

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

RIGORÓZNÍ PRÁCE

PROCITNUTÍ JINÉ LÁSKY

REZONANCE TÉMATU SEXUÁLNÍ JINAKOSTI V ČESKÉ
DIVADELNÍ TVORBĚ

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Mgr. Peter Demeter

2018

Prohlašuji, že jsem svou rigorózní práci vypracoval samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své rigorózní práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby stejnou elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Dačicích dne 25. dubna 2018

Peter Demeter

Poděkování patří prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc., dále Mgr. Miroslavě Bindzarové, Mgr. Drahomíře Demeterové, Mgr. Petře Vlčkové, Mgr. et Mgr. Daně Marešové a Davidu Svatošovi.

Anotace

DEMETER, Peter, 2018. *Procitnutí jiné lásky. Rezonance tématu sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě*. České Budějovice. Rigorózní práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta, Ústav věd o umění a kultuře, 102 s.

Předkládaná rigorózní práce se zabývá reprezentacemi sexuální jinakosti v české kultuře, zejména reprezentacemi „jiné lásky“ v tuzemském divadelním umění. Obsahem práce je analýza a komparace divadelních her, které rezonovaly v českém a československém společenském diskursu od konce 19. století do současnosti. Práce se zaměřuje na původní česká i zahraniční dramata, která byla inscenována na tuzemských divadelních scénách a v rámci výzkumu těchto her reflektuje též dobové ohlasy a další relevantní skutečnosti. Metodologicky se opírá o „nový historismus“, performativní pojetí reprezentace a dějiny české a československé každodennosti. Výsledkem je zachycení proměn reprezentací sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě v kontextu kulturním i historickém.

Abstract

DEMETER, Peter, 2018. *Queer Love Awakening. Resonance of Sexuality and Otherness in Czech Theatre Pieces*. České Budějovice. Rigorous Thesis. University of South Bohemia. Faculty of Arts, Institute of fine Arts and Culture, 102 p.

The present rigorous thesis focuses on the representations of sexuality and otherness in Czech culture, mainly on representations of “queer love” in Czech theatre. Its aims are to analyse and to compare theatre plays which have been resonating in Czech and Czechoslovak social discourse since the end of 19th century. The research focuses on Czech original plays as well as foreign plays, which have been staged in Czech theatres. The analysis and the comparison also include play reviews and other texts and facts. For that purposes, it is relevant to apply theories of “new historicism”, the performative concept of representation and the Czech and Czechoslovak everyday history. The results of the research describe transformation of sexuality and otherness and their Czech theatre representations in cultural and historical fields.

Obsah

1. Úvod	2
2. Od skandálnosti k ztrátě aktuálnosti? <i>Procitnutí jara</i> v kontextu dějin sexuality (od konce 19. století do 60. let 20. století)	9
3. „Pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“ aneb sexuální jinakost v izolaci (od <i>Procitnutí jara</i> ke <i>Kočce na rozpálené plechové střeše</i>)	17
4. Tvary mnohoznačné atmosféry. Kamufláž, rôle travesti a estetika campu (od <i>Eduarda II.</i> k <i>Služkám</i>)	38
5. (Znovu)objevování strašících her tematizujících sexuální jinakost aneb situace českého divadla po roce 1989	50
6. „Co uděláme s občanem, kterej je šouplej trochu jinam?“ Proměna kontextů sexuální jinakosti v české „nové vlně“ (přesun z okraje do středu zájmu)	64
7. Závěr	82
8. Prameny	92
9. Literatura	95
10. Internetové zdroje	101

1. Úvod

V roce 1934 probíhalo v Písku soudní líčení se spisovatelem a filmovým režisérem Václavem Krškou. Obžalován byl ze smilstva proti přírodě, respektive za to, že provozoval stejnopohlavní soulož. V rámci své obhajoby před soudem argumentoval za pomoci vlastní umělecké tvorby, v níž se svou jinakostí zabýval a studoval ji (Nozar 2013a, s. 399–400). Dokazoval tak, že svou sexualitu reflektuje a může podat vysvětlení svého chování, které není jen rozmařilostí či perversí. Za homosexuální chování mu hrozilo dle §129 b) trestního zákona odnětí svobody. Odsouzen byl nakonec ke čtyřem měsícům podmíněně. Soudní procesy se sexuálně jinakými, stejně jako vyšetřování porušení zmíněného paragrafu, nebyly v meziválečném období nijak výjimečné. Tehdejší policie se takovými případy zabývala poměrně intenzivně.¹ Meziválečné Československo lze i přesto považovat za prostředí, v němž se na poli společenském i uměleckém v tuzemsku konstituují snad opravdu první výraznější a viditelnější soubory reprezentací sexuální jinakosti. Takové soubory reprezentací nabízel časopis *Hlas sexuálních menšin*, na nějž později navázal časopis *Nový hlas* s podtitulem *List pro sexuální reformu*. Obě periodika byla vydávána v průběhu 30. let 20. století. Hájila sexuální menšiny a projevovala emancipační snažení. *Hlas* i *Nový hlas* nabízely svým čtenářům jak odborné články, tak i beletristické texty včetně dramatických textů s homosexuální a homoerotickou tematikou. Hlavním cílem časopisů bylo dosažení dekriminace homosexuality, tedy zrušení obávaného §129 b), což se nakonec podařilo až v roce 1961.² Periodika však zanikla ještě před vypuknutím druhé světové války.

¹ Kromě případu Václava Kršky viz například tzv. plzeňské aféry, o kterých komplexně pojednává Lukáš Nozar ve studii *Diskriminace, trestní stíhání a tolerance homosexuality na příkladu plzeňských afér z roku 1932* publikované v knize *Miluji tvory svého pohlaví“. Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí* (Nozar 2013b, s. 109–173).

² O vývoji právních postojů k homosexualitě, emancipaci sexuálních menšin apod. viz Jan Seidl a kolektiv v knize *Od žaláře k oltáři: emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti* (Seidl a kol. 2012).

V časopise *Nový hlas* nalezneme zřejmě jedno z prvních uveřejněných původních českých dramát, v němž se objevují homosexuální postavy. Jedná se o drama *Věčná pouta* (1933) reprezentující mužskou homosexualitu. Hra se s největší pravděpodobností nedochovala celá a v *Novém hlasu* byla otištěna pouze její část (Lishaugen – Seidl 2013, s. 233). Autorem hry byl Vladimír Kolátor, po jistou dobu vedoucí redaktor *Nového hlasu*. Úryvek ze hry je v časopise publikován pod pseudonymem P. Vlk.³ Užití pseudonymů bylo vlivem společenských podmínek časté, nicméně ne všichni tehdejší autoři se za ně skrývali. Jedním ze „statečných“ byl i Václav Krška. Jeho tvorba byla zmíněnými periodiky reflektována: „*Krškovy romány patřily k prvním textům české literatury, ke kterým se vyjadřoval homosexuálně-emancipační tisk*“ (Nozar 2013a, s. 414). Kromě toho mu v *Hlasu* vyšel například úryvek z románu *Klaris a šedesát věrných* (1932). Předtím, než Krška tento román vydal, zdramatizoval jej a nazval *Nesmírný štít* (1927). Děj románu i dramatu se odehrává na ostrově, kde sídlí chlapecká internátní škola a objevuje se zde hned několik postav mužů, kteří projevují homosexuální chování. Krškovi se dokonce podařilo hru s motivem mužské homosexuality prosadit na divadelní jeviště, avšak oproti románu je v dramatu explicita reprezentace homosexuality utlumována na minimum: „*Autor v textu maskuje své homosexuální téma a/nebo homosexuální citění, ale nechce je zakrýt zcela. Toto maskování se děje hlavně v dramatizaci Nesmírný štít, román je naproti tomu otevřeně homoerotický*“ (Nozar 2007). Krška předpokládal, že se jeho text *Nesmírný štít* dočká inscenování. Reprezentace odlišné sexuální orientace, které mají být při inscenaci konkrétně naplněny, proto koncipoval tak, aby dosáhl schválení cenzury. Na jevišti pak vzhledem k dobovému společenskému kontextu bylo pro obecnost „snesitelnější“ tyto reprezentace nezobrazovat natolik explicitně jako v románové předloze. Poprvé byl *Nesmírný štít* nastudován v roce 1928 v Krškově rodném Písku. Ač se o to sám autor snažil, v Národním divadle v Praze se mu hru uvést nepodařilo,⁴ přesto se ale na scéně oficiálního kamenného divadla, které je ze své zemské a národní povahy určeno pro širokou veřejnost, hra objevila. Roku 1933 byla

³ Více o Vladimíru Kolátorovi a jeho činnosti v *Hlasu* a *Novém hlasu* a o dalších osobnostech, které v těchto periodikách publikovaly a zasloužily se o jejich vydávání, viz studie *Generace Hlasu. Česká meziválečná homoerotická literatura a její tvůrci* uveřejněná v monografii *Homosexualita v dějinách české kultury* (Lishaugen – Seidl 2013, s. 209-280).

⁴ Režirovat ji měl Karel Hugo Hilar (Nozar 2013a, s. 421).

inscenována⁵ v Zemském divadle v Brně.⁶ Vzhledem k této okolnosti lze uvažovat o divadelních reprezentacích sexuální jinakosti, které byly produkovány oficiální cestou. Rozhodně nepopírám, že by se „velká“ divadla – národní, zemská, městská atd. – v různých etapách své existence nesnažila své diváky vychovávat, avšak oproti divadlům experimentálním nebo alternativním („malým“), nevyžadují „velká“ divadla výlučně specifického diváka. Tato okolnost je pro osvětlení proměn divadelní reprezentace sexuálních menšin zásadní. Experimentální divadla svou povahou často tíhnou k zobrazování témat považovaných za společenská tabu. Sexuální jinakost mezi taková témata rozhodně patřila a do jisté míry patří i nadále. Dle mého názoru je proto nosné sledovat to, jakým způsobem se téma dostávalo na scény oficiálních „velkých“ divadel, a tím pádem i do povědomí širšího okruhu divácké veřejnosti, případně zda byla autorovi za příslušné drama například udělena divadelní nebo literární cena.⁷ Mým záměrem je tedy sledovat, jakým způsobem, v jaké podobě a za jakých podmínek se téma dostávalo do oficiálního divadelního a společenského diskursu. Uvedení hry, v níž se objevuje téma sexuální jinakosti, byť jen okrajově, vypovídá o emancipaci sexuálních menšin v českém kulturním prostoru a je tedy aktem, který v daném momentu určitým způsobem zasáhl do struktur divadla i společnosti. V rámci předkládaného výzkumu proto vstupuji i za hranice umělecké textu analogicky k tomu, jak své výzkumy koncipovali přívrženci „nového historismu“:

„Když literární text přestává být svatým, do sebe uzavřeným a sebeospravedlňujícím zázrakem, když kvůli skeptickému postoji, který k němu zaujímáme, začíná ztrácet něco ze specifické síly, jež se mu připisuje, pak se jeho hranice postupně zdají být stále méně jisté a text ztrácí výhradní práva na zážitek úžasu. V domě představitosti je mnoho příbytků a umění (jako vydělená kategorie je relativně pozdním vynálezem) je jen jedním z nich. Avšak novohistorický projekt nespočívá v „degradaci“ umění nebo v diskreditaci estetického zážitku; spíše se zaměřuje na nalézání tvořivé síly, která utváří

⁵ Pro úplnost ještě doplním, že v roce 1936 Krška hru uvedl též v Heřmani, kde vedl ochotnický spolek.

⁶ V budově Divadla na Veverí nazývaného také jako Staré divadlo. Jednalo se o původní stálou scénu Národního divadla v Brně. Tato scéna fungovala až do roku 1952.

⁷ Udělení divadelní či literární ceny dramatu, které obsahuje motiv sexuální jinakosti, s sebou může přinášet efekt emancipace sexuálních menšin. Instrukce, respektive i společnost, která cenu udělila, stvrzuje tímto důležitost tématu sexuální jinakosti a etabluje jej v rámci dobového diskursu, i když je téma v dramatu zobrazeno jen okrajově.

literární díla vně úzkých hranic, do nichž byla dosud umisťována, stejně jako uvnitř těchto hranic“ (Gallagherová – Greenblatt 2007, s. 261).

