialog završuje milostný chvalozpěv na Sókrata od jeho opilého přítele, což Sókratés hodnotí jako manévr, aby mu snadněji uzmul mladíčka. Přítel však navrhuje, že mladíček může zůstat mezi nimi. Což mi připomíná pozici Sókratem líčeného Eróta jako něčeho *mezi*, jako průnik věčné moudrosti a lidské omezenosti...? A spatřovat pointu spíš v této metafoře než v logické řeči umožňuje i vypravěčův dovětek, že později v noci už Sókrata nikdo neposlouchal.

Ve *Faidrovi* si potom protiřečí sám Sókratés. Ten Faidros, který jako jedna z postav inspiroval předchozí rozpravu o lásce, zde přichází zaujat výpadem jistého řečníka proti lásce. Sókratés, poté co si řeč nechá přečíst, se na ni pokusí se zahalenou tvář navázat a tedy kritizovat lásku (její neupřímnost, mocenskost...), aby si následně odhalil tvář a inspirován daimónem Eróta oslavil, tentokrát jako projev božského šílenství.

Navzdory zmíněným rozporům lze přece jen znovuobjevovat Platónovu filosofii nejen jako *lásku k moudrosti*, ale i jako *moudrost lásky*, moudrost to eroticky bláznivou (byť explicitně se filosofie váže k přátelské *filia*). Sókratés totiž svůj filosofický úděl přirovnává k umění porodnickému, tedy chce doslova oplodňovat druhé k myšlení (srv. Platón, 1995: 22–23). A tím je jeho filosofie metaforou erotické kosmogonie. Jde nicméně o erotiku bytostně patriarchální, jak ji v minulém století rozkryl Jacques Derrida v úvahách o (fa)logocentrizmu i o

⁹ Konkrétně je to *Ústava, Faidón, Lysis* či *Zákony*.

samotné filii. Sókratés pověstný *zlou* manželkou učinil z myšlení vyšší (duchovní) mužskou sféru reprodukce...

Paul Valéry (1970: 65–70) chápe ve vlastní verzi platonského dialogu *Eupalinos, aneb architekt* Sókrata jako člověka, který jednou našel na břehu moře jakýsi nedefinovatelný, podvojný objekt a musel jej zahodit do hlubin, aby se mohl stát filosofem. Dnešní filosof (chtělo by se napsat *filozof*; milovník temnoty...) se musí opět potápět pro nedefinovatelné. Skrze erotický zásah. A ve vztahu s druhým vytvářet otevřenou teorii... Světlo mimo platonskou jeskyni není jen jedno jediné.

Komu se přesto povedlo vztáhnout v moderních dobách *k Sókratovi navzdory platonizmu*, byl určitě předchůdce existencionalistů Søren Kierkegaard či u nás Jan Patočka. Ten první zakoušel sókratovskou ironii paradoxně jako negující princip k osvobození vlastní subjektivity, která se zároveň nikdy nemůže odhalit úplně, a odtud hledá cestu k Bohu (viz Kierkegaard 1997: 43). Patočka (2007: 66–68) se pak formou negativního platonizmu snaží obhájit ideu filosofie po zániku metafyziky jako nikdy nekončící vnitřní zápas člověka o svobodu a transcendenci. A do třetice, jakožto nejaktuálnější východisko, uveďme odkaz dvojice Gillesse Deleuze a Félix Guattariho (2001: 8), kteří znovu zakládají filosofii s odporem k mudrcům na sókratovském (více než) přátelství, a z něj plynoucího tvoření pojmů. Důvěrný vztah exemplárně předchází jejich psaní.

(iii.) Křesťanské rozpolcení

Stvořitel miluje všechny lidi bez rozdílu – dokonce za nás obětoval svého syna na kříži – a člověk by se ho měl snažit napodobovat, zvláště ve vztahu k těm nejzranitelnějším. Tento druh služebné, obětující se lásky (blízký antické *agapé*) ale jaksí pomíjí dramata lidských vášní. A poněvadž první křesťané nechtěli následovat některé jiné sekty, odmítající pozemskou lásku se vším všudy, museli Eróta absorbovat. Učinili tak ale jen do jisté míry – Erós byl posvěcen v

manželství a mystice, v jiných případech zpravidla nabyl podoby hříchu. Stal se andělem i ďáblem zároveň.¹⁰

Křesťanské rozpolčení Eróta se dosud nepovedlo uspokojivě *zahojit*, byť se o to pokoušeli mnozí. Nejvlivnější milostný básník novověku Francesco Petrarca (1965: 12) stylizoval své erotické vzplanutí pro náhodnou Lauru do kulis Velkého pátku, jako by se naše malé lásky měly stát skutečným vzkříšením, po smrti Boha středověkých katedrál. Básnický přístup k milování rozhodně nestačil osvícencům v čele s Richardem von Krafft-Ebingem, který se odvážil učinit lásku předmětem vědy a vytvořil... sexualitu. Další velký problém (poněvadž její logikou je identifikovat se s předepsanými normami a deviacemi, zatímco Erós přilétá v principu *navzdory identifikacím*).

Teprve trojhlavá saň moderny Friedrich Nietzsche, Karl Marx a Sigmund Freud položila základy svobodnějším přístupům k tělesnosti, přestože ani oni svým kladivem, srpem a doutníkem nezapudili golgotskou kletbu...

(iv.) Trojhlavá saň moderny

Friedrich Nietzsche, jak známo, podkopával evropské myšlení z pozic prastarého zoroastrického kultu, řeckého dionýství či romantické filosofie vůle. Samotné erotiky u něj mnoho nenajdeme (o té psala s freudovskými konotacemi spíš jeho platonická láska Lou Andreas-Salome), za vrcholný vztah pokládá patriarchální filia. Nicméně na rozdíl od *apollinského* Platóna zpívá ze své poustevny chválu na slastné a bující tělo, do nějž zároveň umísťuje tvůrčí touhu po sebepřekonávání.

Ještě méně erotickým se zdá být Karl Marx. Nelze mu ovšem upřít, že prosadil zvažování lidské podstaty jako „*souhrnu sociálních vztahů*“ (in Marx, Engels, 1973: 88). A že svým důrazem na praktický rozměr filosofie ruku v ruce s myšlenkami osvobození vykořisťovaných zůstává (po značné revizi) patronem emancipačních politik. Osobně mi imponuje jeho althusserovská revize, čtoucí Marxe jako temného a rozporného myslitele, v protikladu k sovětskému

¹⁰ Odvěkou křesťanskou snahu dostat se Erótovi na kobytku dokládají například texty *Čtyři lásky* Clivea S. Lewise, *Mystika a erós* Anselma Grüna či vůbec nejcitlivěji *Život, pravda, symbol* Paula Ricoeura (v kapitole „Sexualita jako div, bloudění, záhada“).

marxizmu (s vševysvětlujícím dialektickým materializmem; Althusser 2001: 213–214). Takový typ neomarxisty nevěří v jakkoli završenou budoucnost, spíše ale vytváří autonomní ostrůvky blízkosti uvnitř odcizené doby, nebo se vůbec zabývá láskou jako politickým principem, a ve svém myšlení *není nikdy sám...*

Jediný Sigmund Freud se z této trojice hlásil explicitně k Erótu, zároveň ho ale výrazně devalvoval. Umístil ho totiž do sféry pudů primárně narcistické povahy (přesněji řečeno jím sjednotil pud sebezáchovy a zachování rodu s pudem lásky k objektu a sobě samému). Ani jeho teorie osobnosti nemá žádné „ty“, nýbrž Já, Ono a Nadjá, v němž se „ty“ projevuje leda jako navyklý mechanismus regulující pudová uspokojování. Ne náhodou je pro Freuda základním milostným vztahem vztah matky a dítěte, z něhož se „polymorfně perverzní“ dítě už ve velmi brzkém věku iniciuje do dospělosti úspěšným proděláním tzv. oidipovského komplexu. V tom horším případě má naběhnuto k neurózám, ne-li i k impotenci či promiskuitě...

Freud sice svým objevem nevědomí osvobodil démonizovaného Eróta přinejmenším co do estetické imaginace avantgard, pro svůj darwinistický determinismus na poli lidské psyché však zanedbal Erótův kulturotvorný potenciál (to Freudovi *vděčíme* za dnešní zaměňování erotiky s pornografií). Redukci kultury na ahistorické utlačování instinktů mu vytýká například Herbert Marcuse (1974: 5), který ji v díle *Erós a civilizace* doporučuje nahradit – s optimismem tradičního marxizmu – vizí nerepresivní společnosti založené na „*neodcizené libidózní práci*“.

Freudovské riziko spatřuji i v jedné z nejambicióznějších teorií Eróta dvacátého století, a totiž v *Erotismu* Georgese Bataille. Autor se domnívá, že lidé se vymanili z přírody prací, potažmo systémem zákazů především v oblasti sexu a smrti, a ztracenou kontinuitu bytí smějí znovu zakoušet skrze tzv. transgrese, porušení těchto zákazů. Definitivním erotizmem jakožto vrcholným stavem ducha je tak smrt, přechodně jej lze zakoušet například v opilosti, orgasmu, tvůrčím transu, mystice... Splynutí Eróta se sférou smrti a ticha je ale zároveň

problémem Bataillova pojetí, znemožňující zakoušet eroticky samotnou práci a řeč.¹¹

(v.) Vztah k druhému

Existuje filosofie, která umožňuje zakoušet jako tajemství nejenom smrt či jinou životnější formu transgrese, ale i samotný vztah k druhému. A tím se jeví být příhodným východiskem pro současná erotická zkoumání. V podání Emmanuela Lévinase (1997a: 151) není možné druhého poznat, vlastnit, uchopit, natož s ním splynout. Vztah s ním jakožto s neuchopitelnou absencí, předpokládající rozdvojení samotného subjektu, se stává horizontem této nové *ontologie za hranicemi bytí*. Nahradit bytí by mohla myšlenka touhy, nikoli platonsky založené na nedostatku (jako hlad), nýbrž *myslíci víc než to, co myslí* a hledající nový svět, do kterého jsme se nenarodili, který ještě neznáme (srv. Lévinas, 1997b: 19–20, 272). A kam nás zve – navzdory násilnosti pohledu – bezbrannost tváře.

Lévinasovo pojetí druhého bývá nicméně kritizováno pro své morálně-náboženské zatížení. Tvář druhého u něj představuje zjevení, pro které se máme vyvarovat vraždy, v návaznosti na hrůzu z prožitých evropských katastrof.¹² Erós pro něj navíc ztělesňuje *ženský* princip cudnosti, proti němuž rozpracovává figuru plodného otcovství (opačnou esenciální pozici zastává feministka Julia Kristeva, když zvažuje mateřství ve smyslu rození jiného ve stejném, zatímco platonizujícímu Erótu vytýká *mužsky homosexuální* tíhnutí k prožitku z podobného, 2004: 175). Levicoví myslitelé, například Alain Badiou (2012: 26), přetahují Eróta zpět na stranu tohoto světa – *láska vždy představuje možnost se podílet na jeho obrodě*. A našimi nebezpečími dnes je lásku zcela popírat, tedy být cynický, nebo ji redukovat na bezpečné naplňování předem zastávaných preferencí.

¹¹ Možnostem erotické řeči a práce, které nejsou zdaleka samozřejmé, jsem v polemice s Georgesem Bataillem zasvětil předchozí diplomovou práci *Patos křídla a šípů: variace Eróta v dějinách evropské literatury*, obhájenou roku 2015 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

¹² Otevřenou možností pro naši dobu zůstává podle Anny Luňákové znovuobjevit Lévinase spíše esteticky než eticko-ontologicky. Ponouká nás k tomu jeho teorie exotismu (umění), česky uveřejněná ve svazku *Existence a ten, kdo existuje* (Praha: Oikoymenth, 1997).

Erotický prvek se rozmohl i v teorii interpretace. Není to jenom manifest Susan Sontagové *Proti interpretaci*, vybízející k nahrazení hermeneutiky erotikou. Existují mnohem propracovanější koncepce vnímání a výkladu, vědomé si výchozí temnoty a nutnosti se transformovat mocí vlastní imaginace (některé z nich se jistě objeví v následujících kapitolách). Bylo by možné v tomto výčtu svých vlivů pokračovat, jít do mnohem větších nuancí... Mají-li však posloužit především jako hrubé východisko ke zkoumání divadla, bude, myslím, dostačující je uzavřít vlastním postojem.

(vi.) Co myslím erotikou

Erotiku pokládám v první řadě za teorii vztahu, a to takového vztahu, který má smysl prosazovat v zájmu obrody současného světa. Erotický vztah začíná zpravidla – byť je vždycky jiný – zásahem ze strany konkrétního druhého do psychosomaticky nerozdělitelného srdce, aby nás vyloučil z navyké identity. A je tedy v první řadě traumatem, zraněním k životu, jehož středem už nejsme my sami. Mýtus tohoto setkání *ve věčném okamžiku* znovu vydobyli romantikové, počínaje Lévinasem je však pro nás směrodatnější časové trvání následného vztahu, ve kterém se erotika teprve uskutečňuje. Láskou se propadám do čím dál závratnějších *propastí* a náhodná tvář mi poodkrývá celé moře, tak jako i sebe sama zakouším z perspektivy milujícího vážněji než kdy dřív. Přesto je možné společně soukat – ze zpěněných přílivů – novou řeč, dokonce nové (iniciační) poznání, potažmo performovat novou univerzální hodnotu. Erotika vytváří hodnotu gestem milostného překonání stávajících hranic, které jsou za jiných okolností zdrojem smrtelných úzkostí; tím je společensky ozdravná. Bez tohoto *třetího* by sama zůstala temnotou, stínem původního traumatu – nutného ovšem, pokud člověk nemá jenom být.

Plnohodnotný erotický vztah je ovšem velmi vzácný, z toho důvodu se zamysleme i nad možností erotického vztahu se sebou samým. V kontextu této práce jej chceme nazývat autorským herectvím. Herectvím rozumíme schopnost se zakoušet fiktivně co do různých identit (různých *druhých*), což v nás kultivuje erotickou citlivost. Přívlastkem „autorský“ pak zdůrazňujeme, že taková schopnost nemusí být pouze osvojeným řemeslem, ale i osudným vyplutím do vlastních moří. Poté, co už jeden můj vztah není víc možný, neoddat se černému slunci depresí a zkusit naposled, tím nejtěžším způsobem, najít svou cestu k lidem.

II. ZASAŽENÉ DIVÁCTVÍ

Předchozí kapitolu jsme odvyprávěli se zahalenýma očima, jako ten Sókratés ve *Faidrovi*. Převyprávěli jsme, co už víme. Když pomalu otevřeme oči... pořád je zhasnuto. Ne, není. To se mě jen stále drží tma. Nad hledištěm se rozsvěcuje lustr. „*Odjakživa se mi v divadle – dětství i teď – nejvíc líbil lustr, – krásný, svítící předmět, křišťálový, složitý, okrouhlý a symetrický,*“ vyjádřil se básník Charles Baudelaire (1993: 39), považující lustr doslova za *hlavního herce*.

Publikum ale nesedělo vždy v přitnutí, čekající na světlo. Antické hry se provozovaly v amfiteátrech za denního světla, taktéž do Shakespearova divadla Globe pronikal otvorem ve střeše svit Slunce. Vynález tichého a ztemnělého hlediště se připisuje až Richardu Wagnerovi, když mu náhodou vypadlo plynové osvětlení. A byla to jedna z jeho inovací, jak uvést obecenstvo do hlubší účasti na díle. Dnes se stává, zvláště v letních měsících, že vejdete do divadla za dne, absolvujete zážitek za světla reflektorů a vycházíte do osvětlené noci. Slunce je nahrazené lampami; to ony jsou vaše hvězdy cestou domů.

Divák sedí, světlo se rozsvítilo, scéna je prázdná. Co tedy osvětluje takové světlo? Vidím samotného diváka, který stál po většinu evropských dějin výše než herci, mnohdy tolik opovrhovaní. Je to divák, od něž se odvozuje původ slova divadlo (i ve smyslu *theatron*), kdo platil a dával zakázky, kdo tleskal, smál se, bučel... A o jehož zrak a sluch se opřela i zichovská estetika, aby vymanila dramatické umění z představy inscenovaného textu.

Když jsem hledal Eróta v literatuře, nejdřív jsem četl, abych pak *zavíral oči* a uvědomoval si vlastní zásahy. Tentokrát však stejný postup není možný. Divadlo se liší od knížek svým vpádem tělesného, od něž se nedá tak snadno odvrátit (zatím ale nic na scéně nevidím, tedy vzpomínám na oblíbené knížky). Sémiotik Roland Barthes (2015: 100–101), jehož sotva můžeme podezřívat z naivity k lidskému tělu, zvažuje – bohužel jen ve fragmentu – erotickou funkci divadla jako něco prvotního. Jeviště nazývá sférou spanilosti pozorovaného Eróta, jež osvětluje Psýché svou lampou, a projev touhy po čemkoliv sebenepatrnějším může celé představení zachránit .

Patrně žádný divák, který jen pozoroval hru v intencích tvůrců, se nikdy nestal sám tvůrcem. Zároveň většina tvůrců byla nejdřív diváky... Budeme-li chápat diváctví výlučně z hlediska komunikace, s čímž se různí teoretici smiřují, zůstane pro nás iniciační rozměr touhy záhadou. Nejenže divák není pouze ten, kdo se dívá na scénu, potažmo interpretuje předkládané významy. Dívání samo, a tedy i prvek světla, stojí zato učinit problémem, jímž se divadelní událost rozhodně nevyčerpává.

(i.) Vychladlé teplo světla

Opomněl jsem říct, že dřív než Erós rozhazoval šípy, lásku rozžehával ohněm. Světlem, které září i hřeje zároveň. A které též *oslepuje*. To neznamena, že by nás zbavovalo zraku, jako spíše nás staví proti všeobecné nadvládě Slunce, vstříc okouzlené noci. Výstižně tento odvrát zachycuje známá neapolská písnička *O Sole Mio*, oslavující ve dne v noci to nejkrásnější Slunce ve tváři milované.

Platonskou filosofii lze kritizovat za objektivizaci světla skrze jeho propojení se *zestejnujícím* rozumem a zrakem. Takový rozum nám sice umožnil odstup od vlastní materiality a jistě mu vděčíme za mnohé civilizační výdobytky, uvrhl nás ale zároveň do samoty. Podle některých kritiků osvícenství dokonce do katastrofy (emancipační světlo rozumu, jímž jsme se rozhodli vymanit člověka z přírody, s sebou nese i neměsí sebedestruktivní stín, srv. Adorno, Horkheimer, 2009: 13). Rovněž fakt, že v dnešních divadlech používáme jiné vynálezy k osvětlení a jiné k vytápění, dokládá trvalou rozlukou světelné a tepelné funkce světla. Radiátor viditelně nesvítí. A rozžhavený reflektor mě spálí jedině vinou nešikovného doteku.

Už to není Slunce, ba ani silné myšlení, nýbrž pocit všeobecné jasnosti, čím nám dnes světlo brání v prožívání lásky. Lidé mají dokonce jasno v tom, co je to láska, místo aby se jí nechávali povznést do horoucí nejasnosti (láska je vždy velmi výjimečná). Někteří divadelní teoretici by snad nejradši i vůči lásce zaujali strukturálně-sémiotické přístupy, nebo ji omezili na výměnu informací. A je-li jim zima, vyřeší to topením, čajem v posteli či Moirou.

V duchu básníka Novalise si světlo leda „pohrává a skotačí na povrchu věcí“, zatímco teplem lze pronikat do jejich „nitra“ (in Bachelard, 1994: 45). A takové teplo dnes umožňuje především dotek. Má-li být pohled nadále *vlnou* světla, dotek budiž jeho *částicí*. Musíme ovšem myslet dotek jako samostatný smysl, mimo rámec pohledu? Mám za to, že vzhledem k divadlu, zvláště k jeho erotické interpretaci, je třeba spíše vyzdvihnout samotný pohled jako prostor možného doteku.

(ii.) Pohled připravený k zásahu

Zvykli jsme si – pod vlivem aristotelského dělení smyslů – vnímat zrak odděleně a v propojení s rozumem dokonce i jako prvotní z lidských smyslů, čímž jsme ho zároveň vymanili z konkrétních očních důlků. Ruku v ruce s předchozí problematizací světla se však takový pohled jeví být přinejmenším dost podezřelý. Způsoby, jak se s tímto pohledem vypořádává divadlo dvacátého století, je například zdůrazňování celého bytí diváka (divadlo jako setkání), či dokonce divákova aktivizace, vedoucí v některých podobách až k jeho zrušení (tehdy ale divadlo nahrazuje rituál či hra).

Požadovaná větší účast diváka však nejspíše vede k jeho ještě většímu odcizení (jsem nucen být, nucen jednat za každou cenu...). Velký dotek, ve smyslu aktivizovaného spolubytí, se zdá být regresí původního pohledu, spíše než východiskem pro hledání lásky. Filosof Jacques Rancière (2008: 113–115) nazývá takové zacházení s divákem „*nesnesitelným*“, aby přece jen i v dnešních souvislostech obhájil distanční přemýšlivost, včetně kladné role pasivity.

Pokud divák učiní svůj pohled pasivnějším, znamená to, že se nemusí vší pozorností soustředit na hru a její interpretaci. Možná o to víc je ale přítomen, díky své neúčasti. Nezděráhá se lelkovat. A vnímá mnoho různých rovin najednou. Teprve tehdy ho může něco zasáhnout. Něco víc, než co nabízí samo dění na scéně. Divadlo je totiž uměním až tam, kde nám umožňuje *vidět to, co samo nevidí*.

(iii.) Zásah podle Barthesa, R.I.P.

Zatím nejlepším východiskem pro přesnější uchopení tohoto zásahu je patrně teorie puncta od Rolanda Barthesa. Barthes, původně strukturalista, kritik moderních mýtů či příslovečný vrah autora (jakožto garanta významů textu), je v neposlední řadě zodpovědný za nové pojetí afektivity ze strany čtenáře – v širším pojetí i diváka. Tato afektivita funguje radikálně jinak, než jak ji známe například od Aristotela, čili že znázorněné události vzbuzují kolektivní soucit či strach, čímž dochází k očištění vášní. Takové cítění by v případě Barthesa spadalo do sféry kulturně zprostředkovaných afektů, které sice můžeme v tom kterém případě konstatovat, ale ve skutečnosti nás nezasahují. Jinak řečeno, nemáme na jejich základě důvod stát se autory.

Proti tomu punctum znamená, že nás, resp. tebe, něco zcela nečekaně uhrane – částečně vinou tvé konkrétní psychické dispozice (například uvidíš na scéně lampu, jíž mívala u postele tvoje babička) a zároveň je tento bod vždycky i součástí díla (Barthes, 1994: 28, 52). Jedná se tedy o fantazma, kterému Barthes připisuje moc osvobodit netušenou touhu.

Mějme přitom na paměti, že Barthes rozvinul svou teorii tváří tvář fotografii zesnulé maminky, jako kdyby ji *znovu našel*, a jeho pozdní myšlení tak nabývá spíše orfické než erotické nálady (uhranut Proustem, neměl důvod se vyjadřovat k svým tehdejším milencům). V první řadě chtěl sestoupit do podsvětí – ztrátou blízké osoby zakusil zdrcující neskutečnost všeho, co s ní náhle nesouviselo.¹³ Jeho zásah byl přípravou na smrt.

(iv.) Od naší smrtelnosti k zjevení

Scéna je prázdná, a přece už na ní někdo stál. Slyšel jsem jeho, její kroky. Zničehonic se mi v koutku oka utvořila slza. I každé oko umírá. A pohled skrze slzu je eroticky legitimnější než jasný pohled. Divadlo přežilo dvacáté století především díky nové filosofii těla. Herecké tělo se samo stalo dramatem – jak je předznamenal už Søren Kierkegaard v eseji *Obvyklá a případná krize v životě*

¹³ O tomhle Barthesově opouštění světa bez maminky svědčí ještě víc než *Světlá komora* jeho následné deníkové fragmenty, vydané jako *Journal de deuil* (Paris: Seuil, 2009).

herečky. (Poprvé viděl svou oblíbenou Johannu Heibergovou hrát Shakespearovu Julii zamlada, takřka v Juliině věku, a podruhé, když ztratila své mládí – díky čemuž se ale mnohem lépe přiblížila estetické ideji své role).

V tomto orfickém, ba hádesovském divadelním kontextu vyzdvihuje potenciál Barthesova puncta – jakožto divácké *pauzy smyslu* – Hans-Thies Lehmann (2007: 243–244), když se snaží ustavit paradigma postdramatického divadla. Pohledem na herecké tělo lze zažít zjevení. Zjevení ani ne tak Člověka či Boha, jako spíše něčeho zvláštního a nezaměnitelného, pro což Lehmann nenalézá jiné slovo než... *teat-realné*.

Za jednu z nejkrásnějších výpovědí z nedávné doby o zakoušení herce jako zjevení považuji knihu *Nepodrobený herec* od diváka Georgese Banua. Banu (2016: 15–16) vychází z nemožnosti systematického uchopení herce, na druhou stranu se odmítá smířit s tím, že by o hercích měl mlčet. Proto se snaží svědčit o svých konkrétních zjeveních výrazných herců-lidí, jejichž společný rys nazývá *nepodrobeností*. Tuto nepodrobenost odhaluje v různých kontextech, aby nás přitom provedl rozmanitým světem nejen evropského divadla, ať už jde o nepodrobenost vůči své roli či vůči svému tělu, své etnicitě, pohlaví či jazyku, a v neposlední řadě vůči sobě samému. Nepodrobený herec se zjevuje coby dramatická rozepře mezi životem a snem a zasažený Banu je o něm nucen psát. Tento erotický vztah způsobuje to, že Banuovo psaní o hercích obsahuje něco *navíc* než paměti herců. Vnímá je očima lásky, kterou lze zaujmout sám k sobě jedině narcisticky.

(v.) Zasažení diváči navazují vztah

Je třeba zdůraznit, že divácké zásahy nejsou erotické samy o sobě, ale že jsou teprve pozváním, výzvou k iniciaci, která trvá. A na rozdíl od uspokojivého pocitu setkání mají spíše ambivalentní, traumatickou povahu. Vedou nás k pocitu vyloučení, kdy nevíme, co si máme myslet, abychom mohli být – ve vztahu s tím jiným – obrozeni. Kdo se v této fázi zalekne, ten se honem vrátí k svým zajetým kolejím a nic se nestane...

V případě Banuových zásahů je jejich erotickým uskutečněním až následné literární svědectví. Tyto vztahy se však mohou projevovat různě. Uvedme několik příkladů, co takové zásahy v divadlech způsobují postavám převážně literárních děl (v literární stylizaci se mi tyto situace zdají být názornější než v autentických svědectvích, jelikož autenticita tíhne v těchto momentech k oscilaci mezi neupřímností a temnotou. Proč tomu tak je, se pokusíme nastínit v následující kapitole o traumatu).

Zásah nemusí vzejít nutně z jeviště. Už Ovidius doporučoval divadlo jako vhodné prostředí, kde hledat lásku, a nejinak tomu bylo i v ložích s kukátkou v době rozmachu románů. Pařížan Armand Duval se zamiloval do divačky s kaméliemi. A jakmile ho dáma lehčích mravů zesměšní při nezvedené návštěvě své lože (*okouzlen, nenachází slov*), úplně zapomene, co tehdy hráli, protože svůj pohled stáčí neustále k jejímu sedadlu (Dumas ml.: 1974: 60). K hlubšímu vztahu je svede až dámina utajovaná plicní choroba, hlavní překážku pak ztělesňuje Armandův otec, mající o synově osudu úplně jiné představy. Nákladný a skandální vztah se nestačí naplnit vinou ženy brzké smrti. Román *Dáma s kaméliemi* od Alexandra Dumase mladšího (1974: 246–247), proslavený i Verdiho operou *La Traviata*, přesto závěrem pojmenovává jeho univerzální hodnotu způsobem, že také kurtizána je schopna opravdové lásky, a v takovém případě bychom jí měli umět odpustit její minulost.

Místo mnoha jiných podobných příkladů, kdy zásah proběhne už mezi diváky, aby vedl ke skutečnému vztahu, zmiňme jednu kuriózní podobu popsanou Richardem Weinerem v expresionistické povídce *Smazaný obličej*. Vypravěč tentokrát vstupuje na triviální komedii do Národního divadla v Praze a před jejím začátkem si prohlíží hlediště, zda nezahlédne někoho známého. Tu jej z pozadí parteru uhranou cizí oči civící přímo na něj a děsí jej zároveň jistotou, že s ním nechtějí nic mít. Hra začne a je *naštěstí dost obyčejná, aby nerušila vypravěčových myšlenek* (Weiner, 1996: 328). Jediné, co ho zajímá, je někde tam vzadu ten beztvářný spojenec v lhostejnosti, jehož oči se mu i dávno po hře stanou přízrakem životní touhy po indiferentním.

Dále dochází k situacím, kdy je divák zasažen konkrétním hercem, nikoli jen nepodrobeným. Dorian Gray, který osudně provázal svůj život s uměním, se

zamiluje do výkonů herečky, jež je pro něj mimo své role naprosto nezajímavá. Herečka bohužel ztratí vinou jeho lásky víru ve své herectví a tímto svým rozhodnutím být už jen *skutečná* zabije nečekaně i Dorianovu lásku (viz Wilde: 1965, 148–149). Svou unáhlenou sebevraždou pak zahájuje úpadek divákovy duše-obrazu. Herečka dovedla napodobovat jen tu vášeň, kterou necítila – oheň skutečné vášně napodobit nedokázala. Tento oheň však vůbec nemusel vést k tragédii (ba bylo by tragické jej tak vykládat). Wilde teprve předesílá dvacáté století, v němž právě tato umělecká nenapodobitelnost povede k autorskému umění.¹⁴ A jeho Dorianovi chybělo jen málo, aby ucukl před svým portrétem a dal přednost zamilované herečce (přes pocit zrady si ji chtěl nakonec i tak vzít, ona žel přece jen sklouzla k nápodobě Shakespearovy Julie, již Doriana okouzila poprvé, než aby se *uskutečnila*). Román by tak, díky erotické moci divadla, mohl být něčím jiným než moderní faustovskou variací.

A samozřejmě existují diváci, které divácká zkušenost inspirovala k tomu stát se jeho spolutvůrci. „*Sledoval jsem jednoho večera v divadle inscenaci Romea a Julie, když tu mi znenadání blesklo hlavou, že právě pro herectví mám nadání,*“ vzpomíná neúspěšný herec Jerome Klapka Jerome (2004: 68). A tuto alespoň chvilkovou touhu stát se hercem přičítá skoro každému člověku. Jan Kryštof, hrdina stejnojmenného románu Romaina Rollanda (1966: 69–71), se pod mocným dojmem z první návštěvy divadla rozhodne stát hudebním skladatelem; představení za moc nestálo, až hudba je *přetvářela v milostný přelud*. Rovněž mladá divačka Sarah Bernhardtová, v románové stylizaci Françoise Saganové (1994: 27), spatří na jevišti *svůj osud*.

Lze namítnout, že vedle toho jsou případy tvůrců, které k divadlu přivedla mimodivadelní zkušenost, zatímco sledovat divadelní produkci je frustrovalo. Například Eugène Ionesco (1962: 3+) odpovídá na otázku, proč se stal dramatikem: „*Snad proto, jak mi divadlo vadilo, jak jsem ho nenáviděl. V divadle pro mě nebyla žádná magie. Celé mi to přišlo trochu směšné, až trapné. (...) Nechápal jsem herectví, vztah k rolím. Čím lepší se vytvářelo zdání, tím víc mě to pohoršovalo.*“ Rozladění z divadla nezapře ani Ivan Vyskočil, kterému vnukly

¹⁴ Wildeovskou záměnou života a umění jako jedním z východisek moderního umění – společně s dandyzmem či alchymí – se přesvědčivě zabývá kunsthistorik Nicolas Bourriaud v díle *Formes de vie* (1999).

inspiraci mj. zkušenosti psychologa: „*Když chodím do divadla nebo když čtu hry, mám před sebou více nebo méně zdařilé příhody ze života. (...) A já bych si někdy přál vedle takových her vidět hru nebo číst hru docela jinou. (...) Nestavím se proti onomu tradičnímu dramatu. Ne. Jen se domnívám, že samo o sobě nepostačuje*“ (in Rut, 2016: 8). Či lapidárněji se vyjádřil režisér Petr Lébl: „...*mě divadlo jako diváka většinou nudilo nebo zklamávalo, tak se snažím dělat divadlo, jaký by mě bavilo.*“¹⁵ Obecně jde o tvůrce, kteří v divadle uviděli jeho chybějící možnost.