Onu tvořivou sílu lze chápat jako proces konstituce specifických reprezentací a jejich proměn, přičemž pojem reprezentace zde užívám v návaznosti na jeho performativní pojetí, které načrtl Wolfgang Iser; reprezentace není jen napodobením reality, ale naopak je schopna vytvářet realitu zcela novou (Iser 1993, s. 217–234). Jak podotýká Petr A. Bílek: „*Reprezentace je (...) především symbolickým verbálním konstruováním určitých obrazů, jež jsou pro dobovou ideologii a její řeč relevantní*“ (Bílek 2011, s. 35). Uvědomění si aspektu performativní povahy zobrazení je prospěšné pro celkové pochopení klíčových proměn reprezentace sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě v daném období a umožňuje rozkrývat, nakolik je ve zkoumaných hrách reprezentace „*pro dobovou ideologii a její řeč relevantní*.“ Otázkou není pouze to, kdy byla hra s tématem sexuální jinakosti uvedena nebo kde se s tématem sexuální jinakosti setkáváme, ale též jak je téma ve hře zpracováno, a nakolik (případně jestli vůbec) se způsob reprezentace zkoumaného jevu v dané hře liší od reprezentace stejného jevu v jiných dramatech (soudobých, starších či novějších). Z těchto důvodů provádím analýzu samotného díla – poetika a tematizace odlišné sexuální orientace – a také výzkum jdoucí za hranice díla. Podstatná je zmiňovaná okolnost uvedení či neuvedení příslušné hry na scénách oficiálních velkých divadel a za důležité dále považuji dobové ohlasy, které se k hrám reprezentujícím sexuální jinakost vyjadřovaly, byť v období meziválečném spíše mlčely, tak jako tomu bylo například u Krškova *Nesmírného štítu*, jehož homoerotickou rovinu povětšinou přehlížely (Nozar 2013a, s. 421).

Poměrně široké pole předkládaného výzkumu se opírá o dosavadní výzkumy provedené v oblasti dějin sexuality, dějin každodennosti a dějin a teorie divadla. Jako relevantní se jeví následující monografie: *Gay historie* (2000) Jiřího Fanela, dále „*Miluji tvory svého pohlaví*“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí* (2013), kterou editovali Pavel Himl, Jan Seidl a Franz Schindler, a také *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011) Martina C. Putny obsahující několik přínosných studií různých autorů.⁸ V posledně zmiňované knize byl publikován klíčový text vyjadřující

⁸ Dílčí studie a kapitoly ze zmíněných knih jsou uvedeny v seznamu pramenů a literatury.

se k problematice reprezentace sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě. Jde o studii Jana Kerbra *Homosexualita jako téma v současném českém divadle* zaměřující se na situaci po roce 1989. Jak ale podotkla recenzentka Marta Ljubková: Kerbrova studie „(...) nepřináší nic jiného než shrnutí her s odpovídající tematikou, které se v posledních dvaceti letech objevily na českých jevištích. Smysluplné snad pro pamětníka, aby si oživil někdejší zážitky (nebo traumata), jakýkoliv pokus jev uchopit z širšího hlediska – nebo za použití nějaké teoretické báze – chybí“ (Ljubková 2012). Tato výtku se později stala impulsem, který mě dovedl k napsání mé diplomové práce *Reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách* (2015),⁹ kde byla pozornost věnována předně soudobým českým dramátům reprezentujícím sexuální jinakost. Předkládaná rigorózní práce se zaměřuje i na období dřívější a více zohledňuje kulturní a společenský kontext. Mezníkem výzkumu je meziválečné období, nicméně pozornost je věnována také období na přelomu 19. a 20. století. Kromě výše zmíněných monografií, které se věnují především tématu sexuální jinakosti, přispívají k zevrubné analýze též některé části knihy *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století* (2009) Mileny Lenderové, Tomáše Jiráňky a Marie Mackové nebo *Dějiny Těla. Prameny, koncepty, historiografie* (2013), kterou editovala opět Milena Lenderová společně s Vladanem Hanulíkem a Danielovou Tinkovou. Relevantní jsou dále i výzkumy věnující se divadlu a jeho proměnám v dobovém kontextu, například *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* (2010) Vladimíra Justa nebo *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (2014) Lenky Jungmannové.¹⁰

V roce 1933 byl Krškův *Nesmírný štít* uveden v Zemském divadle v Brně. Režie se ujal ředitel tamní činohry Rudolf Walter, kterého lze, co se týče snah o zpracování tématu sexuální jinakosti na českém divadelním jevišti, považovat za klíčovou osobnost. Kromě toho, že v Brně režíroval *Nesmírný štít*, zasloužil se také o český překlad

⁹ Vedoucí práce byla Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph.D.

¹⁰ Další použitou literaturu uvádím zpravidla v jednotlivých kapitolách předkládané práce při rozboru konkrétní problematiky, anebo tyto dílčí publikace čtenář nalezne v seznamu pramenů a literatury na konci celého textu.

dramatu *Děvčata v uniformě*, v originále *Gestern und heute* (1930),¹¹ německé autorky Christy Winsloe. Sám Walter tuto hru režíroval a uvedl v Zemském divadle v Brně v roce 1935, to znamená necelé dva roky po uvedení inscenace Krškovy hry. *Děvčata v uniformě* je možné v dobovém kontextu 30. let 20. století pokládat za jakýsi lesbický protipól k *Nesmírnému štítu* (Nozar 2013a, s. 422). Děj obou dramát se odehrává na internátních školách. V případě hry Christy Winsloe se jedná o dívčí, v případě Krškovy hry o chlapeckou internátní školu. Jde tedy o prostor, jenž je vzhledem ke svému účelu izolovaný od okolního světa. V Krškově dramatu je internátní škola navíc situována na odlehlém ostrově, který Lukáš Nozar interpretuje jako příznačný symbol:

„Z hlediska Krškova sebepojetí umělce-homosexuála je v románu i ve hře manifestován sen o ostrově, jakémsi ghettu – okrsku krásy, úlevném východisku ze společenské situace, v níž homosexualita není akceptována“ (tamtéž, s. 422).

Sexuální odlišnost je zde reprezentována v prostředí tolerantním, jako něco, co může svobodně vzniknout a dále se rozvíjet, avšak tato svoboda je limitována hranicemi onoho ostrova. Jedná se o svobodu izolovanou a určitým způsobem omezenou a uzavřenou. Krškův sen o tolerantním ostrově – *„okrsku krásy, úlevném východisku ze společenské situace“* – zjevně vychází z vlastní životní situace. Jak jsem uvedl výše, Krška byl za svou odlišnost trestně stíhán a sám při své obhajobě u soudu upozorňoval na své literární a dramatické dílo, v němž svou sexuální orientaci studoval. Krškovu tvorbu lze tak považovat za emancipační a manifestační:

„Podle jednoho z možných pohledů začíná ‚poetika homosexuality‘ teprve na ‚cestách manifestace‘: Tehdy, když se autor neskryvá před čtenáři a sám před sebou ani do rafinovaných kamufláží, ani do antických či středověkých kulis a rouch. Tehdy, když je homosexuální citění a/nebo jednání prezentováno v textu otevřeně a když se začnou nořit nové otázky: Ne už ZDA se má o ‚takových věcech‘ mluvit, nýbrž CO konkrétně, jaká témata a motivy, literatuře přinášejí“ (Putna 2013b, s. 140).

Tato manifestace autorovy odlišnosti ve vlastním díle je příznačná pro boj s nesvobodou, a to jak z hlediska striktně právního – připomínám §129 b) –,

¹¹ Český název hry je odvozen od pojmenování filmového zpracování: *Mädchen in Uniform* (1931).

tak i z hlediska společenského – předsudky apod. – a má zjevně i rozměr psychologický, zahrnující snahu vyrovnat se se svou jinakostí. Analogicky ke Krškově tvorbě lze o takovém typu reprezentace uvažovat i v díle Christy Winsloe, která se rovněž před čtenáři ani sama před sebou neskrývala. Autorova sexuální orientace nicméně se zobrazovanou sexuální orientací nemusí korespondovat. U výše popsaného druhu literatury manifestace je i z dobového hlediska logické, že zmínění autoři cítili potřebu společensky se angažovat skrze své dílo, avšak manifest, jenž prohlašuje: „*Ne už ZDA se má o ‚takových věcech‘ mluvit, nýbrž CO konkrétně, jaká témata a motivy, literatuře přináší,*“ nemusí nutně vycházet z autorova prožitku a zkušeností. Příkladem takového „nezajímavého“ autora a jeho díla může být dozajista německý dramatik Frank Wedekind a jeho hra *Procitnutí jara* s podtitulem *Dětská tragédie*, v originále *Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie*, z roku 1891. Drama se zaměřuje na dospívání a prezentuje do té doby naprosto tabuizované projevy sexuality a touhy mladého člověka, mimo jiné i homoerotickou zkušenost. Wedekind zde velice kriticky upozornil na prudérnost tehdejší společnosti, na její obecné předsudky a polemizuje zde nad společenskou únosností. Na své první nastudování hra čekala dlouhých 15 let. V Československu byla poprvé uvedena roku 1922. Později ji nastudoval také Emil František Burian v „Děčku“. Několik inscenací hry vzniklo v letech 1968–1969, poté následovala odmlka a zřejmě jako předzvěst společenského uvolňování se *Procitnutí jara* vrátilo do českých (respektive československých) divadel ke konci 80. let. Po roce 1989 se stalo poměrně často uváděným kusem českých divadelních scén. K znovuobjevení hry českým divadlem jistě přispělo jeho muzikálové zpracování (v našem kulturním prostředí se muzikál objevuje pod názvem *Probuzení jara*).¹² Na druhou stranu však *Procitnutí jara* zapadá do schématu tzv. „nové vlny“ české dramatiky, která souvisí s proměnou (nejen) českého divadelního umění po roce 1989. Obdobně jako Wedekind i „nová vlna“ přinesla „nová“ či „jiná“ témata a „nové“ či „jiné“ způsoby jejich zpracování.

¹² Na motivy Wedekindovy hry muzikál napsali Steve Sater a Duncan Sheik. Poprvé byl uveden na Broadwayi (2006), v České republice nastudován například v Městském divadle v Brně v roce 2010.

2. Od skandálnosti k ztrátě aktuálnosti? *Procitnutí jara* v kontextu dějin sexuality (od konce 19. století do 60. let 20. století)

„*Tu jsem slyšel, jak velmi rozhodně říká (...), že bratr byl vždycky černou ovčí rodiny, nikdo si nedovede představit, jak mu uškodil v jeho lékařské praxi. Řada pacientů prý ze strachu z bratra už nikdy nepřišla do jeho ordinace. Jiní se ptali: jak je možné, že takový člověk je jeho bratrem. Doktor na to vždy odpovídal jedno a totéž: jestli ještě nikdy neslyšeli, že se někdo z rodiny nevyvede. Jsou podvodníci, falšovatelé šeků, hochštapleři, gauneři a podobná sebranka, a takoví lidé často pocházejí, jak může on potvrdit ze své lékařské praxe, z nejslušnějších rodin. Od toho jsou vězení, a doktor je pro to, aby takové lidi, bez ohledu na jejich původ, co nejpřísněji trestali. Teď je bratr mrtvý, doktor by o něm mohl vyprávět věci, které by bratrův obraz v očích slušných lidí právě nevylepšily. Ale raději mlčí a říká si: dobře, že je po něm. Bylo by lepší, kdyby nebyl vůbec žil. Doktor tam stál, jistý a pevný, a mluvil s takovou závislostí, že jsem k němu přistoupil, postavil se bez sebe hněvem před něho a řekl: ‚Ale vždyť to byl básník!‘ ‚Právě proto!‘ osopil se na mě doktor. ‚To jsou ty falešné vzory. Pamatuj si, mládenče, jsou dobří a špatní básníci. Můj bratr byl jeden z nejhorších. Lepší je, když se z člověka nestane vůbec žádný básník a vyučí se něčemu užitečnému!‘“ (Canetti 1995, s. 286–287).*

(Vzpomínka Eliase Canettiho na setkání s bratrem Franka Wedekinda, pravděpodobně s Dr. Arminem Francisem Wedekindem.)