A pak jsou diváci, kteří naopak skrze divadlo uviděli něco zcela jiného, a to je zaujalo víc než divadlo. Romanopisec Marcel Proust (2012: 169) věnuje desítky stran svému zklamání z výkonu tehdy legendární herečky Bermy (patrně jde o fiktivní označení pro Sarah Bernhardtovou, viz Linn, 1966: 127), aby došel k postřehu, že se „*pod mluveným kusem hraje ještě jiný kus, němý a plný výraznosti*“. A teprve tento výkon mizejícího času tvoří základ jedné z největších románových epopéjí vůbec. Naopak epikurejsky blažený, přítomný čas zahlédne skrze divadlo ve svém posledním textu *Mezi akty* modernistka Virginie Woolfová, když se více než na předváděnou venkovskou hru soustředí na všechno kolem, včetně větru a bučících krav.

Spekulovat by se dalo i o tom, nakolik se zkušenost divadelního diváctví projevila v Platónově filosofii, jejíž dialogickou formu vnímá Martha S. Nussbaumová (2003: 269+) v kontextu anti-tragického divadla, či u církevních otců. Ačkoliv svatý Augustin po svém prostopášném mládí nakonec divadlo zavrhl, přesto nám radí pečovat o dílo v „*divadle nitra*“, jehož jediným divákem je Bůh.¹⁶

Tuto potenciálně nekonečnou kapitolu odkazů bych rád uzavřel zmínkou o tom, jak také divadelní hry berou v potaz závažnější vliv divadla na diváka, než je prosté přihlížení scénickému dění, a to formou divadla na divadle. Tehdy na sebe berou samotní herci roli dočasných diváků a herců, která většinou podléhá vyšším dramatickým účelům, a proto vzápětí sledujeme i divácký dopad na jejich

¹⁵ Zdroj: FALTÝNEK, Vilém: „*Lébl byl a už nikdy nemůže nebýt*“, Praha: Rádio Praha, 24. 9. 2003, in www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/lebl-byl-a-uz-nikdy-nemuze-nebyt

¹⁶ Patrně jde ale pouze o invenci bratří augustiniánů, kteří se do Augustina stylizují v různých brožurkách. Zdroj: *Pozdrav sv. Augustina*, in www.augustiniani.cz/sv-augustin/pozdrav-sv-augustina.

příští jednání (jinak by se dalo říct, že herci jsou obecně zvláštní druh diváka, když například čekají na repliku). Forma se etabluje v renesanci zvláště skrze dramata pomsty, kdy herec-divák rozezná ve hře svůj zločin. Skutečný boom zažívá ve století dvacátém, kdy význam dramatické předlohy zároveň ustupuje jiným, časovějším hodnotám, divadlo je nehotové, věčně v procesu, skýtající nejrůznější puncta... Ano, vždy je lze ignorovat. Vztah s nimi započatý však slibuje mnohem víc.

(vi.) Trauma jako důvod k herectví

Připusťme, že erotický zásah se psychologicky překrývá s traumatem. Vpád lásky je nutně katastrofou, i kdyby byl pouze freudovskou nevěrou figuře milujícího rodiče. A co teprve, když mě uhrane člověk téhož pohlaví, cizinec, osoba zásadně odlišného vyznání či jiný do té doby nepředstavitelný zjev? Ideálním zvládnutím traumatu by bylo nejspíš tento vztah šťastně naplnit. Co když se to ale z tisíce logických důvodů nezdaří? Lze se potom vyhnout šílenství? Jedno je jisté, žádná cesta zpátky není možná. Jsem zasažený ztraceným obrazem, který se vrací a vrací a vrací v podobě přízraku, který se zvětšuje, který mě vylučuje ze skutečnosti čím dál méně skutečné. Průvodními příznaky může být ztráta slov (viz Dumasův Armand Duval), dojem jedinečné nenapodobitelnosti vlastního prožitku (viz herečka z *Obrazu Doriany Graye*), zkrátka nepojmenovatelnost toho, co je pro mě nejpodstatnější, z toho plynoucí odcizení se stávající kultuře a hluboká introverze. Všechny zoufalé pokusy o vyjádření takové „zkušenosti“ již známými řečmi selhávají. Jsem uvězněn v dilematu mezi přílišnou obecností jazyka a nesrozumitelným mlčením.

Není to nikterak originální, když řeknu: Nelze-li už být člověkem, ještě je možné stát se umělcem. Patronem této možnosti je odpradávná lyrik Orfeus. Ten, který po ztrátě nevěsty, uštknuté hadem ve svatební den, dojal svou tesklivou písní bohy podsvětí, aby ji pak ztratil podruhé. Jeho hudba tím dosáhla zázračné lehkosti, coby hudba toho, který *ztratil vše*, který se doslova *stal svým zpěvem dík nazření původu tvorby v nemožnosti* (jak tento mýtus, nejlépe zachovaný v Ovidiových *Proměnách*, interpretoval pro minulé století Maurice Blanchot, 1999: 231+). A tentýž Orfeus byl nakonec rozsápán Bakchantkami...

Dost možná existuje více cest, jak žít s traumatem – než se stát umělcem, potažmo hercem.¹⁷ Nadále se však budeme věnovat té jedné jediné, která nás před lety dovedla na katedru Ivana Vyskočila. Vyskočilova studie z 80. let s názvem *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost* se zabývá vhodností introvertů a schizoidních až postschizofrenních osob jako adeptů pro výuku herectví. Vyskočil (1989: 140–141) se domnívá, že tito jedinci – na rozdíl od tzv. přirozených talentů, umějícních snadno napodobit životní skutečnosti – skýtají výrazný autorský potenciál, a to právě díky své neschopnosti komunikovat.¹⁸ Běžný slovník jim podle Vyskočila nestačí, o to spíš obhajuje práci s nimi, aby je motivoval vynalézat novou řeč. Tentýž úsudek se dá vztáhnout i na osoby s traumatem. Netřeba připomínat, že se jedná o řeč celého těla, jak ji umožňuje zakoušet jediné laboratoř autorského herectví (Vyskočil užívá raději slov hráčství a tvorby). A nemá to být pouze estetická řeč, tak jako u tradičních herců, nýbrž řeč testovaná v estetickém prostoru, která by těmto *nehercům* usnadňovala každodenní existenci.

Miroslav Petříček (srv. 2018: 99–107), jeden z externích spolupracovníků KATaPu, činí z traumatu ústřední téma nejen své poslední knížky, ale i současné západní filosofie, čelící krizi myšlení, ba dokonce krizi zkušenosti a tradičního vypravěčství. V logice traumatu nepředstavuje událost zásahu zkušenost, jako spíš *absenci zkušenosti*, o které se chystám svědčit. A nechci jen vytvářet novou řeč, v které bych mohl být rozeznán – vždycky už budu i ztracen. Můj důvod k umění spočívá v osudné nemožnosti. V nepodrobenosti vzhledem k řeči své i řečem světa. Od události zásahu jsem *pouze* hercem mezi lidmi. A přijde mi, že uskutečnit se plně by vedlo ke katastrofě. Vždyť „*největším zločinem je hlásati lásku*“, jak zpívá Karel Kryl. Nebo mi zvědomování hereckých dispozic může být přece jen způsobem, jak k tomu sbírat síly?

¹⁷ Například Pasoliniho film *Teoréma* (1968) jich vypočítává pět, podle pěti různých obyvatel jednoho domu, které navštíví, pomiluje a opustí neznámý návštěvník (a ani to nemusí být konečné číslo): umění, svatost, promiskuita, nemoc, revolucionářství.

¹⁸ Ještě drtivější kritikou herců-napodobitelů proslul mezi pedagogy na DAMU Bohuslav Blažek (působící v letech 1999–2003 na katedře divadelní antropologie), zastánce otevřených her, který očekával od divadelní výuky po listopadu 1989 mnohem větší reformy. Část pedagogického sboru se proti němu ohradila s tím, že i napodobující herectví je značně tvůrčí záležitostí (viz Blažek, 2018: 265–268).

III. ORFICKÉ A PROSTITUČNÍ HERECTVÍ

První zvonění. Sedíme v hledišti a čekáme na hru. Ano, už nejsem sám. Okolní diváky nepoznávám a netuším, co je sem přivedlo. Mám ale takové podezření, že na scénu dnes nikdo nepřijde. Druhé zvonění. Aha, snad právě já mohu dnešní večer zachránit? O herci Thespidovi z Ikarie se traduje, že jako první při dionýských slavnostech vystoupil z chóru, a tímto svým vyloučením položil základ dramatického dialogu. Jsou mým chórem diváci? Třetí zvonění. Jako by se rázem rozezněly všechny zvony světa...

(i.) Vyznání třetího pohlaví

Přechod na scénu byl pro mě nesnesitelně obtížný. Ze sedadla to působí tak blízko, nohám to ale připadá jak vzdálenost mezi dvěma břehy (a zem se vám skutečně pod nohama vlní). Připadáte si jak Neil Armstrong po přistání na mimozemském Měsíci; jen pro lidstvo to tentokrát nic velkého neznamená... (Pozor, co můj chór?)

K herectví mě nezasáhla konkrétní divadelní událost. Nechtěl jsem se stát hercem. Hrával jsem v průběhu dospívání a za moc to nestálo. Stal jsem se hercem až vlivem milostného traumatu a jediné, co chci, je šířit obraz lásky. Stal jsem se hercem tím, že jsem ztratil srdce, že jsem přestal být v citech sám sebou, díky čemuž jsem mohl být kýmkoliv. Tak mi to aspoň přišlo, aniž jsem stál zatím na scéně...

Mým „přechodem na scénu“ byla autorská hra *Vyznání třetího pohlaví* (2015), kterou jsem uvedl krátce před svými příjímáčkami na DAMU mimo jiné na divadelní přehlídce Audimafor, abych se vystavil kritice z řad profesionálů. Hře předcházela můj text – ve formě lyrických torz – inspirovaný životopisem hermafroditní Herculine Barbin žijící ve Francii devatenáctého století. Zaujala mě především Herculina nevinost a zbožnost v kontrastu k tehdejší konstrukci sexuality reprezentované triumvirátem lékař-soudce-kněz, který ji po zjištění, že není tak úplně ženou, přetvořil v (ne tak úplně) muže a donutil je k novému životu daleko od domova (zatímco on si naivně myslel, jak se bude moci se svou

romantickou dívčí láskou oženit...). A příběh se skončil sebevraždou.¹⁹ Zkrátka jeden z mnoha příběhů o ukřivděném jedinci, vhodných pro každého traumatizovaného interpreta!

K představení jsem přizval sestřenku s kamarádem a rozhodl jsem, že sestřenka bude hrát hlas (což znamenalo, že bude daný text přednášet na mikrofon), já budu hrát tělo – aniž bych se do té doby kdy scénicky odvážil svobodnějšího pohybu – a kamarád bude v roli jakéhosi kulisáka na scéně reprezentovat společnost. Ačkoli představení mělo svůj začátek a konec zásluhou textu a silných hudebních doprovodů (Maurice Ravel, Arvo Pärt, Krzysztof Pendereckij), ba i já s kamarádem jsme si vytyčili záchytné body co do naší choreografie, útvar byl zároveň dost volný, aby nám umožňoval chaos, ba mně osobně až trans.

Může se zdát, že něco takového je vlastně v rozporu s herectvím, jak jsem se s ním dříve či později setkával (ve smyslu zvědomování, ne-li instrumentalizace tělesných impulsů). Jako artefakt to příliš nekomunikovalo, některé zúčastněné to dokonce uráželo, jelikož jsem za svůj výkon neručil; náhlá podřízenost dlouhodobě zablokované živelnosti těla mi nicméně dala zakusit sebe sama jako fiktivního – nejen ve svých návycích či předstíraných citech, ale i ve svém vědomí, své mysli, své duši. Objevil jsem pro sebe výchozí bod všeho následného scénického umění. Své okouzlení materializmem jako něčím v principu dionýským, karnevalovým, věčně se proměňujícím. V transu jako bych sestupoval do vlastního podsvětí, jako bych rozeznal své tělo jako propast, v které lze přes všechno nebezpečí a sebedestruktivní svody přece jen zahlédnout (a navždy ztratit) ještě něco krásného. Nebýt této události, neměl bych už v tomto směru žádnou naději.

Tomáš Žížka (DAMU): „K slovanské tradici to patří, takové to mini-šílenství, říkalo se tomu jurodivost. A je občas strašně dobře, když jsou lidé jurodiví. Zažil jsem rané období Petra Lébla a ten v punčocháčích lítal podobně. A až potom ten řízenej chaos začal zvládat.“

¹⁹ Interpretace osudu Herculine Barbin vedla mimochodem k polemice dvou výrazných kritiků sexuality, Michela Foucaulta, který danou autobiografii objevil, a Judith Butlerové (2014: 162), která mu vytýká, že její „slasti bez identity“ nechtěně romantizuje, navzdory své jinak důrazné kritičnosti.

Alena Zemančíková (ČR Vltava): „V tom chaosu je možný všechno, takže vy to můžete posadit do starých reálií, ale potom, když zazní slovo jako slipy nebo plavky, tak do toho vnášíte postmodernu. A nejste dost důslední, abychom uvěřili, že je to záměr, a nikoli chyba. A tak je to trochu se vším. Dost málo se mnou jako divákem zabýváte. To by tolik nevadilo, kdyby člověk pořád netápal, o co vám vlastně jde. Jinak šílení na jevišti je v pořádku a nejlíp je to popsáno v tom Čechovově Rackovi, kde takovejhle typ tvůrce má potřebu udělat skandál, a pak, pokud se neseťká s pochopením, mu to může být líto, že si až prostřelí hlavu.“

Michal Zahálka (toho času kritik): „Vzpomněl jsem si na Přemysla Ruta a jeho koncepci sanatoria pro šokované měšťáky, v němž by byly vystavovány obrazy, na nichž je poznat, co je na nich namalováno, a kde by hrály líbivé melodie v terciích. A já mám chuť se do tohoto sanatoria zavřít. (...)Tohle je prostě nekompromisní válčující tvar, kde těch podnětů je tolik, že já si s nimi moc rady nevím.“

Jan Císař (DAMU): „Vy mě drtíte ze všech stran... A teď jak to mám pochopit? Něco pochopím, něco nepochopím, pak zas zjistím, že to, co jsem nepochopil, válčuje to, co jsem pochopil. Ano, je to ten jurodivý přetlak. A musíte s tím na jevišti a jak ten kabaret Voltaire s tím dada 1916 to napálíte – a jedem! Nikdo neví, proč jdeme, k čemu jdeme a co jdeme, ale bylo toho tolik... Čili možná jsme byli svědky zrodu nové epochy. I když nejsem si tím jistý...“

(ii.) Cesta k básnickému tělu

Moment této výchozí šťastné sebedestruktivity se mi dosud pravidelně vrací. Při rituálu magického socialismu, pořádaném v květnu 2017 s přáteli básníky a performery na půdě Akademie výtvarných umění, jsem měl tu možnost stát se nezbedným Erótem a téměř nahý, totiž pomalovaný, narušovat v transovém stavu řízený obřad (ta událost nás s Annou „Psýché“ Luňákovou obdarovala neviditelnými křídly, abychom se hned nato vrhli do pořádání kabaretů, happeningů, objíždění zahraničních festivalů... Zkrátka nemysleli už jen hlavou nebo textem, ale i *divadlem*). Při hodině performance na Erasmu v Lisabonu jsem se v transu rozhodl zničit pomyslnou „sochu bolesti, která trvá stále“, rozbil jsem

však nechtěně jen učitelův laptop. Na půdě naší katedry nezapomenu na své úplně první dialogické jednání, kdy jsem byl vlivem obrovského přetlaku nucen se *pohřbít* a téměř přestat dýchat, abych směl začít něco nového. A je zde konec studií a nemůžu si pomoci, pro závěrečné představení se ohlížím po rekvizitě-rakvi. Ne abych se stále navracel do téhož transgresivního bodu, ale abych ho snad konečně sebezpřekonal. Abych *rozbil svou rakev*.

Při hodinách herectví jsem se samozřejmě setkával s různými přístupy, jak přistupovat k tělu, potažmo i s jinými výchozími body herecké práce. Například dialogické jednání je pro mě dosud stěží pochopitelné, poněvadž vlivem traumatu jsem postrádal zkušenost sebe samého, byl jsem už sám sobě druhým, vydaným napospas dialogičnosti s chaosem (který nebyl tím počátečním chaosem, ježž Vyskočil vítá, jako spíš horizontem každého sebepoznání). Mnohem hůř jsem pak snášel metody vycházející z tzv. neutrality, inspirované Jacquesem Lecoqem. Pokud se člověk uchyluje k umění orficky, z důvodu traumatické ztráty, aby ještě vůbec mohl žít, pak opravdu není horší cesty než usilovat o společný čistý stav, z něhož by šlo následně rozvíjet transparentní komunikaci. Tento adept je totiž absencí lidstva a všeho, co je společné, a nechce se učit komunikovat, nýbrž vynalézat novou řeč! Mělo by mu být umožněno vycházet především od svých punct, od svých nejnesdělitelnějších témat, a právě jim hledat přílehavá vyjádření co do komplexní práce s tělem.

Pro srovnání, v Lisabonu jsme pod vedením profesora Jeana-Paula Bucchieriho, spolupracovníka Boba Wilsona, vycházeli ze společně zakoušené nahoty a tance. Jinak profesor nepřinášel do svých hodin téměř nic („*I know nothing.*“), s výjimkou absolutního zájmu o naše malé „autorské prezentace“ na témata typu: to jsem já, to nejsem já, to je moje show, to jsou mé otázky... A doprovázel nás na vlastních cestách co nejdál. („*I do not believe in anything, that's why I trust people.*“) Vždycky nás zajímalo především to, co nefunguje, co je jiné, co vytváří problém. A na klauzurách jsme představili společný útvar plný problémů, tak kontrastní k nacvičeným besídkovým útvarům v rámci hereckých propedeutik na KATaP. Sebejistější kolegové bohužel považovali Bucchieriho přístup za „*bullshit*“, a tak dnes tytéž hodiny už vede někdo jiný...

Nesnáším ten pocit, když něčemu rozumím. Mé tělo není něco, čemu chci porozumět, ba co hůř, co si chci ochočit – zdánlivé porozumění by tehdy sloužilo jen jako omluva pro kulturní násilí vůči své nepolapitelnosti. Odmítám se kolonizovat dobrými důvody. Rád bych se zastal určité kultury těla, která nakonec není jen důsledkem mého traumatu, nýbrž stojí za vzestupem autorského herce. Už zmíněný Lehmann (2007: 107–109) hovoří o auře tělesné přítomnosti odolávající významům jako o „*jediném tématu*“ postdramatického divadla, poněvadž tělesnost je tím *útesem*, o nějž se roztránila nejedna konspirační teorie jazyka. Postmoderně etické přístupy, vracející odosobnělé řeči do konkrétních těl, nezaprou vliv Nietzscheho, i když třeba Vladimír Mikeš (2017: YY) referuje o dramatu hereckého těla už v katolickém baroku; alespoň v cítění dramatiků zde patos těla zmítaného mezi nebem a zemí dosáhl jistého vrcholu (nebe se totiž později propadá hluboko do země). Avšak teprve krizové dvacáté století učinilo z hercova těla i kuriózní případ antropologie, kdy najednou nešlo pouze o to, jakým způsobem herec interpretuje konkrétní roli či celou hru, nýbrž jak je sám sobě transcendencí. Jak je herec sám sobě básníkem.

Co říkám svým tělem, pokud je destruuji? Pokud je můj „přechod na scénu“ věčně se opakujícím rituálem rozsápání? – Říkám, že jsem v první řadě proměnou. Trpím a rodím se. Divadlo bez modřin je pro mě jako láska bez polibků. Ovšemže, jen... kam se mi vytratila láska?

(iii.) Základem divadla je vztah

Hodí se nám vyjít od Jerzyho Grotowského (2002: 19), který, aby zachránil divadlo před nástupem kinematografie a nesmířil se s ním jen jako s *gesamtkunstwerkem* (syntézou jiných umění), našel jeho jedinečný základ ve vztahu mezi divákem a hercem. Zdůrazňuji, že z erotického hlediska je vztah mnohem víc než dialog či komunikace, a to nikoli jen svým zahrnutím širší roviny bytí (většinou se hovoří o rámci setkání), nýbrž předpokládá tělesnost, v jejíž potenci je otevírat imaginativní *nebytí*, totiž budoucí světy lásky.

Dokonce bych naznačil, že v zájmu lásky bude třeba kompromitovat myšlenku bytí a života (zvláště v jeho transgresivní podobě, rozpouštějící tělesný subjekt). Vzpomeňme vize Antonina Artauda (1994: 13), inspirující i Grotowského, který

usiloval o to „dotknout se divadlem života“ přímo u zapovězených zdrojů, a to skrze totální svazek divadla s poezií ve smyslu až alchymistického překračování hranic (kdy lásku vnímá jen jako jednu z možných cest k tomuto básnickému stavu, vedle zločinů, válek nebo drog). A Grotowski sice položil za základ divadla vztah, sám ale nakonec diváka opustil z důvodu vlastní cesty k *tajemství úplného bytí* skrze parativadlo až gnosticizmus (srv. Pilátová, 2009: 159–161). Tělo je u obou těchto vizionářů spíš místem kosmické oběti – vedoucí k nějaké větší pravdě – než čímkoliv hořkosladce erotickým. Tato orfická cesta je zde vždy připravená pro ty, kteří už *nemohou milovat druhého, a proto objímají vesmír...*

Kde беру při svém traumatu tolik drzosti? Pár let zpátky jsem byl těmito jmény uchvácen; a ještě před pár odstavci vzpomínám vlastní orfickou zkušenost, z níž by šlo pokračovat po jimi vyznačené cestě. Prostě už... nesnáším oběť. Zdá se mi krutou a nesmyslnou, pokud to podstatné probleskuje už na povrchu těla. Nevěřím ve společnost založenou na prvotním násilí. A nevěřím ani v násilí času, dědičný hřích či majestát smrti, že by snad každý měl umírat sám (tuším, že v Pompejích našly pozůstatky milenců zkamenělých v objetí?). Smrtelnost mi není než nástrojem k milostnému tanci.

(iv.) Za herce-prostitutku

Když Grotowski ještě věřil v diváka (byť od počátku už jen ve *vyvoleného*), vypracoval koncepci tzv. chudého divadla s ideálem herce-světce. Myšlen je takový herec, který svým uměním „*dosáhne vrcholné meze a vykoná akt sebeobětování*“ (Grotowski, 2002: 43). Předpokládá se, že herec může dosáhnout takového stavu čistoty či úplnosti, že už jenom *je*, a stává se tak (hmatatelným) zjevením něčeho víc než těla, které svým tvůrčím aktem naopak *znesvětil*. Grotowského představu uskutečnil jako první Ryszard Cieślak v inscenaci *Vytrvalý princ* (1965). A jestliže se pro režiséra stal jakýmsi Kristem, symbolem to spaseného umělce, národa i lidstva (rovněž divačka Jana Pilátová nazvala tuto událost zázrakem, který posléze určil směr její životní cesty), divák George Banu (2016: 145–148) přirovnává nepodrobeného Cieślaka k Ikarovi. Činí tak na základě zážitku, kdy náhodou potkal Cieślaka po letech, jak bloudí opilý Itálií a bezděčně přitom zaujímá tentýž kristovský postoj prince, jako by se stal zajatcem své nejslavnější role (po ní hrál už pouze vesnického idiota v

Grotowského *Apocalypsis cun figuris*, kde se jím zapálená jiskra roznesla na celý soubor, a slepého krále v Brookově *Mahábháratě*). Banuovi přišlo, že Cieślak obětoval svůj život divadlu velkých režisérů a že je teď na něm, aby ho pro nás znovu vzkřísil pohledem milujícího diváka.

Opak svatého herce Grotowski (2002: 33–35) nazývá hercem-prostitutkou. Tak symbolizuje všechno to falešné (klišé, masky, drahé efekty...), čeho je třeba se ve jménu chudoby zbavit. V herecké prostituci že nám jde o výdělek, slávu či jiný krátkodobý cíl, nikoli však o umění samotné, a proto nikdy nemůžeme dosáhnout „posvátné lásky“. Tuto metaforu lze z hlediska Grotowského úmyslů jistě pochopit, téma vztahu herectví a prostituce ale v žádném případě nevyčerpává. Jde naopak o konvenční moralistický pohled, degradující prostituci na něco falešného až hříšného, vyjmutého ze sféry posvátna. A jestliže stejný odpor chová Grotowski i vůči masce, stačí se začíst do jeho obdivovatele Petera Brooka (1996: 224), který proti představě masky jako povrchu staví původnější význam masky jako obrazu jinak neproniknutelné podstaty.

Chci se v této práci nejen zastat prostituční povahy herectví, ale zkusím ji i nově prozkoumat z hlediska erotické lásky. Vnímám ji teď jako jedinou možnou cestu, jak překonat svůj traumatický bod svádějící k sebedestruktivní svatosti. Nemohu-li už být sám sebou a už vůbec ne splynout v nějaké Jedno, nezbývá mi než se stát ztělesněním touhy inspirující k novým vztahům.

(v.) Raději mám Hilara než Zicha

Pokud by herec měl především vytvářet postavu, ať balancuje mezi odstupem a uchvácením, aby co nejpřiměřeněji vyjádřil její city; hovořit o tom, že by jakkoliv „*prostituoval své nitro*“, přijde Otakar Zichovi (1987: 130, 158) scestné – s jedinou výjimkou herce-diletanta prezentujícího své reálné emoce. Když už do hry pronikají dramaticky netransparentní emoce ničící celkovou hru, nazývá je Zich „*lyrickými*“ (jako by lyrika byla temnou skvrnou dramatu?) Proti tomu Grotowski využíval postavy k odhalování skutečných masek herců, aby jim pomáhal na cestě ke svatosti. Se Zichem byl ovšem na stejné lodi co do odmítání netransparentního, nezformovatelného, jeho slovy „*plazmatického*“; „*hledat v tom sdělení je hledat sdělení v hovně*“ (in Pilátová, 2009: 55).

Má nejoblíbenější pasáž v Zichově *Estetice dramatického umění* se nachází na samém konci doslovu, v němž Zichův vrchní propagátor Ivo Osolobě cituje básníka Otokara Březinu, aby jím zaštil jak „opovážlivost“ vlastního komentáře, tak celé Zichovy knihy: „Nelze se zavděčit všem, ale soudit má právo jen ten, kdo miluje. Člověk vidí správně věci a lidi jen, když miluje. ... A milujeme jenom tam, kde se tajemně zrcadlíme“ (in Zich, 1987: 399). Vůbec nejde o nějaký vzletný dovětek, jak by se mohlo zdát, nýbrž o podstatné vyznání toho, že každé skutečné poznání vychází z lásky. Osolobě se tajemně zrcadlí v Zichovi, Jana Pilátová se tajemně zrcadlí v Grotowském... Zabývat se dále těmi, kteří mě *tajemně nezrcadlí*, jenom abych zahrnoval tradiční diskursy, by vedlo ke zbytečným nedorozuměním. *A nemám na to právo.*

Mé prázdné já se kdysi tajemně zrcadlilo v zápisníku *Divadelní promenády* Karla Huga Hilara, někdejšího šéfa vinohradské činohry a Národního divadla, průkopníka moderní režie. Hilar (1915: 58–64, 69–73) si byl velmi silně vědom, že stojí na přelomu dvou epoch, kdy podle něj skomírá doba velkých her, doba hereckých technik stojících na nápodobě, doba estetik, jež v zájmu pseudo-antické bohoslužebnosti pohrdají moderní láskou. A do popředí se dostává herec sám, kosmická dramatická hereckého těla, jejíž „nejpřirozenější podstatou“ je právě Erós; nové umění by se bez Eróta nutně minulo se svým středem. Herec Hilar mimochodem nazývá „lyrikem scény“, „filosofem těla“ či „inscenátorem svého osudu“.

Předmětem jeho tezí, bezesporu silně inspirovaných intelektuální atmosférou fin de siècle²⁰, je přesněji řečeno spíš tělo herečky. Vzhledem k tomu, že herečka jako žena v patriarchální společnosti nemůže plně uspokojit své tužby, převádí je na opakovatelný dramatický výkon. Ba navíc na sebe bere podle Hilara (1915: 85) i odepřené tužby společnosti, ztělesňuje její „prokletou část“, již společnost vykazuje mimo hranice své morálky a zároveň je jí silně fascinovaná. Herectví i

²⁰ Již Hilarův otec František Karel Bakule je autorem několika osvětově erotických spisů. Hilar sám nezapře vliv lumírovců, Otokara Březiny či Moderní revue, do níž i několikrát přispěl.

prostituce byly zkrátka po většinu dějin ve společenském opovržení, často ale existovaly i privilegované výjimky, zastávající takřka božskou pozici.²¹

Herečka je však pro Hilara (1915: 92) jen jakousi posvátnou formou prostitutky, protože zatímco prostitutka „*umrtvuje, vyčerpává a ničí ženský akt*“, herečka jej „*zhušťuje, kultivuje a sublimuje*“. Je „*tužbami bakchantka, životem světice*“. Jinak řečeno, ač herečka způsobuje emoční katarzi tolika jiným (a v tom tkví její promiskuita), sama se stala „*mučednicí*“, čili světicí svých vášní. Namísto klášterní kobky si vysloužila divadelní šatnu se zrcadlem a maskami. Namísto nebeské věčnosti dostává květiny a pomíjivý potlesk.

Hilarovy lyrické výkřiky dnes už nelze brát příliš vážně, a přece aspoň *cítit stejným směrem!* Velmi vážně však беру jeho osud. Mám ho rád pro jeho diletantství, intrikaření a vůli k moci, s jakou vervou se vrhnul do divadla, kterému nerozuměl, jen aby doběhl současnost, jak chtěl po hercích nemožné a jak kolikrát ani nevěděl, co chce... Vždycky však s uchem přiloženým k samému srdci hmoty.

(vi.) Proč být queer

Hilarova prostituční vize herectví je symptomem moderny, která se pokusila osvobodit Eróta z jeho čím dál chorobnější démonizace. Avšak vlivem válečných katastrof byl Erós upozaděn (viz Freudův odklon k pudu smrti například) a pozdější tzv. sexuální revoluce nám odkázaly dědictví spíš v podobě zmatku, kde erotiku zaměnily se sexem, sexualitou, pornografií či budováním menšinových komunit. Zdá se, že nám Amor ufrnknul tak jako té Psýché, abychom po sto let bloudili sami a bez bohů, ba v posledku mučení Afroditou, než se nám v blízké době znovu vyjeví.

²¹ Dnes už se to týká spíš jenom prostituce, zatímco omilostněný herec se nestydí být mediálním zástupcem, ba až maskotem společnosti, aby zahlcoval veřejný prostor svou životní banalitou. I když tam, kde i v dnešním světě převládá jistý druh konzervatismu, upadá silné divadlo opět v nemilost (viz inscenace Kafkova *Procesu* Krystiana Lupy o rozmáhající se cenzuře v Polsku; nebo i v Maďarsku dosazuje vládnoucí strana Fidesz na posty ředitelů divadel své lidi). Nevýraznějším testem umělecké svobody u nás bylo v posledních letech uvedení inscenace *Vaše násilí, naše násilí* v režii Olivera Frljiće).

Co Hilar nadhodil jako „*prokleté lyrično herečky*“, tam je dnes vhodnější sáhnout po označení „*queer*“. Chci být jako herec určen v první řadě svou láskou, nikoli svým pohlavím, orientací, národností, přináležením k lidskému druhu... To láska mě vyloučila z vesmíru, společnosti i sebe samého, a přece *musím být* (čili hrát). Pojem *queer* vzešel z vnitřní kritiky feminismu, a vzápětí i lesbických a gay studií, když se některým teoretikům nepozdávala ontologická struktura identity obsažená v těchto hlediscích (v podobě ženy, gaye či lesby). Hnutí založená na jediné identitě se podle nich vždy brzo rozpadnou, pod tlakem všech vyloučených odlišností (Johnson, 2008: 167–168). Katalyzátorem pro hledání nového myšlení, založeného přímo na principu této vyloučené mnohosti, se stal text Judith Butlerové (2014: 212–215) *Trable s rodem*, v němž proti strategiím zvnitřnění či útěkům do předpojmovosti obhajuje cestu parodicky-performativní. Co je tím přesně myšleno, krom přesvědčení o performativitě rodu schopné „*odhalovat originály jako nepřesvědčivé imitace bez původu*“, není však příliš jasné.²² Pojem *queer* se nicméně bleskově rozšířil zásluhou její publikace *Závažná těla*, reagující na kritiku předchozí knihy, aby do sebe zahrnul všechno to tekuté a nestálé, co se vymyká (a spíše než k subjektům odkazuje *queer* k činnostem, které tuto jinakost způsobují, čili má spíše charakter slovesa než podstatného jména).