Úryvek z autobiografického románu *Zachráněný jazyk* (1977) Eliase Canettiho výstižně ilustruje, nakolik byl Wedekind na přelomu 19. a 20. století považován za skandálního autora. Tehdejší společnost šokoval hned svým debutem, vzpomínaným raně expresionistickým dramatem *Procitnutí jara*. Hra, kterou Wedekind psal „*od podzimu 1890 do Velkonoc 1891*“ (Wedekind 1923, s. 4), zobrazuje dospívající jedince v situacích, v nichž se probouzí jejich sexuální touhy a oni sbírají první sexuální zkušenosti, avšak vzhledem k předsudkům a k faktu, že sexualita (v nejširším možném

smyslu toho slova) znamenala tabu a nemluvílo se o ní, na své touhy a první zkušenosti nejsou připraveni a nechápou je. Podstatná je v tomto ohledu též sociální vrstva, ze které zobrazované dramatické osoby¹³ hry pocházejí, jak uvádí Milena Lenderová v jedné z kapitol knihy *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století* (2009):

„(...) velmi prudérní byla buržoazie, méně maloburžoazie. Dělnictvo a nemajetné venkovské vrstvy představovaly sociální skupiny, které se konvenční morálkou řídily v míře poměrně omezené. Na venkově byla tradičně sexuální morálka volnější, což bylo dáno jak snazšími kontakty mezi mladými lidmi, tak skutečností, že chov hospodářských zvířat nabízel názorné informace týkající se rozmnožování“ (Lenderová 2013a, s. 161).

Není náhoda, že Wedekindova hra pojednává o jedincích právě z prostředí buržoazního a maloburžoazního. Mladí lidé z těchto společenských kruhů jsou z dobového hlediska zranitelní. Žijí v naprosté nevědomosti, za niž jsou však zodpovědní jejich rodiče, respektive tehdejší prudérní tradicionalistická společnost.

Uvažování o sexuální výchově dětí a dospívajících a vůbec o sexualitě obecně se v českém i německém či rakouském kontextu počalo nejprve objevovat na univerzitní půdě – za zmínku v tomto ohledu stojí jistě tzv. filantropismus vycházející z tezí o přirozené výchově Jeana-Jacquesa Rousseaua. Filantropismus lze pokládat za vůbec první směr pedagogiky, který zohledňoval sexualitu dětí. Avšak v očích široké veřejnosti byla pedagogika sexuality ve středoevropském prostředí skoro po celé

¹³ Pojem tzv. dramatické osoby je v celé práci užíván v návaznosti na pojetí divadla Otakara Zicha a Jiřího Veltruského. Ze Zichova textu *Estetika dramatického umění* (1931) vyplývá, že dramatická osoba je součástí fikčního světa. Právě ji diváci vnímají nejintenzivněji. Oproti ní stojí tzv. herecká postava, která je výkonem herce, prostřednictvím něhož je konstituována příslušná dramatická osoba. Zich hereckou postavu nazýval významová představa technická a dramatickou osobu významová představa obrazová. Pojem významové představy nejdříve užíval v teorii hudby, avšak už v roce 1921 publikoval v časopise *Česká mysl* článek *Estetická příprava mysli*, kde zmiňuje pojem představy v souvislosti s diváckou recepcí osob dramatu (Zich 1921, s. 199). Zich do jisté míry předpokládal, že herecká postava představuje dramatickou osobu. Analogicky lze hovořit o procesu značení. O několik let později upozornil Jiří Veltruský ve studii *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle* (1940), že „dramatická osoba není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy“ (Veltruský 1994, s. 62). S tím souvisí vzájemné propojení jednotlivých hereckých postav dramatického díla, a také propojení postavy se zbylými divadelními složkami. (Kromě herecké se jedná o složku textovou, výtvarnou aj.) Herec tedy za pomoci herecké postavy nevytváří dramatickou osobu sám, ale činí tak za účasti ostatních herců a ostatních divadelních složek.

19. století stále nepřípustná, a to i vzhledem k přetrvávajícím názorům vzešlým z katolické církve, která byla i nadále institucí, jež určovala morální měřítko. Sexuální pudy byly pro katolickou církev hříchem: „*Cílem, který sledovala nejen ona, ale i rodiče a škola, bylo v oblasti sexuality zachovat co nejdéle nevinnost a neznalost dítěte a mladého člověka vůbec*“ (Lenderová 2013b, s. 158). Do kategorie sexuálního hříchu označovaného jako „smilstvo“ se vešla velká škála chování, jednání, myšlení a různých řečových aktů (tamtéž, s. 164). Kromě sodomie, kam patřil mimo jiné i pohlavní styk jedinců stejného pohlaví, byl hříchem míněn též takový pohlavní styk heterosexuálních párů, který se vymykal „běžné“ poloze „na misionáře“, dále onanismus (přerušovaná soulož), masturbace, znásilnění, incest či nevěra aj. Pro církev však byla hříchem například i návštěva divadelních her nebo četba textů, které vykazovaly prvky lehčí morálky¹⁴ (tamtéž, s. 165).

Ke ztuhlému uvolňování prudérnosti ve společnosti a tím i k prosazování se pedagogiky sexuality došlo až ke konci 19. století a nutno podotknout, že toto uvolňování nebylo náhlé, ale dělo se tak po velmi malých krůčcích. Svou roli v tomto procesu pak dozajista sehrála i umělecká avantgarda (Lenderová 2013a, s. 164), která počala zobrazovat sexualitu a erotiku tehdy nově a novými způsoby a dokonce počala konstituovat též reprezentaci sexuální jinakosti. Jak ovšem vyplývá z výše uvedeného svědectví Eliase Canettiho, autoři takových děl, v nichž se nové zobrazení objevuje, i nadále (stejně tak jako jejich tvorba) vzbuzovali poněkud rozporuplné reakce.

V důsledku lze na Wedekindovo *Procitnutí jara* pohlížet jako na logické vyústění postupného procesu sexuálního osvobození. V celém kontextu tohoto procesu je Wedekindovo drama radikálním upozorněním a předně tvrdým probuzením z nereálného snu ztuhlé společnosti o nevinosti mládeže. Nepřípravenost společnosti na Wedekindovo nové zobrazení sexuality a erotiky dokládá již zmiňovaný fakt, že muselo uběhnout dlouhých 15 let od napsání a vydání hry (vyšla v soukromém

¹⁴ Milena Lenderová v knize *Dějiny těla s podtitulem prameny, koncepty, historiografie* (2013) zmiňuje při popisu pohledu církve na sexualitu v 19. století spis Karla D. Pruchy: *Poučení o generální zповědi* (1890), kde v rámci zповědního zrcadla autor popisuje způsob kladení otázek, které měly hříšníka dovést k přiznání se, že hřešil pouhou myšlenkou související s erotikou, nebo že recipoval nestoudné umělecké dílo.

nákladu) do jejího prvního uvedení v divadle. Světová premiéra proběhla v Berliner Kammerspielen (Komorní divadlo v Berlíně) v roce 1906 a inscenaci tehdy režíroval věhlasný Max Reinhardt. Hra, ač byla zprvu oblíbená avantgardními divadly, se počala v českém prostředí postupně prosazovat do dramaturgických plánů velkých kamenných divadel, jejichž produkci je možné vzhledem k statusu oblastní, národní či státní instituce nazývat oficiální. A dokonce i vůbec první uvedení *Procitnutí jara* v Československu bylo „velké“, proběhlo na scéně Stavovského divadla.

Z dnešního pohledu je *Procitnutí jara* poslem proměny. Jednalo se o nové drama, opravdu „nové“ (jiné) drama, jehož vznik podnítil změnu poetiky a okruhů témat k zpracování. Význam hry je velký také co do dějin recepce divadelního umění a nelze opomenout i význam společenský. Hra se zdá být právě takovým uměleckým dílem, které měl na mysli Thomas Stearns Eliot ve své studii *Tradice a individuální talent* (1920), když napsal:

„Vznikne-li nové umělecké dílo, stane se zároveň něco se všemi předchozími uměleckými díly. Existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo. Než k tomu dojde, je však tento řád úplný. Aby řád zůstal řádem i poté, kdy je do něho uveden nový prvek, musí se celý, byť sebenepatrněji pozměnit“ (Eliot 1991, s. 11).

Procitnutí jara znamenalo oproštění se od dobového nadužívání zavedených dramatických forem a stalo se předzvěstí započetí nové cesty divadelního umění směrem k expresionismu a dále až k absurdnímu dramatu. Co do poetiky se vzdává aristotelské expozice a děj staví pomocí dramatických obrazů, které však nemusejí nutně kauzálně souviset.¹⁵ Wedekindova tragédie se v některých momentech snoubí s groteskní absurditou nebo i s groteskně fantazijními obrazy až surrealistického ražení, jako je například scéna na hřbitově – poslední obraz celé hry –, z níž pro názornou ukázkou postací úryvek z promluvy mrtvého *Mořice*:

¹⁵ Zdrojem pro tento prostředek divadelní narace je dozajista drama *Vojcek* (*Woyzeck*, 1836–1837) Georga Büchnera.

MORIC: Nehádejte se! – Prosim, nehádejte se. Kam to vede! – Nač tu sedíme, dva živí a jeden mrtvý, v noci o druhé hodině zde pospolu na hřbitově, máme-li se hádat jako opilí kumpáni! – Bylo by mi potěšením, kdybych směl být přítomen jednání. – Chcete-li se hádat, vezmu hlavu pod paždí a půjdu (Wedekind 1923, s. 99).

Stejně jako surrealismus obdivoval a rehabilitoval dílo Hieronimuse Bosche, které bylo ve své době považováno za kacírské, obdobně tak učinil expresionismus s dílem Wedekindovým. Zprvu zakazovaný a zatracovaný autor byl expresionisty později obdivován jak pro svou tematiku, tak i poetiku. A narozdíl od Bosche Wedekindovo dílo nečekalo na svou rehabilitaci tak dlouho, avšak i nadále jej regulovala cenzura. Ta donutila Maxe Reinhardta, jemuž se jako prvnímu podařilo *Procitnutí jara* prosadit na divadelní jeviště, provést mnoho škrťů hry, aby docílil schválení, a tedy možnosti uvedení. Cenzura ostatně zasahovala do možnosti uvedení a do podoby inscenací Wedekindova dramatu též v českých divadlech.¹⁶ Poprvé se Wedekindovo drama objevilo na repertoáru Stavovského divadla v roce 1922, inscenaci režíroval Karel Dostal. O rok později vyšel knižně také český překlad hry, se kterým Dostal pracoval a jehož autorem byl František Václav Krejčí. V době meziválečné však v československém prostředí hru nejvýrazněji proslavil Emil František Burian, který v roce 1936 v D'36 při inscenaci *Procitnutí jara* vůbec poprvé užil scénický postup theatergraph, na jehož princip o dvacet let později navázali Alfréd Radok a Josef Svoboda při tvorbě dnes již světoznámé Laterny magiky prezentované na Světové výstavě Expo 1958 v Bruselu. *Procitnutí jara* a Burianovo nastudování této hry se nesmazatelně zapsalo do dějin československého divadelního umění a vůbec do dějin československé kultury. Sám Burian pohlížel na hru skrze optiku levicově smýšlejícího umělce. Uvědomoval si výchovnou funkci divadla a zabýval se možnostmi, jak vychovávat skrze divadlo mládež. Wedekindovu kritiku prudérní společnosti Burian

¹⁶ Policejní zákaz se *Procitnutí jara* týkal například v roce 1923, kdy měla být hra uvedena v Národním divadle v Brně, což se vzhledem k tomu, že v roce 1922 byla hra inscenována v pražském Stavovském divadle, může zdát jako překvapivé. Zákaz uvedení, přestože v jiné části Československa hra již uvedena byla, dokresluje, nakolik *Proctinutí jara* rezonovalo v českém (respektive tehdy nově v československém) kulturním prostoru jako hra s nekonvenčním a kontroverzním tématem, a že inscenování hry nebylo zcela nekonfliktní.

interpretuje především jako kritiku buržoazie a touto společenskou třídou prosazovaný systém výchovy, skrze nějž dochází k mrzačení dětí:

„(...) kdo vidí v dítěti dědice a pokračovatele své práce, nikoliv pro jedince, nýbrž pro blaho všech, ten se nemůže už dnes s klidem dívat na soustavné mrzačení všeho zdravého, co v dítěti je“ (Burian 1936, s. 5).

V této souvislosti připomínám již zmiňovaný poznatek Mileny Lenderové o přímé úměře mezi společenským postavením a mírou prudérnosti; čím vyšší společenské kruhy, tím prudérnější názory. Kritika buržoazie byla v tomto ohledu tedy relevantní, avšak je jasné, že Burian vše přesouvá spíše směrem k problematice třídního boje. V době meziválečné však již bylo sexuální uvolňování, a tedy i konec onoho mrzačení velmi reálné. Důvodem k uvolnění konvencí byla první světová válka, která emancipovala a osvobodila z klasických stereotypů ženy. Uvolňování bylo v období první československé republiky podpořeno i působením novomalthusianství, ale dovršení sexuální revoluce zapříčinil až vynález první bezpečné, a pro širokou veřejnost dostupné, ženské antikoncepce (tamtéž, s. 164). V období meziválečném lze v tuzemsku také zaznamenat první výraznější snahy o emancipaci homosexuálů a o dekriminizaci homosexuálního chování. V té době takové snahy došly ke zdárnému konci například v sousedním Polsku, kde přestalo být homosexuální chování trestné v roce 1932. V Československu se dekriminizaci podařilo prosadit až v roce 1961, i tak ale homosexualita rozhodně nepřestala být problematickou (k tomuto tématu viz níže).

V dějinách sexuálního osvobození jsou 60. léta mezníkem, kdy opravdu naplno dochází k uvolnění konvencí, proběhne sexuální revoluce. (Byť co se týče sexuální jinakosti, bylo uvolnění konvencí oproti dnešnímu stavu stále spíše omezené.) Ke konci 60. let se do československých divadel navrátí *Procitnutí jara*. Příznačně je hra uvedena v opravdu uvolněném roce 1968 (respektive i 1969) na scéně Divadla bratří Mrštíků v režii Milana Páska, v Divadle Vítězného února v Hradci Králové, kde hru režíroval Josef Palla či na scéně Krajského a oblastního divadla Český Těšín, kde ji režíroval Zdeněk Bitl. *Procitnutí jara* se na československé divadelní scéně navrátilo po dlouhé absenci, která byla zapříčiněna náhlými politickými změnami.

První dekáda absence hry na našich jevištích ve 40. letech byla bezpochyby zapříčiněna nacismem. Ten likvidoval avantgardní divadlo, které bylo do té doby Wedekindovou hrou okouzleno snad nejvíce. Pro druhou dekádu absence hry v 50. letech byla pramenem zřejmá snaha komunistické nomenklatury o dramaturgické „prosívání“ západního umění: „*Spuštěnou železnou oponou pronikaly jen tendenčně protikapitalistické hry patřičně uvědomělých autorů*“ (Just 2010, s. 61). Do takového kánonu divadelních her se *Procitnutí jara* nevešlo a ani Burianova levicově orientovaná interpretace (viz výše), která by mohla hru přiblížit proletariátu a prosadit ji na divadelní jeviště té doby, nebyla nijak nápomocná. Homosexualita a jistě i další „sexuální odchylky“, víceméně vše, co se dříve skrývalo pod sodomii, bylo totiž považováno za striktně buržoazní jev, který ve zdravé socialistické společnosti musí být trestán, jelikož je přítomen jen u narušitelů.¹⁷

60. léta – v tuzemsku nesoucí se v duchu procesu demokratizace, jež nabral na síle v roce 1968 v souvislosti s tzv. „socialismem s lidskou tváří“ – znamenala pro československé divadlo obrodu. Tuto situaci shrnuje Vladimír Just ve své obsáhlé publikaci *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* (2010): „*Sílící otevřenost myšlení a vůle k tvoření se projevovala na všech stranách a všemi cestami, jež se vzájemně násobily společným opozičním, většinou nepřiznaným a různě maskovaným zaměřením. Návaznou iniciativou překladatelů, vydavatelů, teoretiků, dramaturgů a inscenátorů konečně do českého divadla [i slovenského – pozn. autora] pronikla řada autorů západní provenience (...)*“ (tamtéž, s. 90). Kromě tehdy soudobých autorů jako byli Edward Albee, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Jean Genet nebo Tennessee Williams aj. do československých divadel znovu pronikl i Frank Wedekind a jeho *Procitnutí jara*.

Zajímavá je rozhodně perspektiva, skrze niž je hra ke konci 60. let v Československu interpretována. Tehdejší pohled na téma sexuality mládeže reprezentované v *Procitnutí*

¹⁷ Patrná je tato okolnost například u snahy dekriminlizovat homosexualitu koncem 40. a začátkem 50. let. Právník František Čeřovský, který hájil práva homosexuálů již v době meziválečné, se účastnil příprav nového trestního zákoníku, který vešel v platnost v roce 1950. Čeřovský navrhoval zrušení trestů za homosexuálního chování, ale vzhledem k argumentům, že homosexualita je buržoazní jev nezdravý v socialistické společnosti, k dekriminlizaci nedošlo (Schindler 2013, s. 282).

jara přibližuje recenze Dušana Jeřábka k inscenaci hry v Divadle bratří Mrštíků v Brně, která vyšla v *Divadelních novinách* v roce 1968:

„Wedekindovo drama o pubertálních zmatcích mládeže z konce minulého století je jistě z hlediska historického sympatické svou odvahou a otevřeností, s níž odkrývalo nesmyslnost dobové pruderie v otázkách sexuálních a falešnost dvojí morálky dospělých. Inscenovat tuto hru roku 1968 není rozhodně úkol ani snadný, ani vděčný – stěží se lze vyhnout tomu, aby Wedekindova hra nepůsobila poněkud archaicky dnes, kdy mládež trpí patrně spíše nadbytkem, než nedostatkem sexuálních zkušeností“ (Jeřábek 1968, s. 4).

Hra je tedy v éře „zlatých šedesátých“ vnímána jako připomenutí dob pruderie, která však již pominula, což je velmi významný posun v chápání Wedekindova dramatu. Brněnská inscenace v režii Milana Páska byla dle autora recenze míněna jako konfrontace mládí, což naznačuje i název souboru fotografií Karola Halámky: *Konfrontace*. Tyto velkoformátové fotografie zachycující život tehdejších mladých lidí byly užity v rámci scénografie. Lze konstatovat, že inscenace *Procitnut jara* v Divadle Bratří Mrštíků v roce 1968 upozorňovala – alespoň podle Jeřábka – na konfrontaci dvou dobových kontextů. V kontextu doby, kdy dílo vzniklo, je téma hry skandální, v dalším kontextu 60. let – pro Jeřábka soudobém – pak již neaktuální:

„(...) Wedekindova hra sama stěží může poskytnout našemu dnešnímu divadlu možnost k plodné konfrontaci uměleckého a reálného obrazu světa, jejímž výsledkem by byl o stupeň nový pohled na skutečnost, na život a mládí dneška. A o to tuším šlo; neboť k čemu jinak mluvit o konfrontaci?“ (tamtéž, s. 4).

Opravdu ale *Procitnutí jara* v 60. letech tolik ztrácelo na aktuálnosti, že se stalo jakousi historickou exkurzí či muzeálním artefaktem? Opravdu téma hry pozbylo pro tehdejšího socialistického člověka na významu? Zdálo by se, že z hlediska dějin sexuality již v tehdejším Československu nenalezneme společenské konvence k boření. Jak to za reálného socialismu ovšem bývalo, opak byl pravdou.

3. „Pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“ aneb sexuální jinakost v izolaci (od *Procitnutí jara* ke *Kočce na rozpálené plechové střeše*)

Ač se v 60. letech mohlo zdát *Procitnutí jara* jako archaická hra nenabízející nic „*k plodné konfrontaci uměleckého a reálného obrazu světa*“ (Jeřábek 1968, s. 4), přihlédneme-li například k tehdejší situaci sexuálních menšin, realita byla odlišná. Byť byla homosexualita v roce 1961 dekriminována, i nadále docházelo k marginalizaci homosexuálních jedinců (o transgender jedinců aj. ani nemluvě). Dekriminalizace bylo dosaženo díky výzkumu sexuologa Kurta Freunda, který se v 50. letech zaměřil na experimentální léčbu homosexuality. Došel k závěru, že sexuální přitažlivost k osobám stejného pohlaví je (prozatím) nevléčitelnou chorobou a nemocní jedinci by za svou nemoc neměli být trestáni.¹⁸

Určitého uvolnění sice dosaženo bylo, ovšem sám Freund zdůrazňoval, že projevy homosexuality budí pohoršení a nejsou pro společnost žádoucí. Tehdy nový § 244 trestního zákona dekriminoval pohlavní styk mezi osobami stejného pohlaví, které dosáhly plnoletosti, trestné ovšem bylo to, pokud by svým počínáním budily veřejné pohoršení. Homosexualita zůstala soukromou záležitostí, o které se nemluvalo. Nadále panoval strach z kompromitace. Jak dokazuje Franz Schindler ve své studii *Život homosexuálních mužů za socialismu* publikované v monografii „*Miluji tvory svého pohlaví*“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí* (2013) svou odlišnou

¹⁸ Franz Schindler ve studii *Život homosexuálních mužů za socialismu* (2013) uvádí, že v závěrech výzkumu Kurta Freunda, díky kterým byla homosexualita dekriminována, lze nalézt nebezpečí pro sexuální menšiny spočívající v tom, že homosexualita byla podle Freunda *prozatím* nevléčitelnou nemocí. To znamená, že se jedná o dočasný stav: „*Co by se stalo, kdyby lékařství jednoho dne našlo možnost změnit sexuální orientaci? Zdánlivě vstřícný krok Freunda vůči homosexuálům se jeví jen jako dočasný. Nesl v sobě totiž hrozbu, že až bude lékařství sto sexuální orientaci – buď u ještě nenarozeného plodu, nebo u již narozeného člověka – ovlivnit, sexuologové budou chtít homosexuály opět léčit. Naskytá se tak otázka, co by se potom stalo s homosexuály, kteří by se léčit nechtěli, kteří by se léčbě bránili*“ (Schindler 2013, s. 286).

sexuální orientaci homosexuálové zpravidla tajili, jelikož se obávali diskriminace ze strany veřejnosti i ze strany státních orgánů:

„Homosexuálové (...) měli v porovnání s heterosexuálními občany jedno zranitelné místo navíc a případně mohli být lehčeji disciplinováni. Emancipace homosexuálů proto nevyžadovala jen dekriminlizaci, ale také překonání tabuizace homosexuality a prostor pro veřejný výklad její přirozenosti a rovnocennosti s heterosexualitou. Zatímco dekriminlizace umožnila v západních demokraciích, že detabuizace a právní jistota mohly být časem vynuceny různými politickými silami a médii, znemožňoval totalitní systém v ČSSR veřejné vyjádření jiného názoru než konformního s oficiálním diskurzem komunistické strany“ (Schindler 2013, s. 285).