Strmý vzestup *queer* a spolu s ním i performativity se stal terčem polemik ze strany teoretiků tradiční performance. Hlavní námitka by se dala shrnout zhruba takto: Judith Butlerová svůj důraz na performativitu odvodila poněkud svévolným čtením teorie řečových aktů Johna L. Austina, potažmo jeho Derridovy interpretace, aniž by jakkoliv přihlédla ke kritickým diskusím na poli performativních studií. Jejich pojem tak neurčitě převedla od těla a veřejného prostoru zpátky k textu (do rámce pouhého kritického psaní), čímž mimo jiné zrazuje apel tradiční performance na širší společenské změny (srv. Johnson, 2008: 174–177). Je důležité i pro mě osobně, aby se pojem *queer* vyvázal z pouhého psaní a našel své nové kořeny nejen v performance, ale též v dějinách herectví. Herec mi přijde být historicky nejvýraznějším příkladem někoho, kdo při svých výkonech *queeruje* sám sebe.

²² Nejdrtivější kritiku Butlerové zatemňujícího stylu, potažmo i celého myšlenkového odkazu, představuje podle mě text *The Professor of Parody* Marthy C. Nussbaumové, volně dostupný zde: <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Nussbaum-Butler-Critique-NR-2-99.pdf>.

Ačkoliv se pojem queer od devadesátých let vztahoval přes svou podvratnost zvláště k genderovým a sexuálním kategoriím, právě v této době promýšlí přední queer teoretik David Halperin i možnost queer lásky. Přijde mu, že možnost jiné lásky jakožto nové životní formy znepokojuje společnost mnohem víc než to, zda má někdo ve svém soukromí „*sex proti přírodě*“ (Halperin, 2018: 399). A na proslulých queer básních se snaží ukázat, že rysem této lásky je spíše askeze než promiskuita, chudoba a téměř mlčenlivost, jako by *ani nešlo o lásku*. Protože lásku, jak ji známe, toto queer cítění spíše vyprazdňuje, činí nás vzhledem k ní negramotnými (srv. *ibid.*: 410–418). Nevede směrem do tradičních institucí jako manželství či rodina, nýbrž je milostnou zkušeností, která si musí svou formu teprve vynalézt (ne náhodou se Halperin závěrem odkazuje proti kultu romantické lásky k antické erotice; *ibid.*: 419).

Jedině takhle snad můžeme přistoupit na Hilarovo pojetí herečky jako *světice svých vášní*. V případě svatosti vášní u současného queer herce spočívá jeho cudnost především v tomto nepřijímání stávajících forem lásky (naopak v těch momentech, kde se s nimi smiřuje, přestává být queer). Třebaže historickou *queerovost* divadla by šlo zvažovat v mnoha ohledech, od pohlavních záměn a masek přes dramatickou travestii společenských hodnot až po fenomenologii hereckého těla, chci v tomto kontextu následovat výlučně pozici autorského herce. A to v mém osobním smyslu jako traumatizovaného člověka, hledajícího v přirozenosti svého (nutně neautentického) herectví novou formu lásky.

(vii.) Citový striptýz?

Když Hilar vymezuje prostituční herectví vůči tradiční prostituci, činí tak na základě fyzického aktu; herečka je posvátná díky svému odstupu od klientů-diváků, zatímco v případě prostitutky tento odstup mizí, a s ním i možnost imaginace. Takové srovnání je dnes už stěží udržitelné; přinejmenším proto, že pod prostituci spadá široké spektrum činností, z nichž některé pracují též na principu odstupu (sebeukájení, virtuální sex...). A na druhou stranu v divadle, přinejmenším mezi herci, se nahota a sex jako výrazové prostředky už vcelku etablovaly; originálně pracuje se stylizací do „děvky“ a se sexem na scéně, včetně scén Národních divadel, například Angélica Liddellová. Mluvil-li jsem v

případě queer herců o cudnosti, mluvil jsem o cudnosti vzhledem k politice identit a všeobecné normalizaci, což vůbec nemusí znamenat absenci nahoty a sexu (s klasikem erotismu Georgesem Bataillem může být masturbace chápána i jako modlitba).

Zkusme přesto na Hilarův popud zvážit představu herce jako citového striptéra, spíše než prostituta, vzhledem k podobnému odstupu od obecnstva. Nejenže se tím vracíme k našim úvodním úvahám o oponě a rampě, nově nás to zavádí i ke klíčové metafoře Rolanda Barthesa, s jehož pojmem puncta jsme výrazně operovali v kapitole o zasaženém diváctví. Striptýzu se Barthes (2004: 83–86) věnuje prvně v *Mytologiích*, aby zdůraznil, že konečné obnažení není jeho erotickým vrcholem, nýbrž smrtí veškerého vzrušení a buržoazním ochočením těla, které by bylo nebezpečné pouze ve svém skrývání. Konvenční nahé tělo je absencí sexuality, náležející spíš někam do říše krystalických nerostů. Úvaha připomíná Barthesovo pozdější rozlišení erotického obrazu od pornografického, kdy zatímco pornografie obvykle zobrazuje pohlaví v podobě fetiše, ba až jakéhosi božstva neopouštějícího svůj výklenek, zakrývající erotika vede diváka *za okraje obrazu* směrem k jeho vlastní touze – a to k touze nikoli po konkrétním tělu, nýbrž fantazmaticky „*po absolutní nedosažitelnosti bytí, v němž je duše smíšena s tělem*“ (Barthes, 1994: 54–56).

Není divu, že Josef Fulka (2010: 11) ve své barthesovské monografii pojednává striptýz jako paradigma Barthesova myšlení, poněvadž dobře vystihuje jeho odpor k ideologiím i ve vztahu k něčemu tak *přirozenému*, jako je nahé tělo (v tomhle by byl Barthesův raný strukturalismus zajedno s teatrologickou představou herce jako znaku). Na druhou stranu paradoxní povaha striptýzu vzrušujícího dočasným zahalením vede pozdního Barthesa k promýšlení prvků jako slast, rozkoš či touha (herec, ba v Barthesově pojetí i literární autor, náhle disponuje přízračnou mírou tělesnosti, již neradno ignorovat, protože často se jen skrze ni lze dobrat tvůrčí interpretace).

Představme si, že se mi podaří herecky či scénicky vyjádřit svou asociální citovost, již mimo umělecký kontext dávám najevo jen před pár blízkými osobami. Pokud by následovalo porozumění ze strany diváků, ne-li snad magické splynutí s nimi, vyhodnotil bych to jako neúspěch. Neúspěch obnaženého

striptéra, který se pravděpodobně dopustil klišé autenticity, možná až zjevení, největší to osamělosti pro herce-médium... *Vyjádřit svou citovost* dnes může působit jak scestná romantická obsese, obnáší-li to pouze artikulaci subjektivních citů (jak je tím dosud zamořená lyrika). Erotický herec se nechce smířovat s výklenkem podia, nýbrž chce vytvářet především nové vztahy – které cítí, ale nevidí. A v tomto smyslu představa striptýzu pokulhává. Ledaže by herec-striptér připomínal Draupadí z indického eposu *Mahábhárata* v té chvíli, kdy se ji nepřátelský Kuruovec snaží vysvléknout, a odhalit tak její necudnost; šaty ale zázračně nemají konce...

(viii.) Manifest budoucího kurtizána

Došli jsme k tomu, že za základ divadla (potažmo nových performativních forem) chceme považovat vztah, a to vztah erotický. Z jedné strany jsme zvážili diváka jako toho, koho je možné zasáhnout a podnítit k vlastní tvorbě, z druhé strany však zatím není příliš jasné, jak toho docílit. A jdeme na to spíše vylučováním již vydobytých možností: odmítli jsme dramatického herce-znak, rituálního herce-médium a nakonec – odstupem od poezie – i herce jako zjevení těla. Jediné zjevení, na které jsme přistoupili, bylo zjevení erotické, vedoucí k následnému vztahu. Čím ale tento vztah může být ještě něčím jiným než pouhou inspirací? Jinak řečeno, jak může být vztah obsahem díla-divadla i mimo jeho událostní časovost? Jak diváka pozitivně traumatizovat? – Vraťme se ještě jednou a podrobněji k souvislostem prostituce a herectví.

Prostituce, stejně jako herectví, má původ v posvátných rituálech a obojí v zásadě znamená žít se svým tělem, a to prostřednictvím fiktivního vztahu, který většinou obnáší i jistou katarzi. Prostitučním zaostřením na herectví míříme především na jeho milostný moment. Jako herec *už nemůžu být člověkem*, jako prostitut *už nejsem schopen lásky*, obě tyto zprávy jsou však radostné – hledám formu nového člověka, nové lásky. Zatímco herectví jsme v této práci pojednali docela zešíroka, v návaznosti na svou zkušenost, s prostitutí hodláme zacházet mnohem symboličtěji, možná až naivně (bez ohledu na její moralistické, sexuologické či sociopatologické kontexty). Na prostituci mě nezajímá akt poskytnutí pohlavního vzrušení za úplatu, který bývá často nazírán jako její podstata – herec by v tomto ohledu jen poskytoval vzrušení jiného rázu. A pokud

by prostituce pouze kompenzovala nedostatek lásky v rámci standardních společenských vztahů, byla by v zásadě velmi konvenční. Co je na prostituci obzvlášť iritující, je její trvalé zpochybňování lásky, jako by šlo o něco jiného.

A přece představa vznešené kurtizány (hetéry, gejšy...), která vedle milostného umění oplývá i uměleckými a intelektuálními zájmy, zpřítomňuje nejen v ženském rodě ideálního společníka, který mě nemusí jen uspokojovat, ale naopak iniciovat do netušených prožitků. Takový vztah samozřejmě padá s časem vymezeným platbou a jeho důsledkem může být nárůst klientova neuspokojení z tradičních vztahů, vedoucí v tom horším případě k zamilování se do kurtizány, k touze ji *zachránit* jenom pro sebe.²³ V případě figury pederasta prvek platby přítomen být nemusí, vztah ovšem slábne s efébovou dokonanou iniciací – a upomíná tak na šťastné spojení erotiky s pedagogikou. Eféb pederasta zrazuje, když ztrácí pocit jeho převahy, když má zaděláno na to jej přerůst...

Chtěl bych být svého druhu kurtizán, zasvětitel, pedagog touhy. Chtěl bych vést erotickou *osvětu*, či spíše zatemnění... Chtěl bych nahrazovat nefunkční heterosexuality důvěrnější heteroerotikou (*heteros* ve smyslu jiného, různého, queer). Chtěl bych queerovat lásku a lidské vztahy. A přispívat tak k rozkvětu lidského poznání, radosti a krásy na úkor strachu, úzkosti, lhostejnosti, tíhnutí ke stejnému, ale i svobody bez účasti.

Docházím k tomuto zjištění jako umělec. To znamená, že si v první řadě vytvářím (jakkoliv osudnou) roli; identitu pracující s fiktivností. Že hodlám vytvářet divadlo vztahu a divadlo lásky, které by dokázalo podněcovat ke skutečným vztahům, láskám.

Nenapadá mě pro tuto chvíli nic rozumnějšího, proč bych měl být dále naživu.

(ix.) Překvapivý prrrředchůdce

Dodatečně sem vkládám vzpomínku na Dana Nekonečného, který podle svých slov odešel v těchto dnech na Jupiter. Znal jsem ho vzdáleně jen jako hudební

²³ Tento tradiční romantický příběh interpretuje Sigmund Freud (1993: 269) jako nezvládnutí mateřského komplexu.

zjevení devadesátkového showbyznysu s výstředním zájmem o exotiku a karneval. Čím víc se teď ale začítám do jeho nekrologů, tím víc mě jeho stopa dojíká.

Původním jménem Konečný začínal studiem herectví na DAMU, tím pádem mi zapadnul do skupiny vzácných herců, kteří se sami zmocnili své role (ať už v podobě bojovníka, čaroděje a klauna v případě Daniela Landy či v podobě následníka Toltéků v případě Jaroslava Duška). Sebestvoření Dana Nekonečného má ovšem nejbližší k tradici erotiky, ba stal se doslova chodící oslavou jejího orgiastického momentu. Předtím vystřídal množství profesí včetně porodníka, stavebníka či hrobníka, souběžná setkání s šamany a léčiteli doma i ve světě mu vnukli léčit svět zpěvem a tancem.

Málokdo jiný by mohl být tak přesným opakem Grotowského „chudého herce“ se vším tím pompézním útokem na všechny lidské smysly, a přece mu nelze vytknout falešnost. Byl věrný svému poslání rozšiřovat obzornost a rradosti jako nikdo jiný. I člověk těsně před krchovem, vyprávěl, jakmile uvidí překrásnou bytost, „*povstane, plný síly, a je schopen lámat skály, vysušit jezera, oživit mrtvá moře, no prostě udělat cokoli, aby ji uspokojil*“.²⁴ A na otázku, zda je po smrti peklo, nebo nebe, odpověděl: „*Ať se kdokoliv ocitne kdekoliv, můžete si být naprosto jistí, že se potká se mnou a já mu stvořím ráj tam, kde zrovna bude.*“²⁵ Ať je nám jeho připomínka důkazem, že tu už krátce před námi existoval herec, který se – svým vlastním způsobem – dal zcela do služeb lásky.

²⁴ In *Po smrti odejdu na Jupiter, tvrdil milovník rozkoše Nekonečný (+52)! Připomeňte si jeho hlášky*, blesk.cz, 26. března 2019; odkaz zde: www.blesk.cz/clanek/celebrity-ceske-celebrity/601270/po-smrti-odejdu-na-jupiter-tvrdil-milovnik-rozkose-nekonecny-52-pripomente-si-jeho-hlasky.html

²⁵ In *Dan Nekonečný: Život si musíme užívat...*, kafe.cz, 7. 4 2010; odkaz zde: www.kafe.cz/celebrity/dan-nekonecny-zivot-si-musime-uzivat-4237.html

IV. HLEDÁNÍ MILOSTNÝCH FOREM

Do této chvíle jsem se pohyboval na území divadelního jeviště. Jestli jsem někoho svým výstupem zasáhnul, to nevím. Dalo mi sakra práci, dostat se ke vcelku jednoznačnému monologu a charakteru! Matně teď víme, kdo jsem a co chci. Nezbyvá než se uklonit, zatleskat si a odejít domů? Tento odchod bude navíc odchodem ze spárů divadelní akademie, z dlouhých studentských let... Kam přesně, když žádné *domů* není? Lovit Němce na E55? S bydlením jsem na tom podobně promiskuitně, jsa dítko vyrostlé v panelácích; za posledních deset let jsem vystřídal desítky podnájmů, zhruba čtyři ročně, střídal jsem města, země, knihy, školy, brigády... Jediný pevný, chvějící se bod jsem našel v lásce své spolužačky Aničky Luňákové – která je duší starý zlý génius i přenáděrné dítě (pederast promíchaný s efébem) – a náš vztah je asi to nejlepší umělecké dílo, na kterém se spolupodílím.

Nebýt Aničky, ženy tisíce a jednoho snu, spokojím se s literaturou. A můžu si vyznávat cokoli, jaký jsem kurtizán a jak chci nové formy... nic to však neznamená, pokud se tyto mé představy důsledně neuskuteční v okolním světě (psaní je toho pouhé gesto). A to mě učí až ona. Ne že bych se o to nesnažil i dřív, jenomže nebýt jejího produkčního velekněžství, asi bych dříve či později pohořel; zůstal bych podivným amatérem...

Jak se tento vztah snáší s mým tíhnutím ke kurtizánství, queer teorii, traumatu z pederastie...? Samozřejmě mě hrozba konvenční heteronormativity zneklidňuje jak měsíc mořské vlny. A Anna to se mnou vůbec nemá lehké, většina společnosti by v jejích bolestech stála na její straně, proti mému chladu... A přece mě podporuje v tom nejhlubším, co ve mně tuší hloub než já, a snaží se mě pochopit v myšlence vztahu jako základu nového umění, i když si pod vztahem představuje často něco úplně jiného.

Společně jsme během našich studií uspořádali desítky tzv. kabaretů, rituálů, happeningů, performancí, výletů... A navštívili jsme i různá zahraniční pracoviště a komunity (v Paříži, Berlíně, Athénách, Bratislavě, Lisabonu, Casablance...), opětuující náš zájem, abychom tyto nové „formy lásky“ zkoumali. Většinou spolu

sdílíme jednu peřinu – a to je tak to poslední, co v této práci zůstává z prvku opony.

Poslední kapitola budiž bilancí, co všechno se může zrodit ze vztahu „muže“ a „ženy“, aniž by hned muselo jít o dítě. A doufejme, že se nám tím otevřou další a další otvory, které lze nabídnout k oplodnění zbloudilým slunečním paprskům.