Veřejný prostor se nakonec podařilo naplno prolomit až po roce 1989. Ke konci 60. let možná společnost v ČSSR měla k uvolňování konvencí týkajících sexuálních menšin nakročeno, ovšem pokud tomu tak opravdu bylo, vše později zbrzdil proces normalizace v 70. letech. Odlišná sexuální orientace nadále stála mimo veřejný prostor. Toto vyloučení z dobového diskursu lze zaznamenat již v období meziválečném, ovšem tehdy byl vydáván alespoň emancipační tisk. Vlivem napjatých společenských podmínek v Československu (ať už v období meziválečném nebo pozdějším) byla do konce 80. let odlišná sexuální orientace záležitostí soukromou nebo případně veřejným tajemstvím, zkrátka něčím, o čem se přímo nemluví, na co se nedotazuje, co se skrývá, s čím se člověk běžně nesvěřuje. Po roce 1961 byla sexuální jinakost sice tolerována, i když slovo tolerance je možná příliš silné, rozhodně totiž nebyla veřejností nebo přímo státem v obecnějším měřítku respektována, natož podporována. Režim mohl tuto „slabinu“ využívat dle vlastní potřeby ke kompromitaci.

Ono skrývání se, zatajování nebo samota a také určitá niternost, to znamená jevy, jež byly u příslušníků sexuálních menšin přinejmenším od začátku 20. století až do konce 80. let na území Československa zjevně časté, lze analogicky sledovat rovněž v divadelních hrách, které bývaly ve zmíněném období uváděny na tuzemských oficiálních scénách. V takových dramatech jsou patrné dva motivy vztahující se k výše uvedeným jevům, a to izolovanost a vymezování určité přísně chráněné hranice oddělující sexuální menšinu od většiny. Tyto motivy jsou v souvislosti s reprezentací sexuální jinakosti kromě ve Wedekindově *Procitnutí jara* dozajista přítomné také

v některých hrách Tennessee Williamse, jež se dostaly na československá jeviště už před rokem 1989. Jedná se zejména o proslulá dramata oceněná Pulitzerovou cenou, která významně zasáhla do dějin světového divadla: *Tramvaj do stanice touha* (*A Streetcar named Desire*, 1947) a *Kočka na rozpálené plechové střeše* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955). Obě hry do českých a slovenských divadel pronikly v 60. letech. Hra *Tramvaj do stanice touha* byla v tuzemsku poprvé inscenována v roce 1960 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě v překladu Bedřicha Bechera a pod režijní taktovkou Jana Kačera. O pět let později se hra dostala i do Národního divadla v Praze, kde *Tramvaj* v překladu Luby Pellarové a Rudolfa Pellara režíroval Vítězslav Vejražka. Od té doby vznikly v československých a později v českých divadlech desítky inscenací této hry a jednoznačně se tak stala nejčastěji uváděnou hrou Tennessee Williamse u nás. *Kočka na rozpálené plechové střeše* byla v Československu poprvé uvedena ve Státním divadle Ostrava v roce 1965 znovu v překladu Luby a Rudolfa Pellarových a v režii Radima Kovala. Jak již bylo popsáno výše, uvedení Williamsových her v Československu v 60. letech souvisí s určitým postupným procesem politického, ale i obecně společenského uvolňování. Obě dvě hry se na tuzemských jevištích „velkých“ divadel poté udržely i v 70. a 80. letech. Při inscenování dramatických textů samozřejmě docházelo (a dodnes dochází) k jejich proškrtávání. Bezpochyby se mohlo stát, že v dramatu reprezentovaná sexuální jinakost byla upozaděna, nebo případně zcela vynechána. Toto vynechávání ale nebylo poplatné pouze dobovému společenskému a politickému diskursu, záleželo též na samotných tvůrcích inscenace a jejich pojetí dané hry. K seškrtávání mohlo dojít nejen vlivem cenzury, ale také například na základě snahy tvůrců zaměřit se na jiné motivy dramatického textu, pročež nemusela odlišná sexuální orientace sehrávat tak důležitou roli a její reprezentace byla utlumena. Zcela na pozadí se motiv odlišné sexuální orientace ocitl například i v roce 2009 v inscenaci *Kočky na rozpálené plechové střeše* nastudované v Městském divadle Brno¹⁹ v režii Zdeňka Černína, v době, kdy se již sexuální jinakost na divadelním jevišti objevovala

¹⁹ V této inscenaci do popředí pronikla témata jako boj o moc nebo hyenismus. Kontroverze, která v minulosti homosexualitu provázela, navíc z pohledu tvůrců inscenace a z jejich dobového horizontu na počátku 21. století ztrácí (!) na aktuálnosti (Žáková 2011, s. 36). Homosexualita je zde vnímána jako něco, co již kontroverzní není. Je patrné, že na okraji se sexuální jinakost ocitla rozhodně NE z obavy, že její reprezentace v inscenaci by mohla být považována za nemístnou či skandální apod., ale naopak z důvodu toho, že pro tvůrce její tematizace už není něčím, co je nutné detabuizovat.

oproti předchozím letům poměrně často a kontroverze odlišnosti v sexuální orientaci nebyla tak intenzivní jako před rokem 1989.

Je zajímavé, že k utlumování reprezentace sexuální jinakosti nedošlo v případě vůbec prvního českého vydání Wedekindova *Procitnutí jara* v roce 1923 v překladu Františka Václava Krejčího. Již v tomto vydání je homoerotický náboj mezi dramatickými osobami Arnoštem a Jeníkem rozvinut naplno. To dozajista souvisí s již připomínaným a do jisté míry liberálním postojem společnosti k zobrazování homosexuality v meziválečném období. Ač tehdy toto téma bylo kontroverzní, existovala určitá svoboda uměleckého nebo publicistického vyjádření (viz výše v úvodu textu k tématu homosexuálního emancipačního tisku v období prvorepublikovém).

Odlišná sexuální orientace a její projevy jsou ve Wedekindově dramatu reprezentovány v kontextu dospívání, a proto i v souvislosti s mladickou nerozvážností, dále s experimentováním, jež k tomuto údobí života patří, s hledáním vlastní identity nebo též s neviností. V obdobných kontextech je homosexualita a její projevy tematizována i v již připomínaném *Nesmírném štítu* Václava Kršky nebo v dramatu *Děvčata v uniformě* Christy Winsloe. Připomínám, že děje těchto dramát se odehrávají v prostředí internátních škol – izolovaných od okolního světa – a v obou hrách se rovněž setkáváme s mládím a objevováním vlastní identity.

Mladíci Arnošt a Jeník z Wedekindova *Procitnutí jara* prožívají v jednom z obrazů hry citové pnutí, jež je sice velmi intenzivní, ale přesto se jedná pouze o chvilkový projev vzájemné náklonnosti. Tento prchavý okamžik si chtějí naplno vychutnat. V jejich citu lze ale jen těžko spatřovat něco trvalejšího. To vše samozřejmě souvisí s jejich obdobím života, s objevováním sebe sama, avšak i s celkovým pohledem (tehdejší) zobrazené společnosti na jejich chování, které je zde považováno za amorální. V jednom z obrazů, kde se mladíci líbají a projevují si vzájemnou náklonnost, uvažují o své budoucnosti, přičemž Arnošt by se chtěl vydat na dráhu duchovního:

ARNOŠT: Vidím se již často, jak budu ctihodným farářem – hodnou paňmaminku, bohatou knihovnu a úřady a hodnosti všeho druhu. Šest dní máš kdy přemýšlet a sedmého otevřeš ústa (Wedekind 1923, s. 89).

Tím pádem je v celku jasné, že Arnoštova homoerotická zkušenost s Jeníkem je opravdu pouze chvilková a dokonce snad, že v budoucnu z podstaty povolání, které by si přál vykonávat, v jejím rozvíjení a v případném sbírání nových zkušeností obdobné povahy nebude logicky moci nadále pokračovat, alespoň tedy v ideálním případě. Upnutí mladíků na daný okamžik, který právě prožívají, později podtrhuje i úvaha Jeníkova:

JENÍK: Budeme-li jednou po třiceti letech vzpomínat večera jako je dnešní, bude se nám to zdát nevyřetitelně krásné (tamtéž, s. 90).

Tak tedy Arnoštovo a Jeníkovo vzplanutí zůstane připomínkou možnosti chovat se svobodně, vzpomínkou na okamžik, kdy bez zábran mohli dát najevo to, co je společenským tabu. Podstatná je pak v tomto ohledu též scenerie, kde se tato homoeroticky laděná příběhová linka *Procitnutí jara* odehrává:

„Jeník Rilow a Arnošt Röbel, válejíce se na nejvyšších místech vinice pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“ (tamtéž, s. 89).

To znamená daleko od společnosti a jejích předsudků, tam, kde Arnoštovi a Jeníkovi nic nebrání svobodně projevat své city a touhy. Místo „pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“ je tak útočištěm, jež lze podobně jako ostrov v Krškově *Nesmírném štítu* chápat jakožto symbol snu o vysvobození z okovů společnosti, která homosexualitu odmítá, vytěsňuje nebo dokonce (jak tomu bylo v době Wedekindově a Krškově) zakazuje a trestně stíhá. Avšak zatímco v Krškově dramatu *Nesmírný štít* vše končí zkázou izolovaného ostrova (velkým zemětřesením), v *Procitnutí jara* není „svobodné území“ zničeno a zůstává žít alespoň v Arnoštových a Jeníkových vzpomínkách. Izolace, která se zde objevuje, je proto izolací intenzivního prožitku, který může být rozvíjen pouze ve svobodném prostředí, jehož hranice jsou vytyčeny územím „pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“. Homoerotický motiv je zde proto vázán k niternému prožitku, jenž za hranicí popisovaného místa již nemůže být nadále rozvíjen – brání mu v tom společenské konvence a prudérnost společnosti, která je ve Wedekindově dramatu zobrazena.

Procitnutí jara nese podtitul *Dětská tragédie*. Tragičnost lze na tomto místě hledat v motivu nemožnosti rozvinutí citového pnutí mezi Arnoštem a Jeníkem za hranicemi

izolovaného místa. Avšak tato tragičnost není tak intenzivní jako v Krškově *Nesmírném štítu*, kde, jak již bylo uvedeno, je „svobodné území“ zničeno zemětřesením. Krška je tudíž, co se týče možnosti rozvinutí jiné lásky, oproti Wedekindovi skeptičtější, v důsledku nedává jiné lásce žádnou šanci na přežití. Wedekind oproti Krškovi své místo „*pod převislou skalou ve vadnoucí trávě*“ zachovává neporušené. Dává tím tak naději ke vzplanutí dalších lásek a dalších krásných, i když pomíjivých okamžiků. Ono romantické místo vykazuje obdobné vlastnosti jako místo, jež se objevuje v proslulém Platónově dialogu *Faidros*. Místo vzdálené od města a společnosti je klidným útočištěm v přírodě, která zde stojí v protikladu k městskému prostředí, přesněji řečeno v protikladu k řecké polis (*Faidros*) a k měšťanské společnosti 19. století (*Procitnutí jara*). V Platónově dialogu i ve Wedekindově dramatu je toto místo dějištěm diskuze o kráse, lásce a *Erótovi*. Výjev ze hry *Procitnutí jara*, v němž spolu rozmlouvají Arnošt a Jeník, navíc sám o sobě nese jisté rysy stylizované antiky. Starověké Řecko a Řím je pro zobrazování stejnopohlavních milostných vztahů „zlatým věkem“, a to dokonce tak intenzivně, že již na začátku 20. století byla reprezentace antiky v souvislosti s homosexuálními vztahy považována za stereotypní (Putna 2013b, s. 122). Antiku v *Procitnutí jara* navozuje například motiv vinic, vína a hroznů, které mladíci ve svém útočišti „*pod převislou skalou*“ požívají:

*JENÍK: Nachýlím-li větev, bude se nám kývat od úst k ústům.
Nepotřebujeme se ani hnout, ohryžeme jen bobule a necháme větev se opět
vymrštít (Wedekind 1923, s. 89).*