(i.) Umění života a relační estetika

Vnímat už vztah samotný jako základ uměleckého díla, proti sebeperfektnějším dílům-objektům, mi umožnila především četba kunsthistorika Nicolase Bourriauda.²⁶ Autor v knize *Formes de vie* („Formy života“) rehabilituje moderní umění, vzniklé v kontextu průmyslové revoluce jakožto „její vedlejší produkt“, znemožňující, na rozdíl od jiných řemesel, oddělit existenci od konečné produkce. Víme už od Pierra Bourdieua (2010: 71+), že generace umělců po velké francouzské revoluci byla nucena buď jít na ruku náhle zbohatlým měšťákům (majitelům divadel, novin atd.), nebo si vytvořila symbolickou „autonomii umění“, jejímž jménem živořila a z které mimochodem vzešla i autorita intelektuála. Vzhledem k této tradici, zaniklé patrně ve snech avantgardy o absolutním konci umění, navrhuje Bourriaud její alternativní genealogii, inspirovanou alchymií, dandyzmem či záměnou života a díla v literatuře a jejím patronem budiž Marcel Duchamp. Duchampův odkaz, který lze sotva omezit na známá ready-mades, je leda „koncem umění, jak jsme je dosud znali“. Povedlo se mu totiž vytvořit umělecké dílo přímo ze svého života, stát se sám sobě produkci, a inspiroval tak celé generace sebepodivnějších sémionautů, na něž jsou všechny tehdejší definice krátké.

Pro mě je Duchamp svou povahou především trickster, který podrýval zavedené pořádky ve jménu nedostižné ideje pohybu.²⁷ Může nás inspirovat, s jakou vervou se například vymezoval proti tvořivé funkci umělce, v níž nevěřil a která

²⁶ Nestandardně se musím omluvit z neuvedení přesných stránek, z kterých cituji. Knížku, zakoupenou ve Francii, jsem někomu nenávratně půjčil a její jiný exemplář není v Česku fyzicky dostupný, ani online... Zkuste mi věřit.

²⁷ Jeho česky vydané *Rozmluvy s Pierrem Cabannem* jsem podrobněji zhodnotil v textu *Klasičnost a modernita Marcela Duchampa* pro revue *Kapitál*, č. 7, 2018, s. 33; volně dostupném i na internetu.

mu „naháněla strach“ (zvláště pokud umělce vylučuje ze společnosti ostatních lidí; Duchamp 2017: 10). Stejně rychle se nicméně vypořádal i s konceptem bytí, Boha, práce, politiky nebo manželství. A například k tématu erotiky podotýká: „*Já v erotiku věřím hodně, protože je to světově poměrně všeobecně rozšířená věc, které lidé rozumějí. Dá se říct, že nahrazuje to, co jiné literární školy nazývaly symbolismem, romantismem. (...) Erotika bylo téma, nebo spíše ‚ismus‘, na kterém se zakládalo všechno, co jsem dělal, v době Velkého skla. Díky tomu jsem nemusel využívat už existující teorie, ať estetické nebo jiné*“ (Duchamp, 2017: 102–103). Erotikou přitom míní především vytahovat na světlo schované věci – nikoli nutně erotické – ať už z důvodu katolicismu či společenských pravidel. Za oceánem se navíc proslavil malbou *Aktu sestupujícího ze schodů* a jedním z jeho ženských pseudonymů byla Rrose Sélavy, který lze číst jako přesmyčku „*Erós, c'est la vie!*“. Na druhou stranu – právě pro Duchampův takřka vyskočilovský odpor ke všemu danému – se k tomu nedá říct nic moc dalšího.

Zato Michel Bourriaud napsal v návaznosti na svou obhajobu „umělců života“ knížku o relační estetice, jak ji rozeznává u jejich současnějších dědiců, kteří už opouštějí sféru života-díla ve prospěch estetizace vztahů. Umění je postaveno do protikladu ke komunikaci, „*uvrhávající lidské kontakty do prostorů kontroly, které rozštěpují společnost*“, zatímco umělci se snaží propojovat, materializovat setkání, otvírat zamčené vchody, kroužit kolem utopií blízkosti... Podle Bourriauda (2001: 6–7) si přese všechny sociální sítě, parky a veřejná prostranství, kde bují přijatelné způsoby sdílení, připadáme hladoví a chudí, tak jako laboratorní myši odsouzené k pobytu v kleci s kouskem sýra. A jako počiny, které zahrnují možnost nových vztahů už do své formy, uvádí například vaření v galerii, společné provádění svých oblíbených koníčků, instalaci houpacích sítí, převlékání návštěvnic či prodej myší.²⁸

Zdá se tedy, že jeden ze směrů, jimiž se výtvarné umění po Duchampovi vydalo, má stejný základ, jaký jsme pro sebe navrhli jako základ divadla – tj. vztah. A vzhledem k radikálnějšímu přehodnocení umělce ve vztahu k dílu, než jak se

²⁸ Bourriaudovým odkazem se více zabývám v textu *Vykladač současného umění* uveřejněném na vlastním webu zde: www.ondrejmacl.cz/2016/12/20/vykladac-soucasneho-umeni.

tomu událo na poli divadelního myšlení (kde je teorie a praxe zpravidla nešťastně oddělená), se zde otvírá věru svobodnější prostor pro naše „autorství“. Už jenom proto, že jeho *strážcové* mnohem víc oceňují vynalézání nových forem a na umělce kladou vyšší intelektuální nároky (stačí se podívat, co musí znát adept AVU ve srovnání se studentem DAMU). Na druhou stranu co nesmíme ztratit, je bezprostřednost divadelních vztahů, schopnost příměji oslovovat náhodné kolemjdoucí, služba *srdcím lidí* spíše než našim myšlenkám. Jinak nám s Aničkou hrozí úděl dvou nesrozumitelných mimozemšťanů v pustině.

(ii.) Autorství jako problém

Nebylo mi sice souzeno navštěvovat kurzy k autorství od Přemysla Ruta, a jelikož žádná skripta neexistují, můžu si jeho proměny leda matně domýšlet. A přece mě ono problematické slůvko, které ve spojení „autorská tvorba“ upozorňuje na rozdíl naší katedry od jiných kateder, bylo výsostným lákadlem ke studiu a dlužím k němu zaujmout svůj postoj. Myslím si, že autorství je... Kdepak, to bychom se dobrali k pouhé domněnce. Lepší cestu skýtá zveřejnění svých nejsilnějších vlivů – *to jsem já*.

V návaznosti na Rolanda Barthesa musíme připomenout jeho pověstný článek o „smrti autora“ (ve smyslu garanta významu svých textů, vykoupené zrozením čtenáře, čili *autorskou interpretací*).²⁹ Přes tuto smrt se pozdní Barthes (2005: 12–13) k autorovi vrací, ale spíš jako k přízraku, plurálu tělesných půvabů, subjektu *„rozptýlenému tak trochu jako popel, který se po smrti rozhodí do větru“*.

Přistoupíme-li na autorství ve smyslu interpretace, hloubkový ponor nabízí jedna z nejvýraznějších poetik dvacátého století *Úzkost z ovlivnění* od Harolda Blooma. Bloom (2015: 11, 77) čte dějiny umění, resp. poezie, jako dějiny vzájemných vztahů, kdy smysl básně netkví v ní samotné, natož v jejím kontextu, ale až v *jiné básni*. *„Bud' jako já, ale jinak,“* dí umělecké dílo. Neexistuje tak větší násilí a neúcta k umělci než spatřovat jeho odkaz jako úplný, vrcholný a dokonalý (v tom

²⁹ Podobným směrem míří v téže době i Michel Foucault (1994: 62), když v přednášce „Co je to autor?“ doporučuje nahradit historickou konstrukci autorství (jako jednoty psaní či principu k jeho porozumění) mnohem dynamičtější autorskou funkcí diskursu.

ostatně selže i sám Bloom ve vztahu k Shakespearovi; pomník zabíjí ducha, naštěstí *pomníky umírají*).

Bloom (2015: 20–21) rozlišuje různé tvůrčí způsoby čtení, jak můžeme ve vztahu k tradici vytvářet sebe sama: například zakřivením (přesvědčit čtenáře, že autor postupoval do určitého bodu správně, ale pak se měl odchýlit od směru, který nabízím já), antitezí (uskutečnit se skrze opačný postoj k autorovi), únikem (předstírám svou podřadnost vůči autorovi, abych ho postupně vyprázdnil) či návratem mrtvých (učiním z učitele vlastního žáka). A tyto i další postupy Bloom přesvědčivě nalézá v dílech největších anglických básníků.

Světštějším antipodem k Bloomovi by mohla být *Pravidla umění* od sociologa Pierra Bourdieua, který vykládá umění též skrze jeho vztahy, nicméně víc marxisticky – skrze podmínky kulturního provozu – než nietzscheovsko-freudovsky. Můj problém s Bloomem pak spočívá v jeho úzkostné povaze, jako by umění muselo být nutně poskvrněno vražděním svých Bohů-předchůdců. Dík Barthesovi ale můžeme rozeznávat své předchůdce i v jejich rozptýlené zranitelnosti jako zdroje svých tužeb.

Autorství z hlediska erotiky jsme vlastně už zvažili v souvislosti s traumatickým zásahem, s momentem vyloučení ze stávajících strategií tvoření, se zjevením chybějící možnosti. To všechno je ale poněkud obecný mechanismus, který může vést k lecčemu. Příklonem k herectví nabralo naše autorství na tělesnosti; chceme se stát cele svým zásahem, šťastnou směsí nemoci a snu. Být kurtizánem, ne-li i principálem-kuplířem vytvářejícím prostory pro vznikání nových vztahů.

(iii.) Našich pět (ne)kabaretů

Jako první nás s Annou okouzila forma kabaretu. Nicméně jsme po tom označení sáhli spíš intuitivně a dělali něco jiného, pro co jsme neměli jméno. Dlouho jsem toužil pořádat něco jako tvůrčí setkání na téma svých oblíbených literátů, která by měla spíše družnou a diskusní atmosféru, než aby šlo o nějaké jevištní revue. A přirozenou součástí toho měl být pokus generovat nová přátelství.

Uspořádali jsme takových „kabaretů“ (někdy to byl spíš happening, revue či mystérium) zhruba pět, několik dalších pokusů sklouzlo do podoby hospodského setkání. A díky jejich různosti mi z nich vykrytalizovaly některé styčné prvky, skrze které by šel tento formát dále rozvíjet. Předtím si ale každou z akcí stručně představme:

1) Oscar Wilde a maska, dne 25. 10. 2017, místo: park Grebovka a náš byt na Krymské

Zhruba třem desítkám lidí, které by téma mohlo zajímat, jsme poslali anonymní SMS „Byl jsi vybrán k účasti na Bytovém Kabaretu c. 57 (...). Pokus mas zajem (...), odepis SAMOZREJME a privon k nejbližsi kvetine. Veskere dalsi instrukce obdrzis vcas.*“. Zvědavců se na místě sešlo asi šest a vzájemně se neznali. Grotta byla osvětlená zapálenými svícemi a večer zahájila z balkonu Anička v honosné benátské masce přednesem Wildeovy básně *Umělec*. S Martinem Douchou jsme příběh ilustrovali formou živého sousoší. Přátele jsme přivítali a pozvali do skrytých jeskyní, kde si ještě Doucha stříhnul Schubertovu *Planou růži* a já si připravil báseň o narcisovi, během níž mě ostatní doprovázeli zvukem vody – ve studánce na nás však čekalo šampaňské a barevné škrabošky, v nichž jsme se po přípitku přesunuli přes několik obytných bloků do našeho obýváčku. Následovalo snobské pohoštění (kaviár, chlebičky, hroznové víno, losos, kapří hlava...), můj akademičtější příspěvek k Wildeovi³⁰, prostor pro příspěvky hostů a další neformálnější program, ústící ve volnou diskusi. Večer zakončil rituál s prskavkami pod odkvétající jabloní v zahradě a cesta na půlnoční tramvaj.

2) Velkopáteční beat kabaret, dne 30. 3. 2018, místo: sklepení žižkovského klubu Bike Jesus

Tentokrát akci zveřejníme přes sociální sítě a formou otevřené výzvy se nám urodí dostatek zájemců o krátké vystoupení. Počínaje tímto „kabaretem“ má každá další akce svého patrona, člověka se silným vztahem k tématu; tentokrát je jím mladý básník Matěj Senft, jehož přátelé obstarají i vhodné psychotropní látky. Lidí přijde několik desítek, většinu neznáme. Každý příchozí nám svěří

³⁰ Příspěvek jsem zároveň shrnul v blogovém článku *Polibek na hrob Oscara Wildea*, zde: www.ondrejmacl.cz/2017/11/04/polibek-na-hrob-oscara-wildea/.

jedno své přání a přidá jeden verš ke kolektivní básni. Většina večera se odehraje ve formě revue, tj. ve čtyřech blocích se představí různí vystupující (básníci, hudebníci, performeři...). Těší nás, že zhruba třetina vystoupí před publikum vůbec poprvé. Za sebe přispívám textem *Big beat is dad*, jehož čtení prolínám tancem do bigbeatových hitů,³¹ a s Aničkou zodpovídáme za moderaci. Večer vrcholí společným hudebním jamem, do nějž slamovou improvizací křížují a křísím celé lidstvo, jak jej scénickým tancem ztělesňuje Matěj Senft. Dojde i na hromadné čtení přání a společné básně. Zjevením nám jsou tři mladé Američanky z beatnického San Francisca, které výjevu fascinovaně přihlížejí – nikdo neví, kdy mezi nás přišly – a za pár chvil se aktivně zapojují do rituálu.

3) Kabaret Čechov, dne 22. 4. 2018, místo: břeh Vltavy, Vojanovy sady, Karlův most, byt Martina Douchy v Karlově ulici

Akce vzniká z napětí, že ačkoliv jsme ve škole nuceni věnovat se Čechovovým hrám, formát herecké propedeutiky nám neumožňuje být skutečně tvůrčími, čili si chceme své nápady – pod patronací Martina Douchy – vyzkoušet mimo školu.³² Vybrané účastníky zveme formou osobní pozvánky (přijde jich kolem osmi). Čechovovskou atmosféru nastoluje už fakt, že sraz „na břehu Vltavy, poblíž Mánesova mostu“ zní příliš neurčitě, čili první půl hodinu se nemůžeme najít. Po uvítacím panáku vodky a představením se svými patrony, tj. jmény po otcích, máme v plánu krmit racky, jako naschvál tu ale žádní nejsou (každý nosí svého racka v sobě?). Jdeme proto alespoň do Vojanových sadů, kde v kulisách pávů a rozkvetlých stromů přehrajeme i pro náhodné kolemjdoucí pár známých scén z Čechovových her. Cestou do Karlovy ulice soutěžíme, kdo najde víc čechovovských motivů, a uprostřed Karlova mostu vytvoříme na patnáct minut společné živé sousoší. V Douchově „salonu“ nás čekají podivné pochutiny z ruských obchodů, známé i z Čechovova díla (sušené ryby, houby, preclíky, tykvovitá zelenina, čaj...), při jejichž konzumaci se pokoušíme kolektivně znudit. Kdo chce odejít domů, ten musí spáchat rituální sebevraždu.

³¹ Text byl otištěn ve webovém magazínu *Ravt*, 8/2018: www.itvar.cz/big-beat-is-dad.

³² Svě postřehy z Čechova jsem zužitkoval i jako podklad pro článek *V rozpacích z nemocného lékaře*: www.ondrejmacl.cz/2018/06/03/v-rozpacich-z-nemocneho-lekare/.

4) Kabaret DADA, dne 22. 5. 2018, místo: u Muzea policie ČR, park Ztracenka a terasa Bastionu

Patronem akce je spolužák Jakob Keller, zveme přes sociální sítě: „Večer, kdy nic nebude mít smysl. Připrav si jakoukoliv činnost, která tě baví. Nic si nepřipravuj, nechod! Pitomče. Lásko... (...) Dada je přežitek. Ať žije dada! wšřtúíř“ Chceme se chovat nesmyslně už od první chvíle a pokračovat v dada-průvodu, bohužel lidé se trousí i se zpožděním jedné až dvou hodin, a ti, kdo nás neznají, z nás mají spíš strach (jsem například oblečen v podprsence, vydávám pouze zvuky a pohybuji se všelijak jinak než chůzí). Cestou do parku Ztracenka provedeme zádušní mši nad tělem mrtvého holuba a v parku se už trochu volněji oddáváme dada-čtení z přinesených knížek. Akce vrcholí dvouhodinovým happeningem na terase Bastionu, kde si taháme úkoly z klobouku, které pak provádíme (koho úkol omrzí, vybere si jiný, zároveň může přispět vlastním úkolem). Úkoly jsou například: vyprávěj o svém životě, vyznávej všem věcem lásku, vyvolej konflikt, jsi květina, sehraj svou smrt, šeptej ostatním sprostá slova, jsi učitelka a máš nás na starost, předstírej orgasmus, přesvědč někoho o existenci Boha... Akce končí na popud zaměstnanců přilehlé restaurace, když chtějí terasu předčasně zavřít. S pohledem na Nuselský most ještě každý pošle někomu, komu se dlouho neozval, laskavou SMSku.

4) Noc antických mýtů, dne 19. 6. 2018, místo: Čimický háj v Kobylisích

K začátku prázdnin toužíme uspořádat mystérium na způsob svatojánské lesní noci, inspirované Ovidiovými *Proměnami*. Otevřená výzva – ať si každý vybere jeden z mýtů a jakkoliv ho ztvární – bohužel tentokrát nezabere. Dostaví se jen čtyři přátelé a zadání berou s rezervou. Mytologický průvod s výstupy se tak splaskne na malou antickou „guerillu“ do pohody místních obyvatel. A jediný, kdo se k nám přidá zvenčí, je ukrajinský řidič kamionu. Večer zakončíme v lesní roklí u ohně hostinou a dlouhým symposiem, kdy hrajeme na nástroje a bavíme se vztahem mýtů a současnosti. Vzpomínám, jak nocí v přírodě zazníval hlasitý smích.

Shrňme si, co mi z toho vychází jako podstatné pro každou příští organizaci podobné události:

- Téma – nejlepší je, když se *ozve samo* (formou svátku, události, příznivého prostoru, společného zájmu více lidí či alespoň jednoho zapáleného patrona).
- Datum – prospívá spojitost s významným dnem (Velký pátek, Svatojánská noc, třeba ale i něčí narozeniny...).
- Začátek – s výjimkou wildeovského večera se nám nedařilo *začít včas*, úvodní rozpaky a čekání na opozdilce pak vrhají stín na celou událost. Propříště bude dobré do akce zahrnout cca úvodní hodinu, během níž lze účastníky víc zahrnout do společných příprav (např. vymýšlením dramaturgie, přípravou pohoštění a dekorací, úklidem lesní rokle...), a tak se nenásilně seznámit, navázat důvěru. Je to pro naše účely vhodnější, než se hned od začátku stylizovat do nějakých rolí a inscenovat podívanou.
- Místo – oblíbil jsem si lehce putovní formu, zahrnující jak veřejný, tak soukromější prostor s prvkem průvodu; čím je vše propojenější s tématem, tím líp.
- Způsob zvaní – zkoušeli jsme anonymní, osobní i veřejnou formu (byť pouze přes internet). Vnímám jako přínosné vtáhnout víc lidí už do samotných příprav, nemá-li akce skončit fiaskem. A abychom se vyhnuli omezenosti sociálních sítí, byť přes přátele přátel se občas dostaví někdo nový a také naši přátele se nemusejí znát, je dobré zvážit veřejnou část akce jako možnost, jak zapojit náhodné kolemjdoucí (například v případě dada-happeningu jsem velmi litoval, že jsme nezvolili veřejnější místo). Bez této pootevřenosti to pro mě ztrácí smysl.
- Patron – vybrat si někoho a společnými silami zhmotnit jeho touhu, to je jeden z těch největších svátků, které tyto akce přinášejí (a přinejmenším mezi vámi a tím člověkem se vytváří nový druh vztahu).
- Společný rituál – nejlépe funguje jako vyvrcholení akce, hodí se ho ale připravovat už od samotného začátku (i jako aktivitu pro ty, kteří se jinak víc nezapojí; musí být proto velice otevřený, vyplývající z tématu).
- Záruka pestrého programu – nutná v případě, chceme-li jít kabaretně-revuální cestou (tj. nevytváříme-li například happening). Pokud program není, akce sklouzne příliš rychle k volné diskuzi. K tomu bych zdůraznil i

význam dobrého moderování. Dlouhodobě chceme podporovat pestrost forem a vstřícnost k cizím lidem i za cenu amatérství a diletantizmu; vždy se hodí mít někoho s hudebním nástrojem.

- Pohoštění – nepostradatelná součást zážitku; nemělo by se vyčerpat blízkostí hospody, naopak je vynikajícím tvůrčím prostředkem, jak se vztáhnout k tématu, a měli bychom účastníky naučit se na něm spolupodílet.
- Dekorace – další forma vhodná pro introvertnější či výtvarně zaměřené účastníky; čím víc je přítomná, tím získává celá událost nezaměnitelnější podobu (ať už jde o grafiku pozvánky, práci se světly, barvami a prostorem, způsob oblečení, líčení...).
- Dokumentace – dosud jsme ji podceňovali, přitom i ona může být tvůrčí formou, schopnou transcendovat kouzlo události do jiných časoprostorů.
- Peníze – není překvapivé, že jsme tyto akce doposud pořádali na vlastní náklady (pět set až tisíc korun člověka jednou za měsíc nezruinuje; účastníci vystupovali zadarmo). Na druhou stranu se nebráníme budoucí institucionalizaci, a tedy i hledání jiných finančních toků, abychom svým nadšenectvím „nezhodnocovali postavení umění v české společnosti“ (tak zní výtka, s níž se setkávám čím dál častěji, když se například finančně podílím na vydání vlastní knížky, platím si účast na festivalu či dokonce honorář pro své profesionálnější spoluvystupující). A shánět peníze je přece alchymii par excellence. Mívám sklon vnímat své umění jako svobodnou činnost, kterou bych dělal vedle práce pečovatele. Poslední rok se mi ale daří pokrýt své živobytí z úspor a stipendií a možnost věnovat se plně umění je až nevyčísitelně omamná. Pokud by se naše umění týkalo vytváření vztahů, pak nám navíc nehrozí ztráta kontaktu s jinými světy (která by mi přišla tragická, pokud bych tvořil pouze umělecká díla). A je čas si zkusit tuhle pozici profesionála vydobýt. Selhat v tom je vždycky šťastnější než zůstat věrný tomu, co už znám...

Protože kabaret se v běžném povědomí spojuje s něčím estrádním, profesionálním, ba sexuálně výstředním, chci zpětně připomenout některé jeho původnější prvky, jimiž mě zajímá především. Z dějin rodného Hradce Králové mě okouzlují aktivity pololegálních studentských spolků za Rakouska-Uherska, živě napojených na ducha moderny. A poněvadž jedním z jejich iniciátorů byl

student Jiří Červený (vedle např. Karla Čapka), lze tento závan hradeckého stříbrného větru vnímat jako předstupeň jím založeného kabaretu Červená sedma. Na samotných kabaretech mě imponuje spojení umělecké produkce s pohostinstvím (onen dávný prvek antických symposií), dále pak formální různorodost a otevřenost této produkce, při níž se rozpouštějí hranice mezi vysokým a nízkým, jevištěm a hledištěm, životem a uměním či estetikou, erotikou a politikou. Problém špatných kabaretů spočívá podle mě v tom, když tohle napětí mizí a zůstane například jenom to „nízké“, jevištní či umělecké. Zároveň je to ideální forma pro vytváření vztahů a její vzestup většinou provázela celospolečenský úpadek (v podobě vzrůstajícího měšťáctví, hospodářské krize či přímo světové války). Čím se od této tradice prozatím odchyluji, je touha kočovat, a tedy okouzlovat kabaretním duchem různá místa, spíše než pečovat o jeden svobodnější dům.

(iv.) Rituál magického socialismu

Jedna z forem, která nás provází při každé události, je forma rituálu. Důrazně ale dbáme na to, aby celou událost nepohltila. A přece to byl rituál, co nás iniciovalo do všeho toho sociálního konání, totiž *rituál magického socialismu*, uspořádaný dne 19. května 2017 v prostorách pražské AVU. Anička tam tehdy pomáhala studentce Kateřině Konvalinové s přípravou klauzurního projektu v podobě *týdne lásky* a oslovila mě, zda jako magistr erotiky nemám nějaký nápad. Zburcoval jsem proto přátele z převážně básnického a teologického prostředí³³, kteří se toho chopili s vervou jim vlastní a zrežirovali rituál manifestující nové myšlení ústy čtyř živilů. Během obřadu jsem měl za úkol být záškodnických Erótem, škůdcem rituální jednoty, a Anna se stala mou Psýché. Rituálu slušelo, že po dlouhou dobu měli jeho účastníci zavázané oči a že vyvrcholil na školní zahradě kolem zakázaného ohně.

Nechci se teď zabývat jeho průběhem podrobněji, jde mi o to, co se stalo pro nás. Možná byl vytvořen přímo mně a Anně na míru, aby nám dodal budoucí odvalu, byť při něm samém jsem se ještě oddával transovému třeštění bez

³³ Jmenovitě se zapojil Adam Borzič, Magdaléna Šipka, Jan Škrob, Darina Alster, Lukáš Senft, Marie Zandálková, Kolja Ivaskiv, Jan Běhounek, Vladimír Kiseljov a jejich pomocníci-psycho-pompové. Na internetu existuje video-sestřih: www.youtube.com/watch?v=wD6fiQ63LU0&t=9s

zájmu o kohokoliv druhého. Byla to pro mě pozice vyloučení vzhledem k vykonavatelům obřadu, kteří tu stáli hierarchicky nad účastníky (odmítám zároveň představu, kdy by se všichni *spojovali v jedno*). Ručil jsem svou *obětí* za prvek cizosti. Co přesto tento rituál vytvořil, byl s Annou náš tvůrčí vztah. Nejdřív to vypadalo, že z události vzejde budoucí rituální skupina „Paracelsova růže“, čím déle se ale nic dalšího nedělo, tím spíš jsme se toho museli chopit sami.

Moudrý tah, přátelé, ta vaše nečinnost!

Jsem si vědom, že hlubší zkoumání rituálů by nám vůbec nemuselo být na škodu. Naše intuitivní skepse pramení z toho, že rituály často buď upevňují konvenci, nebo transformují krizi. Erotika nás ale spíš uvrhává do krizí a prolamuje řády, připomíná nám doslova i traumatickou povahu točící se Země a našeho zrození (jímž jsme byli *vyhnáni a vzati do otroctví*). A nechceme své krize v první řadě zažehnat, proměnit ve strukturu – chceme *tvořit krize*, a v co se pak vlastní silou přetvoří, to už není naše věc. My hlavně provádíme sociální akupunkturu, jak by řekla Anička; popichujeme ohniska touhy navzdory zdánlivě samozřejmým řádům. A nečerpáme přitom z nevědomí, nýbrž ze svobodnější imaginace.

(v.) Nothing Is a Problem Here

Kromě již zmíněných událostí Anička za studií zrežírovala dvě autorská představení, díky nimž jsme mj. zakusili opojnou atmosféru mezinárodních festivalů (ve Francii a Maroku), uspořádali jsme performativní křty mých knížek, vánoční besídky, komentovanou procházku po stopách hradeckých literátů, několik výletů a večírků. V kněžském převleku jsem dokonce oddal jednu svatbu, aniž by byl můj převlek rozeznán, či rozšířil aprílovou fámou, že se nám narodilo miminko.

Zpětně si uvědomujeme, jak moc nás nezajímá práce na scénickém tvaru, který by už předem nezahrnoval lidské vztahy nad rámec vnímání. Vytvořili jsme si proto platformu *Nothing Is a Problem Here*, v níž chceme tyto vztahové formy dál zkoumat. Věta nám připomíná laskavost hostitelů od severní Afriky přes Blízký východ až po Indii, kteří jí sotva vyjadřují něco na způsob postmoderního „*anything goes*“. Naopak v jejich očích je většinou v ten samý moment vidět

strašlivé „*all is problem*“, a přece řeknou pravý opak toho, co si myslí a cítí. Ne, aby lhali, jen dosud – z jakési milostné podstaty – kladou cizince nad sebe samého.

Společně s výběrem jména jsme si tehdy pojmenovali i několik hrozeb, kterých se radno vystříhat (kult uměleckého díla, charakter komunity, nárok komunikace a autenticity, být alternativou, být současní...). Naše diplomové práce by ale přes všechnu výchozí nejistotu měly udělat krok dál. Oč nám jde pozitivně?

Mimo jiné chceme:

- vytvářet nové vztahy, nebo je alespoň rozmanitě manifestovat (dávat exempla), a šířit tak milostně obrodný étos
- prosazovat myšlení jakožto vrcholný projev touhy
- institucionalizovat se a zároveň neztratit podvrtné napětí svých snah (láska je „revoluční instituce“)
- tíhnout k menšinám v sobě
- formami queerovat normy, zmnožovat odlišnosti, být posvátně promiskuitní
- nebát se ztrácet, selhávat, vytvářet prázdný horizont

...

A pohyb vůle ať opustí původní představivost...

Anina zpětná vazba: *„Máš přepoetizovanéj jazyk, kde se všechno rozpadá do X významů. Tak bych to nenapsala a vlastně ani nic z toho dělat nechci. Spíš naopak. Chceme to, co ještě nevíme, co to bude. A stačí jen sledovat ten motor, co nás nutí vstát ráno z postele.“*

(vi.) Horizont: moře se Sluncem

Podobné manifestace přinášejí spíš zmatení, víc ať za nás hovoří konkrétní akce (= to jsou naše myšlenky). Krátkodobě například připravujeme:

- Pěší poutě po trasách pražského metra
- Večírek, který by začal společným spánkem, a slavilo by se od rána

- Kabaret spojený s vydáním kolektivní antologie milostných textů
- Rekviem za hradecké studenty (rituální revue, která by oživila zapomenutý *stříbrný vítr* z dob studentských spolků za Rakouska-Uherska)
- divadlo básníků (tj. vést básníky ke scénickým provedením svých textů)
- tančení do poezie a klasické hudby
- zřízení experimentálního sboru

S tím, že Anička má vždycky desetkrát víc nápadů ve svých rukávech než já (neboť má desetkrát víc šatů). V dlouhodobějším horizontu, máme-li se institucionalizovat, nás nemine doktorské studium. Příznivě by nám mohla být nakloněna oblast performativních studií, v horším případě některý teoretičtější obor (filosofie, queer studies...). Erotická studia bude třeba teprve etablovat, čili přesvědčit zahraniční i domácí vědeckou obec o jejich užitečnosti. Realističtěji vypadá zřízení nějakého multifunkčního centra, místa setkávání spojeného s kulturními a vzdělávacími aktivitami, že by náš budoucí domov? Do té doby ať pracujeme na co nejrůznějších formách, ať publikujeme, cestujeme, vzděláváme se...

Po vzoru Ovidia by stálo zato zřídit virtuální kalendář, který by upozorňoval na důležité dny a s nimi spojené rituály, včetně proměnlivých výročí. Nesmíme ale přehlížet ani lokální rozměr a skrytou stranu dějin (patronství, pieta za umrzlého spoluobčana...).

Všimli jste si, že už tady nejsem? Od chvíle, co jsem přestal myslet a začal plánovat. Nasedl jsem do sedla svých tužeb a nějaký čas se vzdaluji směrem k horizontu, kde zapadá Slunce do moře. Básník Rimbaud (1977: 195), který nás inspiroval zvoláním, že lásku je třeba znovu vynalézt, si myslí, že takhle vypadá věčnost. Co když se ale před námi rozprostírá „české moře“ (ten Shakespearův omyl, skýtající úžasný potenciál pro nové pojetí národa)? Nevypadá to spíš jako polibek na tvář něčeho, co teprve přichází – než věčnost? Promiňte, už mluvím hodně zdaleka...

Pád Slunce... Náš „básník lásky“ Karel Hynek Mácha, žárlivý a panovačný, věřil spíš v minulost a přírodu než lásku; milovat mohl jenom *to, co umírá*, až byl pohřben v den plánované svatby. Žádná věčnost, žádná smrt. Jak zapadne Slunce, netřeba se bát. Tma je velký přítel milenců. V noci je všechno blíž. A nic z toho, co už máme, co už víme... nestačí. Políbení odumírající historií, jsme teprve na začátku. (*Bla bla bla.*)

Před klikou (místo závěru)

I kdyby se mi nepovedlo nic jiného než rozdmýchat vlastní performativní touhy, už to je cenným plodem této práce. Že to vedlo vzhledem k étosu katedry poněkud nečekaným směrem, vnímám jako pozitivnější variantu, než kdybych pouze tlumočil pravdy již vydobyté. Zní mi v uších Vyskočilův výrok: „*Mě vždycky štvalo, že na věci, na které jsem přišel, že z toho těží jiní (...) protože ti jiní neměli nic vlastního*“ (2015: 20). A chtěl jsem tak přijít s něčím vlastním.