Scénu lze také přirovnat k hostinám starověkého Řecka nazývaných *symposion*. Celý výjev je možné považovat rovněž za odkaz k Platónově dialogu *Symposion*, v němž se v centru diskuze při hostině objevuje bůh *Erós*. Ve Wedekindově dramatu se Arnošt a Jeník v dialogu situovaném ve vinici „*pod převislou skalou*“ nejprve zaměřují na představy o své budoucnosti, Arnošt například zmiňuje touhu být farářem (viz výše). V důsledku ale tyto promluvy mladíci překračují a od takových témat stoupají k *Erótovi*, k lásce, která je výjimečná a jiná, ke kráse okamžiku, který právě prožívají, k *erotickému* náboji situace, a tím k prožitku *homoerotické* zkušenosti. Tento motiv je sice izolovaný hranicemi prostředí, v němž se konstituuje, avšak v kontextu celého děje dramatu dozajista promlouvá k prudérní měšťanské společnosti, kterou Wedekind ve své hře zobrazil a značně ji zde kritizoval. Proto lze tento *homoeroticky* laděný

dramatický obraz, u něhož je možné vysledovat prvky antické symboliky, považovat vzhledem k Wedekindově dobovému diskursu i vzhledem k diskursu meziválečného období, v němž byla hra uvedena do českého divadelního prostředí, za společensko-výchovný. Ke konci 19. a ještě i začátkem 20. století byla totiž antika chápána normativně:

„Kdo mluví o antice uprostřed moderní měšťanské společnosti – mluví k této moderní měšťanské společnosti. Kdo mluví o antické estetice a erotice, vyzdvihuje tu její složku, kterou moderní doba nazývá homosexuální – je ještě i na počátku dvacátého století daleko více aktuální, než si lze představit na počátku století jednadvacátého, tedy v době, která už normativní vnímání antiky víceméně opustila“ (Putna 2013b, s. 124).²⁰

Stylizace antiky při reprezentaci homosexuality se dále objevuje rovněž v *Nesmírném štítu* Václava Kršky.²¹ Samotný název dramatu lze chápat v rovině antické symboliky jako aluzi na *Achillův štít*. Kromě toho mají být na ostrovní internátní chlapecké škole, zobrazené ve hře, mladí chlapci (budoucí evropská elita) vychovávaní právě v duchu antiky, která je zde pojímána ze dvou úhlů pohledu. Lukáš Nozar trefně upozornil na to, že reprezentace antiky, respektive antické výchovy je v textu na jedné straně chápána jako klasicistní antika – spartánsky přísný fyzický výcvik, výcvik vůle a intelektu – a na druhé straně jako antika odevzdávající se vášním a sexualitě (Nozar 2007). Ve Wedekindově *Procitnutí jara* tuto dichotomii zaznamenat nelze. Vzhledem k výše popisovanému je patrné, že u Wedekinda se setkáváme pouze s pojetím druhým, symbolika antiky je zde zobrazena v souvislosti s probuzením sexuality, s probouzením vášní, tužeb a chtíče. Oproti místu *„pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“* zobrazenému ve Wedekindově hře končí navíc Krškův ostrov – svobodné místo, *„okrsek krásy“* –, jak již bylo uvedeno, zkázou celého ostrova, kde probíhá děj dramatu, a tedy zkázou, která v důsledku nabývá rozměrů antické tragédie. Nutno doplnit, že *Procitnutí jara* je také tragédií, avšak místo *„pod převislou skalou“* je tragického konce uchráněno.

²⁰ Už v době Wedekindově se konstitoval také opačný přístup k antice založený na dekadenci. Toto pojetí antiky, na rozdíl od společensko-výchovného pojetí zdůrazňující normalitu homosexuality, pohlíží na antiku jako na určitou perverzitu a zdůrazňuje „nenormalitu“ homosexuality. V českém prostředí se toto pojetí objevuje například v literárním díle Jiřího Karáska ze Lvovic (Putna 2013b, s. 124).

²¹ O antických symbolech v díle Václavy Kršky viz více Martin. C. Putna v knize *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře* (2006).

Tragičnost dosahující antického *pathosu* se objevuje též v divadelní hře Tennessee Williamse *Tramvaj do stanice touha*, a sice v příběhové lince zobrazující sexuální jinakost retrospektivně jako vzpomínku ústřední dramatické osoby Blanche. V jednom z dramatických obrazů hry se Blanche svěřuje Mitchovi o svém bývalém manželovi Allanovi, který byl homosexuálem. V této poměrně dlouhé replice Blanche popisuje svoje manželství s Allanem, zmiňuje moment, kdy se dozvěděla o manželově sexuální jinakosti – náhodně Allana přistihla v choulostivé situaci s jeho milencem – a detailně vykresluje manželovu sebevraždu, za níž dává Blanche vinu sama sobě:

BLANCHE: (...) Pak jsem zaslechla, jak někdo říká: „Allan, Allan, ten Greyovic chlapec! Strčil si revolver do úst a stiskl – ustřelilo mu to – celou zadní část hlavy!“ (Zapotácí se a zakryje si obličej.) Udělal to proto – poněvadž jsem se předtím na parketu neudržela – a zničehonic – jsem mu řekla: „Já vím všechno. Já jsem vás viděla! Hnušíš se mi...“ (Williams 2012a, s. 81).

V životním příběhu Blanche je Allanova sexuální jinakost důležitým momentem, který v důsledku dotváří celkovou charakteristiku její dramatické osoby. Allanova jinakost v Blanche zanechala tíživá traumata, jež v kombinaci s dalšími traumaty této osoby nakonec vrcholí jejím šílenstvím. Na to upozorňuje i Vlastimil Urban ve svém krátkém sloupku publikovaném v *Divadelních novinách* v roce 1961, kde reaguje na první české uvedení hry *Tramvaj do stanice touha* v Divadle Petra Bezruče:

„Příběh pohlavně neukožené ženy, kterou bankrot rodinného jmění a tragický příběh první lásky přivádí do těžkých duševních depresí, jež řeší jednak falešnými sny o tom, jak se dostat ze své finanční situace, a jednak stálým hledáním milostných dobrodružství, končí šílenstvím hlavní hrdinky“ (Urban 1961, s. 5).

„Tragický příběh první lásky“ respektive jiné lásky se ve hře sice objevuje jako obraz minulosti, avšak jedná se o obraz, který má nedozírné následky a neustále dochází k jeho zpřítomňování, které má za následek špatný psychický stav ústřední osoby dramatu Blanche. Tato tíživá a tragická vzpomínka je proto vzpomínkou zcela jiného charakteru, než jak tomu bylo ve Wedekindově hře *Procitnutí jara*, kde vzpomínání na sexuální jinakost, respektive na homoerotický prožitek dramatických osob Arnošta

a Jeníka, reprezentuje krásu okamžiku a objevuje se jako jediná možnost, jakým způsobem má jiná láska právo žít dál. V *Tramvaji do stanice touha* je Allanova sexuální jinakost vzpomínkou velmi tíživou. Upomíná tragickou událost a vzpomínání na ni tedy s sebou rozhodně nenese radost ani krásu, ale především trýzeň. Repräsentace odlišné sexuální orientace se v *Tramvaji* vyskytuje jako indikace traumatického prožitku ústřední osoby dramatu. Obdobně jako v *Procitnutí jara* se zde repräsentace sexuální jinakosti nachází v izolaci. Tato izolace je rovněž způsobena společenskými konvencemi, ovšem, jak již bylo uvedeno, v *Tramvaji* jednoznačně nepřináší radost a krásu. Zastupuje zde bolest a utrpení. Zatímco Wedekind jinou lásku nechal na okamžik procitnout a toto procitnutí nepřineslo žádné vážné následky, Williams je v tomto ohledu kritičtější.²² Jeho zobrazení tragického příběhu Allana a Blanche upozorňuje na problematiku homosexuálních jedinců, kteří vlivem společenských konvencí svou odlišnost skrývají, zamlčují nebo si ji zkrátka neuvědomují, případně ji například potlačují, čímž ubližují nejenom sobě, ale i svému okolí. Williamsova postava Blanche popisuje Allanovu sexuální jinakost a traumata s ní spojená následovně:

BLANCHE: (...) Hledal u mě pomoc. Já nic netušila. To všechno jsem zjistila až po svatbě, až když jsme spolu utekli a když už jsme byli zase zpátky; bylo mi jasné jedině to, že jsem ho jakýmsi záhadným způsobem zklamala a že mu nejsem schopná poskytnout pomoc, kterou ode mě potřebuje, ale o které se mnou nikdy nedokázal promluvit. Sesouvala se mu půda pod nohama. Křečovitě se mě držel – jenže já ho nedokázala vytáhnout, já se propadla s ním! Nevěděla jsem to. Věděla jsem jenom, že ho nevýslovně miluju, ale že nedokážu pomoci ani jemu, ani sobě. A pak jsem na to přišla. Tím nejstrašnějším způsobem, jakým se to vůbec mohlo stát. Vstoupila jsem zničehonic do pokoje, myslela jsem, že je prázdný, ale byli tam dva lidi ... ten chlapec, kterého jsem si vzala za manžela, a jeden straší pán, který byl už léta jeho přítelem ... (Williams 2012a, s. 80).

²² Na druhou stranu nutno zdůraznit, že ve Williamsově podání je procitnutí jiné lásky do určité míry zralější, a to už jenom na základě prostého faktu, že se týká dospělých homosexuálních jedinců, kteří alespoň sobě navzájem přiznávají, že jsou homosexuální. U Wedekinda se setkáváme „pouze“ s homoerotickou zkušeností, oproti tomu u Williamse již s homosexuálním vztahem dvou mužů, byť tento vztah skončí tragédií.

Williams tak nastavuje zrcadlo jevu, který obecně ve společnosti přetrvává dodnes, viz například některé rozhovory s účastníky výzkumu *Život homosexuálních mužů za socialismu* (2013) Franze Schindlera.²³ V důsledku má proto v rámci celého dramatu tragická epizoda Allanovy sexuální jinakosti společensko-výchovný charakter. Upozorňuje na nepříliš dobrou pozici jedinců s odlišnou sexuální orientací ve společnosti a na traumata, která mohou vznikat prostřednictvím zažitých společenských norem, jako je například instituce (heterosexuálního) manželství, do něhož přes svou jinakost Allan vstoupil.

V úryvku je rovněž patrný určitý motiv pederastrie či jinak efebofilie: „(...) *ten chlapec, kterého jsem si vzala za manžela, a jeden straší pán, který byl už léta jeho přítelem...*“. Zobrazení *chlapce a staršího pána* lze chápat jako odkaz k fenoménu antické pederastrie, kterou Řekové zakládali na blízkém vztahu mezi mladým hochem a starším mužem. Starší muž vedl a učil mladého jinocha, přičemž mezi nimi vznikala vzájemný obdiv a pevné přátelské pouto, jehož byl účasten též *Éros*. S tím souvisí antická estetika a zalíbení Řeků v klasickém ideálu fyzického vzhledu a proporcí mužského těla (Fanel 2000, s. 48). Velmi důležitý je ovšem též aspekt pedagogický, respektive výchovný. Poměrně silný (na rozdíl od *Tramvaje*) je pak tento motiv například v *Nesmírném štítu* Václava Kršky.

Výše citovaný sloupek Vlastimila Urbana z roku 1961 podává mimo jiné též svědectví o reakcích na hru *Tramvaj do stanice touha* u českého obecnstva, především u mládeže na počátku 60. let. Urban popisuje situaci, která nastala při jednom z představení v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. Podle sloupku bylo tehdy hlediště z poloviny zaplněno mladými lidmi kolem 14–15 let, kteří zjevně – a nelze jim to klást zcela za vinu – nebyli schopni postihnout významovou bohatost a náročnost hry:

„A na tuto výstřední hru, která jistě není symbolem rozložené kapitalistické společnosti, ale jen důkazem autorovy myšlenkové bezvýhodnosti, zve Divadlo Petra Bezruče

²³ Franz Schindler ve své studii kromě jiného upozorňuje i na fakt, že marginalizace a tabuizace sexuální jinakosti neovlivňuje pouze příslušníky sexuálních menšin, ale také partnery nebo partnerky, se kterými homosexuálové vlivem společenských konvencí vstoupili do „běžného“ (heterosexuálního) manželství (Schindler 2013, s. 304).

– téměř děti! A ty pak odpovídají smíchem v situacích, které autor zamýšlel nesmírně tragicky. Smějí se hrdince, když vykládá, jak si pro ni přijede její starý přítel-milionář, nebo když svádí výběrčího elektriny, jenž náhodou přijde v okamžiku, kdy je sama doma. (...) Vždyť tato mládež, kterou náboráři přivedli asi proto, aby zaplnili hlediště (když dospělé obecnstvo si ještě v Ostravě nezvyklo na své druhé divadlo), nemůže pochopit, oč vlastně autorovi jde“ (Urban 1961, s. 5).

Mladé publikum v hledišti tehdy zaujalo určitý typ vnímavosti, při němž dochází k selhávání vážného (v tomto případě bezpochyby na základě poměrně nízkého věku publika). Tuto vnímavost lze označit za campy (viz níže). Ze sloupku tak jasně vyplývá autorův názor, že hra není vhodná pro mladé publikum. Toto stanovisko potvrzuje i článek Jindřicha Černého *Na tomto pochodu temnotou* zveřejněný v *Divadelních novinách* o dvě čísla později za otištěním Urbanova sloupku. To, že hra není vhodná pro mládež, se ovšem podle Černého netýká jen hlediště, ale též jeviště – to znamená i mladých divadelních tvůrců:

„Rádi přiznáme, že dosavadní puritanismus našeho jeviště nechtě akcentuje sexualismus *Tramvaje do stanice touha*. Z tohoto hlediska bylo neuvážené uvedení *Tramvaje* v ostravském mládežnickém divadle, neboť hra nutně působí dojmem dráždivého exotika. Pak dochází také k tomu, že mladí umělci postaví celou *Williamsovu hru na hlavu*, a nechtějíc glorifikovat ‚zvrhlou‘ *Blanche*, s naivitou poněkud otřesnou oslaví živočišné vztahy *Stanleyho a Stelly* jako rodinnou idylku. Přes všechno úsilí hru umravnit (což se jim do dvou třetin večera celkem daří), obrátí se zbytek erotických a jiných naturalismů proti nim: neboť nyní se staly skutečně *samoúčelné*“ (Černý 1961, s. 6).

Autor citovaného článku zastává názor, že mladí slušně vychovaní lidé nemohou vzhledem ke svému věku a málo zkušenostem pochopit složitý erotický rozměr hry, což má za následek umravňování dramatu, které se do inscenace snaží mladí tvůrci vkládat. Došlo tak k významovému posunu, podle Černého zjevně nepříliš vydařenému. Toto údajné neporozumění doprovázející první české uvedení a inscenační pojetí *Tramvaje do stanice touha* v Divadle Petra Bezruče se sice netýká přímo problematiky sexuálních menšin a jejich reprezentací v divadelním umění, je ale podstatným vodítkem pro pochopení proměn dobového diskursu o sexualitě v konfrontaci s mládím v československé společnosti 60. let. Zatímco na začátku 60. let budila *Williamsova hra*

Tramvaj do stanice touha v souvislosti s jejím zpřístupněním mládeži jistou kontroverzi, ke konci „zlatých šedesátých“ se „skandální“ *Procitnutí jara* Franka Wedekinda jevílo už jako neaktuální a archaické drama. Do jisté míry zde lze sledovat poměrně rychlý proces uvolňování společenských konvencí týkající se sexuálního chování v obecném měřítku a snaze prosadit toto téma do diskursu široké veřejnosti. Ono uvolňování je v důsledku podstatné též pro postupnou emancipaci sexuálních menšin a jejich stále častější či důraznější reprezentace. Většinová společnost si ale pravděpodobně nejdříve musela vyřešit vlastní většinová heteronormativní traumata či příkoří způsobená puritánstvím a často nesmyslnými umravňujícími pravidly a přijmout erotiku a sexualitu jako téma k diskuzi, teprve poté se mohla zaměřit též na problematiku sexuality menšinové a věnovat pozornost traumatům sexuální jinakosti. Divadlo se tak v tomto ohledu zdá být zrcadlem dějin.

Homosexualita mohla být v *Tramvaji do stanice touha* v československém divadle 60. i pozdějších let přehlížena, přesto lze na tomto místě zaznamenat výraznou proměnu reprezentace sexuální jinakosti, proměnu týkající se především zpracování tématu v samotném dramatickém textu. Sexuální jinakost ve Williamsově *Tramvaji* kauzálně zasahuje do děje celé hry a účastní se charakteristiky její ústřední dramatické osoby Blanche. Je jedním ze zdrojů traumat této osoby a také motivů jejího jednání a chování. Ve Wedekindově dramatu oproti tomu homosexualita či spíše homoerotická zkušenost osob Arnošta a Jeníka do děje hry nijak kauzálně nezasahuje. Homoerotická linka dramatu *Procitnutí jara* ve výše popisované scéně „*pod převislou skalou ve vadvoucí trávě*“ proto může působit samoúčelně, nicméně tato samoúčelnost je pouze zdánlivá. V kontextu vyznění celé hry se totiž dozajista jedná o emancipační snažení a o upozornění na problematiku sexuální jinakosti, což je na Wedekindovu dobu velmi kontroverzní počin. Avšak případné vynechání homoerotické linky opravdu nijak výrazně děj a strukturu dramatu nenaruší, přestože výsledné sdělení či naléhavost hry se mohou proměňovat. V *Tramvaji* je vynechání sexuální jinakosti Allana – bývalého manžela Blanche – o to problematičtější, že při jejím případně nahrazení nebo úplném vyškrtnutí může nastat situace, kdy se z charakteristiky osoby Blanche, z jejího jednání i chování, vytratí vina za Allanovu smrt. Rozhodně však nechci upírat imaginaci ve tvůrčím procesu divadelníků, za určitých podmínek k vynechání Allanovy odlišné sexuální orientace pravděpodobně dojít může.

Mnohem výrazněji, než jak je tomu v *Tramvaji do stanice touha*, zasahuje kauzalita při reprezentaci sexuální jinakosti do děje Williamsovy hry *Kočka na rozpálené plechové střeše*, která je v souvislosti s reprezentací homosexuality dokonce nejčastěji připomínaným dramatem ze všech Williamsových divadelních her (O'Connor 2016, s. 107). Na základě stejnopohlavní lásky, byť jednosměrné a nenaplněné, se totiž odvíjí jedna z ústředních příběhových linií děje celé hry. Hlavními protagonisty této dějové linky jsou Skipper a Brick, avšak nutno podotknout, že Skipper ve hře (respektive v dramatickém textu) nevystupuje přímo, ale objevuje se zde obdobně jako Allan v *Tramvaji do stanice touha* pouze prostřednictvím vzpomínek, které jsou součástí dialogů osob v dramatu přímo vystupujících, zejména v dialozích mezi Brickem a jeho manželkou Margaretou.

Již podruhé se setkáváme se specifickou Williamsovou technikou zobrazení homosexuálních jedinců, kterou lze označit za nepřímou techniku reprezentace v dialozích a monolozích. Homosexuální osoby dramatu se jak v *Tramvaji*, tak i ve hře *Kočka na rozpálené plechové střeše*, objevují abstraktně jako téma dialogů. Skipperova homosexualita je ve své podstatě prostředkem k charakterizaci psychologie dramatické osoby Bricka, je jedním z motivů Brickova jednání a chování. Stejně tak je tomu v případě Brickovy manželky Margarety, která je mimo jiné rovněž charakterizována skrze lásku, již choval Skipper k Brickovi. Tato jiná láska je opět motivem k Margaretinu jednání i chování v rámci děje celého dramatu. Skipperova homosexualita pak v důsledku zasahuje též do jednání a chování dramatické osoby Tatky, o kterém bude řeč později. Jak již bylo vylíčeno v obdobné pozici, jako je tomu ve hře *Kočka na rozpálené plechové střeše*, se sexuální jinakost objevuje i v *Tramvaji do stanice touha*, konkrétně u Allanovy homosexuality, která je motivem jednání a chování dramatické osoby Blanche. Zmíněná nepřímá technika reprezentace sexuální jinakosti v divadelních hrách je jedním z mnoha výrazových prostředků, prostřednictvím kterých se recipient dramatického textu (respektive i divadelního představení) dozvídá, že určitá osoba hry patří mezi příslušníky sexuálních menšin.

Kromě nepřímého zobrazení lze hovořit také o zobrazení přímém, které v sobě nese aspekt explicitnosti související i s tím, že toto zobrazení se týká osob dramatu, které přímo ve hře vystupují. Recipient se o odlišené sexuální orientaci dané dramatické osoby může dozvědět na základě jejího explicitního jednání a chování. Tak je tomu například ve Wedekindově *Procitnutí jara*, kde Arnošt a Jeník prožívají homoerotickou

zkušenost. Text těmto dramatickým osobám udává prostřednictvím scénické poznámky, aby se políbily (Wedekind 1923, s. 90). V jejich replikách sice nezazní identifikace se sexuálními menšinami, přesto se jedná o reprezentaci sexuální jinakosti, která je v tomto případě součástí tzv. mimojazykové situace.²⁴ Kromě tohoto způsobu je dále možné zaznamenat konstituci sexuální jinakosti příslušné osoby dramatu v dialozích a monolozích. Již výše jsem zmiňoval specifickou Wiliamsovu techniku zobrazení, prostřednictvím které se reprezentace odlišné sexuální orientace utváří v dialozích či monolozích nepřímou. Znamená to, že příslušná dramatická osoba s menšinovou sexuální orientací, o které je v dialogu právě vedena řeč, se dialogu neúčastní. Nastat může samozřejmě také protichůdná situace, při které se příslušná dramatická osoba, o jejíž sexuální jinakosti je právě vedena řeč, probíhajícího dialogu účastní. V takovém případě dochází k přímé konfrontaci příslušné osoby dramatu s její vlastní odlišnou sexuální orientací. Tato technika zobrazení je častá v hrách reprezentujících sexuální jinakost bez kamufláží a zastírání, daná osoba dramatu se například sama svěřuje se svou sexuální orientací jiné dramatické osobě. Poměrně často se tento typ reprezentace sexuální jinakosti pak vyskytuje v hrách „nové vlny“.

Přestože se v *Kočce na rozpálené plechové střeše* dramatická osoba Skipper neúčastní dialogů, v nichž se hovoří o jeho sexuální jinakosti, a to z prostého důvodu, že tato osoba je v době probíhajícího děje dramatu již po smrti, Skipperův příběh včetně jeho odlišné sexuální orientace zasahuje do děje hry poměrně významně. Jak již bylo uvedeno výše, Skipperova sexuální jinakost je motivem jednání a chování hned několika ústředních osob dramatu. V první řadě je tato okolnost patrná především u Bricka, Skipperova nejlepšího přítele, do kterého se Skipper zamiloval. Tato dramatická situace je základní stavební jednotkou podstatné části děje Williamsovy hry. O této jednostranné, nenaplněné a *jiné* lásce se recipient dozvídá hned v prvním jednání hry, v dialogu mezi Brickem a jeho manželkou Margaretou. Skipperovu touhu po Brickovi, která vzešla z pevného přátelství obou mužů a stala se traumatem

²⁴ Jiří Veltruský definuje mimojazykovou situaci následovně: „*Proměnlivý průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, mění se zde a teď bývá běžně nazýváno mimojazykovou situací jazykového projevu. Touto situací rozumíme ovšem nejen situaci předmětnou, tj. soubor věcí, které účastníky rozhovoru obklopují, nýbrž i samy účastníky hovoru, celkové duševní rozpoložení každého z nich, všechno, co společně znají, jejich vzájemný poměr a napětí mezi nimi*“ (Veltruský 1999: 16).

jak pro Skippera, tak pro Bricka a jeho manželku, popisuje v jedné ze svých replik Margareta následovně:

MARGARETA: (...) Byl to takový ten krásný, dokonalý vztah, o jakém se mluví v řeckých legendách, s tebou to ani jiné být nemohlo, a proto to tak smutně, tak strašně dopadlo. Protože to byla láska, která nemohla nikdy dojít naplnění, láska, o které se nemohlo ani otevřeně mluvit. Věř mi, Bricku, že to úplně chápu. Že to považuju za něco – ušlechtilýho! Říkám ti, že to plně respektuju! Copak nevidíš, že to myslím upřímně? Mám jenom jednu, jedinou námitku, že totiž člověk nesmí dopustit, aby se život zastavil, ani tehdy, když jeho životní sen – ztroskotal (Williams 2012b, s. 37–38).