Můj příklad se ale zároveň týká mnohem širších kontextů, které v současném myšlení pracují s tématem lásky. Počínaje fenomenologií a poválečnou myšlenkou druhého přes afektivní dědictví poststrukturalizmu po současné spojování lásky s politikou, performativitou či dalšími anti-disciplinární směry. Ke jménům, která jsme už zmínili, můžeme přidat Jeana-Luca Mariona (nahrazuje descartovský „myslící“ subjekt „milujícím“), Giorgia Agambena (inspirován Averroesem hledá vztah lásky a intelektu), André Gorze (opouští poválečný existencialismus i kolektivistický marxizmus vstříc okouzlené ekologii), Michela Foucaulta (v *Dějinách sexuality* zpochybňuje sexuologii západního stříhu), Julii Kristevu (proti platonskému Erótovi přichází s figurou mateřství) či Srečka Horvata (lásku zasubuje s revolucí). Jako mnozí z nich jsem přesvědčen, že budoucnost je před námi buď žádná, nebo milostná. A že láska je víc než bytí, subjekt nebo smrt. Zároveň je ale zapotřebí vše důsledně a nově – se zasaženým srdcem – promyslet.

Nepostradatelnou součástí tohoto myšlení bude zajisté umělecká činnost; uměním totiž můžeme proměňovat lidskou citlivost. A od ní se odvíjí kvalita mezilidských vztahů, z níž částečně vyplývá i podoba politiky, včetně materiální distribuce. Jsem z generace, která vyrostla na hodnotách přepjatého individualizmu, viděla jeho vzmach i dosud otevřenou krizi, nejhůře projevenou v době tzv. migračních kvót. Trocha socialismu jiného než sovětského typu by této společnosti jenom prospělo. Český odpor k cizincům byl kolem roku 2016 tak nesnesitelný, že jsem začal žít co nejvíce v jiných zemích, kde byly nálady vůči „mně jako cizinci“ enormně příznivější. Být ale cizincem ve vlastní zemi, když vás navíc považují za svého, co s tím?

Od dob své pederastické zkušenosti žiju s pocitem, že jsem dlouhodobě milován, zatímco mí nejbližší trpí depresemi, traumaty z rodinného násilí, pocity méněcennosti, environmentálním žalem... Je pro ně nadlidským výkonem vstát ráno z postele. Jak s nimi žít, pokud jim nedokážu pomoci (s vratkou vírou, že i pouhá blízkost pomáhá)? Pátrám, jak bych vytvořil alespoň *divadlo blízkosti*, divadlo mocnější než já, či spíš z toho nejmocnějšího ve mně – z pocitu lásky, která přestává být pochybnou, čím víc se mi nevyčerpává. Divadlo, které by mohlo sloužit i těm nejvzdálenějším.

Vzhledem ke vztahu umění a citů jsem v této práci rozpracoval erotickou teorii interpretace od čtenářství směrem k diváctví. Snažil jsem se dokázat, že vedle tzv. strukturálně-sémiotických a ontologických přístupů k divákovi, jak je akceptuje současná divadelní věda, existuje i (post-strukturalistická) možnost zásahu vedoucí nikoli jen k potvrzení „magie setkání“, ale k touze směřující *jinam* – například k novému dílu. Naší katedře tím nabízím druh interpretace, která je už sama autorstvím.

Jak se liší zásah četbou od zásahu divadlem? Přes všechnu fyzičnost čtenářství je přece jen zjevení těla druhého s křivkami písma nesrovnatelné. Když čtu a jsem přitom zasažen, dosud jsem o tom v první řadě psal. Zasáhne-li mě divadlo, psát rázem nestačí. To ale není pravidlem, zásah může vést různé lidi k různým formám (Marcelu Proustovi psát o divadle stačilo, zatímco Ference Liszta inspirovala četba ke skládání symfonií). A přijde mi směšné dávat obecnou odpověď; každá láska je jiná. Ve vlastním případě jsem ani žádný zásah divadlem nezaznamenal, stal jsem se hercem nesvobodně, vinou milostného traumatu, ztrátou identity v propasti ztraceného druhého.

A přece čím víc jsem se v této práci vzdaloval od onoho orfického momentu herectví, který jsem zakoušel jako šťastnou „lyrickou“ alternativu k herectví dramatickému, tím víc se mi i divadlo – zvláště ve spojení s prostitucí – stávalo jedním velkým zásahem, inspirací a možností tvořit divadlo, jaké bych si přál. Podobně jako v případě diváctví jsme i v případě herectví vyloučili dva dominantní přístupy, které nás omezovali. Zaprvé tedy dramatického *herce jako znak*, součást to vyšší dramatické struktury a její hermeneutiky, a zadruhé i *herce jako tělo*, post-dramaticky odolávajícího významům, a přece většinou v

posledku spojeného s nějakou mimo-tělesnou metafyzikou či ontologií, které se obětuje. Rozhodli jsme se hledat herectví mimo divadlo i mimo antropologii, herectví erotické.

Mohlo by to celé vypadat jen jako vymyšlený sen. Naštěstí jsme si včas uvědomili, že různé erotické performativní formy už s Aničkou Luňákovou vlastně tvoříme. Nejedná se o divadelní hry, ale o kočovné kabarety, mystéria, happeningy, rituály, výlety... A že tohle je pro nás ta cesta, ve které se vyplatí pokračovat. Nikoli vytvářet další hereckou metodu, nýbrž vytvářet podmínky pro vznikání nových vztahů (není to tedy Konstantin S. Stanislavskij, kdo ustanovil naše paradigma, leč Marcel Duchamp). Za tímto účelem jsme založili platformu *Nothing Is a Problem Here*, abychom se mohli formálně profesionalizovat, a přece zůstat věčnými diletanty.

V úvodu práce jsem deklaroval, že vyrazím temnotou, publikem a přes jeviště k pomyslné zákulisní klice, která točí oponou. Bylo by příliš snadné říct, že jsem k ní došel a že je to láska. Z lásky jsem vycházel, tj. z onoho traumaticky otáčivého pohybu, v němž každá odkrytá opona zároveň zahaluje... Bylo by též příliš snadné říct, že jsem tam našel svého opilého otce, abych ho nahradil. Jestli jsem něco *našel*, tak určitě Aničku (ironií dějin v gay klubu), poněvadž má láska byla vzpomínkou, a ona jí dala budoucnost. Našel jsem kliku od dveří do budoucnosti. Opona je v první řadě věcí pohledu, ale až do dveří se vchází přes práh celou bytostí.

Nechci, aby to vyznělo jako pohádkový happy-end. Drak neumřel. Žádná jedna klika není. Nežijeme v království, ale v čím dál dražších podnájmech bez pořádné výplaty. A to nejhorší, co se nám může stát, je, že se zabydlíme, pořídíme si miminko a najdeme stabilní zaměstnání. Náš normální den by měl spíš vypadat jako ten včerejší, kdy jsme v šest ráno vyjeli z Atén k jednomu ze vstupů do podsvětí, prošli jsme trosky delfské věštiny a nakonec se pokusili vylézt na Parnas. A že nás zpáteční lístek v kapse donutil se rozběhnout před vrcholem k autobusové zastávce? Nevadí, na horu Múz budeme lézt dál. – Při psaní do čínských notebooků, při kabaretních setkáních s přáteli a cizinci, ale i při ztrátě všech sil, bez špetky inspirace, s očima upřenými do vlnící se prázdnoty... Slézt zpátky není víc možné.

Tato práce však není o tom, jak Ondřej potkal Aničku či Anička Ondřeje, ale jak umění potkalo lásku. Je to vztah velice křehký a nevypočitatelný, a vzejde-li z něj něco třetího, nového, jiného? Můžete se jenom modlit, vy nevěřící. Už se „to“ klube...



*(Další fotografie jsou dostupné ve facebookové skupině Nothing Is a Problem Here.
více o našich aktivitách také na www.ondrejmacl.cz/divadlo.)*

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: ***Dialektika osvícenství***, Praha: Oikoymenh, 2009.
- ALTHUSSER, Louis: ***Budoucnost je dlouhá***, Praha: Karolinum, 2001.
- APULEIOS: ***Zlatý osel***, Praha: Odeon, 1968.
- ARTAUD, Antonin: ***Divadlo a jeho dvojenec***, Praha: Herrmann & synové, 1994.
- BADIOU, Alain: ***In Praise of Love***, London: Serpent's Tail, 2012.
- BACHELARD, Gaston: ***Psychoanalýza ohně***, Praha: Mladá fronta, 1994.
- BANU, Georges: ***Nepodrobený herec***, Praha: NAMU, 2016.
- BARTHES, Roland: ***Mytologie***, Praha: Dokořán, 2004.
- BARTHES, Roland, ***Roland Barthes o Rolandu Barthesovi***, Praha: Fra, 2015.
- BARTHES, Roland: ***Sade, Fourier, Loyola***, Praha: Dokořán, 2005.
- BARTHES, Roland: ***Světlá komora***, Bratislava: Archa, 1994.
- BARTOŠ, Hynek: ***Očima lékaře***, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles: ***Důvěrné deníky***, Praha: Kra, 1993.
- BLAKE, William: ***Svět v zrnku písku***, Praha: Maťa, 2010.
- BLANCHOT, Maurice: ***Literární prostor***, Praha: Hermann & synové, 1999.
- BLAŽEK, Bohuslav: ***Divadlo v proměně civilizace***, Praha: Pražská scéna, 2018.
- BLOOM, Harold: ***Úzkost z ovlivnění***, Praha: Argo, 2015.
- BOURDIEU, Pierre: ***Pravidla umění***, Brno: Host, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas: ***Esthétique relationnelle***, Dijon: Les presses du réel, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas: ***Formes de vie***, Paris: Denoël, 1999.
- BROOK, Peter: ***Pohyblivý bod***, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- BUTLER, Judith: ***Trampoty s rodem***, Bratislava: Aspekt, 2014.
- ČUNDERLE, Michal (ed.): ***Hic sunt leones (o autorském herectví)***, Praha: Nakladatelství AMU, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: ***Co je filosofie***, Praha: Oikoymenh, 2001.

- DUCHAMP, Marcel: **Rozmluvy s Pierrem Cabannem**, Praha: tranzit.cz, 2017.
- DUMAS ML., Alexandre: **Dáma s kaméliemi**, Praha: Odeon, 1974.
- DVOŘÁK, Antonín: **Divadelní pitaval**, Praha: Orbis, 1960.
- ETLÍK, Jaroslav: „Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění).“, s. 3–29, in **Divadelní revue**, 10/1999, č. 1.
- FOUCAULT, Michel: **Diskurs, autor, genealogie**, Praha: Svoboda, 1994.
- FREUD, Sigmund: **Vybrané spisy II–III**, Praha: Avicenum/Universe, 1993.
- FULKA, Josef: **Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu**, Praha: Togga, 2011.
- GOETHE, Johann W.: **Faust**, Praha: Mladá fronta, 1973.
- GROTOWSKI, Jerzy: **Towards a Poor Theatre**, New York, Routledge, 2002.
- HEGEL, Georg W. F.: **Estetika**, Praha: Odeon, 1966.
- HEJDUK, Tomáš: **Od Eróta k filozofii**. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.
- HÉSIODOS: **Zpěvy železného věku**, Praha: Svoboda, 1990.
- HILAR, Karel Hugo: **Divadelní promenády**, Praha: Fr. Borový, 1915.
- HOŠEK, Radislav (ed.): **Nejstarší řecká lyrika**, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1981.
- IONESCO, Eugène: **Notes et contre-notes**, Paris: Gallimard, 1962.
- JEROME, Jerome Klapka: **Svět na jevišti**, Praha: Aurora, 2004.
- JOHNSON, E. Patrick: „Queer Theory“, s. 166–181, in DAVIS, Tracy C. (ed.): **Cambridge Companion to Performance Studies**, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- KIERKEGAARD, Søren: **Filosofické drobký**, Olomouc: Votobia, 1997.
- KOLMAN, Vojtěch: **O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat**, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2017.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk: **Mezi mořem a nebem**, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- KRISTEVA, Julia, **Jazyk lásky**, Praha: One Woman Press, 2004.
- KUNDERA, Milan: **Nesmrtelnost**, Brno: Atlantis, 2000.

- LACLAU, Ernesto: **Emancipace a radikální demokracie**, Praha: Univerzita Karlova, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies: **Postdramatické divadlo**, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2007.
- LÉVINAS, Emmanuel: **Čas a jiné / Le temps et l'autre**, Praha: Dauphin, 1997a.
- LÉVINAS, Emmanuel: **Totalita a nekonečno**. Praha: Oikoymenh, 1997b.
- LINN, John Gaywood: **The Theater in the Fiction of Marcel Proust**, Columbus: Ohio State University Press, 1966.
- MARCUSE, Herbert: **Eros and Civilization**, Boston: The Beacon Press, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, Bedřich: **O Feuerbachovi**, Praha: Svoboda, 1973.
- MIKEŠ, Vladimír: **Proč hrát**, Praha: Pražská scéna, 2017.
- MILLER, Henry: **Obratník kozorožka**, Praha: Paseka, 2006.
- NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven: **Křehkost dobra**, Praha: Oikoymenh, 2003.
- OVIDIUS: **O lásce a milování**, Praha: Svoboda, 1969.
- PATOČKA, Jan: **Negativní platonismus**, Praha: Oikoymenh, 2007.
- PETŘÍČEK, Miroslav: **Filosofie en noir**, Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.
- PILÁTOVÁ, Jana: **Hnízdo Grotowského**, Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- PLATÓN: **Symposion**, Praha: Oikoymenh, 1993.
- PLATÓN: **Theaitétos**, Praha: Oikoymenh, 1995.
- PROUST, Marcel: **Hledání ztraceného času III.**, Praha: Rybka Publishers, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques: **Le spectateur émancipé**, Paris: La Fabrique Editions, 2008.
- RICOEUR, Paul: **Život, pravda, symbol**, Praha: Oikoymenh, 1993.
- RIMBAUD, Arthur: **Má bohéma**, Praha: Československý spisovatel, 1977.
- ROLLAND, Romain: **Jan Kryštof I**, Praha: Odeon, 1966.
- ROUBAL, Jan: „Dvě alternativní tendence Nedivadla Ivana Vyskočila“, s. 155–195, in ČUNDERLE, Michal; ROUBAL, Jan: **Hra školou**, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.
- RUT, Přemysl (ed.): **Nedivadlo Ivana Vyskočila**, Praha: Brkola, 2016.

- RUT, Přemysl: „*O oponě obecně*“, s. 9–13, in VALENTA, Jiří (ed.): ***Malované opony divadel Českých zemí***, Praha: Nipos, 2010.
- SAGANOVÁ, Françoise: ***Sarah Bernhardtová; Nezničitelný smích***, Praha: Mladá fronta, 1994.
- SCHECHNER, Richard: ***Performancia: teórie, praktiky, rituály***, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009.
- VALÉRY, Paul: ***Eupalinos, L'âme et la danse, Dialogue de l'arbre***, Paris: Gallimard, 1970.
- VYSKOČIL, Ivan: „*Sókratés v Praze*“ (rozhovor s Milanem Kaplanem), s. 9–21, in ***revue Pandora***, č. 28, 2015.
- VYSKOČIL, Ivan; VYSKOČILOVÁ, Eva: „*Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*“, s. 136–144, in SYŘIŠŤOVÁ, Eva a kol.: ***Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením***, Praha: Avicenum, 1989.
- WEINER, Richard: ***Netečný divák a jiné prózy***, Praha: Torst, 1996.
- WILDE, Oscar: ***Cantervillské strašidlo a jiné prózy***, Praha: Mladá fronta, 1965.
- ZICH, Otakar: ***Estetika dramatického umění***, Praha: Panorama, 1987.

SEZNAM VIRTUÁLNÍCH ZDROJŮ:

(Neuvádím-li datum vydání či ve třech ze čtyř případů jméno autora textu, znamená to, že nejsou uvedeny ani na citovaných zdrojích.)

- *Dan Nekonečný: Život si musíme užívat...*, kafe.cz, 7. 4 2010. In www.kafe.cz/celebrity/dan-nekonecny-zivot-si-musime-uzivat-4237.html.
- FALTÝNEK, Vilém: „*Lébl byl a už nikdy nemůže nebýt*“, Praha: Rádio Praha, 24. 9. 2003. In www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/lebl-byl-a-uz-nikdy-nemuze-nebyt.
- *Po smrti odejdu na Jupiter, tvrdil milovník rozkoše Nekonečný (†52)! Připomeňte si jeho hlášky*, blesk.cz, 26. března 2019. In www.blesk.cz/clanek/celebrity-ceske-celebrity/601270/po-smrti-odejdu-na-jupiter-tvrdil-milovnik-rozkose-nekonecny-52-pripomente-si-jeho-hlasky.html.
- *Pozdrav sv. Augustina*, augustiniani.cz. In www.augustiniani.cz/sv-augustin/pozdrav-sv-augustina.