V prvé řadě nutno zdůraznit Margaretino přirovnání nenaplněné stejnopohlavní lásky ke vztahům zobrazeným v řeckých legendách. Zde se jednoznačně setkáváme s odkazem k antickému chápání mužské homosexuality. Margareta hovoří o určité ušlechtilosti Skipperovy lásky k Brickovi, ušlechtilosti, která je analogická řecké estetice homosexuálních vztahů zakládající se na klasickém řeckém ideálu *kalokagathia* s důrazem na ideál fyzického vzhledu mužského těla (ne náhodou jsou Skipper a Brick sportovci – hráči fotbalu) a na řeckém pojetí boha *Érota*. Margareta dokonce projevuje toleranci vůči jiné lásce. Přesto je v úryvku zmíněna i společenská nepřipustnost procitnutí jiné lásky: „*láska, o které se nemohlo ani otevřeně mluvit.*“ Na jiném místě dramatu Margareta považuje Skipperovu lásku za něco nepřístojného, něco, co není (velmi vágně řečeno) „normální“, a zároveň se vyjadřuje o uvědomění si, že Brick Skipperovu lásku neopětoval:

MARGARETA: (...) Já jsem přesvědčená, věř mi, že jsem přesvědčená, že to bylo jenom ze strany Skippera, že jenom Skipper tajně, dokonce snad jenom podvědomě toužil po nějakým vztahu, kterej by nebyl tak docela nezávadnej (tamtéž, s. 38–39).

Jiná láska je zde proto znovu zobrazena v izolaci, avšak jiného druhu, než jak je tomu ve Williamsově *Tramvaji do stanice touha* nebo ve Wedekindově *Procitnutí jara*. V *Procitnutí jara* nemá okamžik homoerotické zkušenosti dvou chlapců žádné osudové tragické následky. V *Tramvaji* následky má, a navíc (oproti *Kočce*) je zde jiná láska naplněna a víceméně explicitně projevena, byť ve vzpomínce. V *Tramvaji* je tedy

homosexuální linka děje sice utnuta Allanovou sebevraždou, sexuální jinakosti není dána možnost toho, aby se nadále rozvíjela, má ovšem alespoň na krátkou dobu místo k procitnutí. Ve hře *Kočka na rozpálené plechové střeše* je izolace jiné lásky mnohem naléhavější, protože k jejímu naplnění vůbec nedojde, tato láska je pouze jednosměrná, a o to tragičtější.

Recipient se postupně v průběhu děje dozvídá, že Skipper spáchá obdobně jako Allan v *Tramvaji* sebevraždu. Vina za tento osudový čin je v obou případech po jistou dobu děje hry dávana ženě, respektive žena je zde činitelem, jenž příslušného homosexuálního muže konfrontuje s realitou, kterou zamlčuje, a jako je tomu především u Skippera, vytěsňuje. Jak již bylo popsáno výše, v *Tramvaji* Allan spáchá sebevraždu bezprostředně po konfrontaci se svou vlastní manželkou Blanche. V *Kočce na rozpálené plechové střeše* spáchá Skipper sebevraždu po konfrontaci s Margaretou, manželkou muže, kterého miluje, avšak mezi touto konfrontací a sebevraždou je jistý časový odstup, který je pro pochopení celého popisované příběhu s motivem homosexuality velmi důležitý (za malou chvíli vyjde najevo proč). Okolnosti, které dovedly Skippera k sebevraždě, popisuje sama Margareta následovně:

MARGARETA: (...) a když se nad jezerem zvedalo chladné ráno a my vyšli opilí ven a jezero se nám houpalo před očima, tak povídám Skipperovi: „Skipper, buď přestaň milovat mého muže, anebo mu řekni, aby ti dovolil se k tomu přiznat! Jedno nebo druhý!“ Dal mi strašnou facku a pak se otočil, dal se do běhu a jsem přesvědčená, že se zastavil až ve svém pokoji v hotelu. Když jsem potom zaškrabala nesměle jako myška na dveře jeho pokoje, tak udělal ten žalostnej, bezvýslednej pokus, aby mi dokázal, že to, co jsem řekla, není pravda...

(Brick se po ní rozežene berlí, zasáhne lampu na stole, která se rozbije.)

– A tím jsem ho zničila, tím, že jsem mu řekla pravdu! Pravdu, která v jeho světě, ve světě, ve kterým se narodil a vyrost, v jeho a ve tvém světě, byla tabu! – A od té doby se už Skipper jenom nalezval alkoholem a cpal do sebe drogy! Kdo zastřelil čermáčka? Já svým – (zvrátí hlavu, oči má pevně sevřené) – milosrdným šípem! (tamtéž, s. 39–40).

Obdobně jako si Blanche klade v *Tramvaji* za vinu Allanovu smrt, činí tak i Margareta v případě sebevraždy Skippera. Nutno však podotknout, že tuto vinu v důsledku nese

celá společnost zobrazená v popisovaných dramatech, společnost, pro níž je stejnopohlavní láska tabu. Jak jsem již zmiňoval, Blanche a Margareta jsou počátečními hybateli příslušných homosexuálních příběhů. Podnítily sice Allanovo a Skipperovo počínání, avšak v důsledku pramení osudný čin obou mužů spíše z jejich vlastní lability a nevyrovnanosti. Oba dva jsou se svým pravým „já“ v dané chvíli v izolaci, jejíž hranice jsou vymezeny odmítnutím jiné lásky osobou blízkou. Toto odmítnutí však v důsledku pramení z celospolečenského zavržení homosexuálních jedinců. Ani Allan, ani Skipper odmítnutí neunesou a raději volí smrt. Blanche stejně jako Margaretě nelze v žádném případě přisuzovat plnou vinu za tragické ukončení jiné lásky, nic to však nemění na faktu, že tyto ženy viní ze smrti zmíněných mužů právě samy sebe, což tedy následně ovlivňuje jejich jednání i chování.

Skipperova nenaplněná láska je kromě Brickova a Margaretina citovaného dialogu tématem podstatné části rozhovoru Bricka a Taťky ve druhém jednání hry. Zde je Skipperova touha po Brickovi představena z jiného úhlu pohledu, než jak tomu bylo v případě předchozího dialogu, nyní ji popisuje totiž sám objekt Skipperovy touhy – Brick. Zajímavé je, jakým způsobem se reprezentace jiné lásky oproti Margaretinu popisu u Brickova zásadně proměňuje:

BRICK: Víš, já myslím, že Maggie si připadala tak nějak odstrčená, protože náš vztah nebyl nikdy hlubší než vztah dvou lidí, kteří spolu jenom spí, což není o moc víc než vztah dvou koček, které se páří na plotě... A tenkrát Maggie využila příležitosti a začala hlupáčka Skippera zpracovávat. Že byl Skipper na univerzitě podprůměrný žák, to přece víš, ne?! – Nasadila mu do hlavy ten špinavej výmysl, že my dva – já a on – jsme vlastně stejnej případ jako byli ty dva starý teplouši, co bydleli tady v tomhle pokoji, Jack Straw a Peter Ochello, s tím rozdílem, že u nás je to potlačený vztah. Na to vlez Skipper k Maggie do postele, aby dokázal, že to není pravda, a když to nedopadlo, tak si myslel, že to pravda je! – A rozpad se na kusy jak shnilý pařez – jakživo nikdo tak rychle nepropad chlastu – a jakživo na to nikdo tak rychle neumřel (tamtéž, s. 86).

Zatímco Margaret (alespoň navenek) projevuje jistou míru tolerance a o Skipperově lásce k Brickovi hovoří jako o něčem ušlechtilém, Brick, přímý účastník této jiné (byť nenaplněné) lásky, Skipperův cit nazývá „špinavej výmysl“. Jeho odmítavý postoj se

ostatně týká jiné lásky v obecnějším měřítku, tedy nejen Skipperovy touhy. Patrné je to v momentě, když hovoří o Jacku Strawovi a Peteru Ochellovi, páru, díky němuž jeho otec nabyl značné jmění. Brick se také důrazně a striktně vymezuje vůči tomu, že by Skipperovy city opětoval. A dokonce lze konstatovat, že vůbec nepřipouští možnost, že by Skipper opravdu mohl být homosexuálem. Tento velmi odmítavý postoj graduje v rámci Brickova závažného gesta, o kterém se Taťkovi svěřuje hned poté, co otec odhalí, že Brick část svého (výše citovaného) příběhu jiné lásky vynechal:

BRICK: Ano! Vynechal jsem jeden meziměstský rozhovor se Skipperem, při kterým se mi Skipper v opilství začal vyznávat a já mu zavěsil! – To bylo naposled, co jsme spolu mluvili... (tamtéž, s. 87).

Právě po tomto rezolutním gestu odmítnutí spáchal Skipper sebevraždu. Vina za jeho smrt, to znamená vina, kterou na sebe ve výše citovaném dialogu z prvního jednání hry bere Margareta, se tudíž náhle přenáší na jejího manžela Bricka. Vyplývá z toho, že nejen samotná Skipperova smrt, ale především tíživý pocit viny za smrt této dramatické osoby je jádrem Brickova traumatu, a je také důvodem, pro který Brick propadl alkoholu a depresím. V dalších replikách Taťky, které následují bezprostředně po Brickově replice o telefonátu, tato vina nabývá velmi tíživého zabarvení a nabírá *pathosu* antické tragičnosti:

TATĚKA: (...) Tos ty! – vykopal kamarádovi hrob a paks ho tam shodil! – aby sis nemusel přiznat pravdu, jak to s vámi vlastně je!

BRICK: Jak je to s ním! Se mnou ne!

TATĚKA: No dobře, tak teda s ním! Ale nechtěl sis přiznat pravdu!

BRICK: A kdo z nás to dokáže? Ty si snad dokážeš přiznat pravdu? (tamtéž, s. 87).

Williams dále motiv viny rozpracovává. Pro naše účely však postačí uvést, že s ohledem k výše popsanému je na tomto místě dobře patrné, nakolik jiná láska v dramatu *Kočka na rozpálené plechové střeše* kauzálně zasahuje do struktury celého příběhu hry. Jiná láska se účastní charakteristiky ústředních osob dramatu, a navíc definuje vztahy mezi těmito dramatickými osobami: mezi Brickem a Margaretou a mezi Brickem a Taťkou. Vytváří tak dramatické situace, a ve své podstatě je proto základní stavební jednotkou děje hry. Nutno ještě dodat, že Brick neustále upozorňuje všechny

zainteresané, že jeho samotného se jiná láska netýká, že došlo k nedorozumění s tragickým koncem, který ale zjevně zapříčinil on sám nebo se na něm minimálně spolupodílel. Brick proto v dramatu působí určitým způsobem jako překážka v cestě procitnutí jiné lásky. Samozřejmě mu jen těžko lze vytýkat to, že nebyl schopen jinou lásku naplnit. Za to nemohl, avšak ani Skipper nemohl za to, že je jiný. Toto Brickovo nepochopení a z něho plynoucí odmítnutí je velmi výrazným motivem hry, který se podařilo Williamsovi zachytit, a tím i zrcadlit nepříznivé nastavení společnosti vůči sexuální jinakosti.

Ve Williamsových hrách je jiná láska láskou tragickou, něčím, co se objevuje na pozadí traumatu a její reprezentace je spojena s tématem viny za smrt příslušného homosexuálního jedince. U Blanche a Bricka se navíc vyskytuje v kontextu odmítnutí, které má dalekosáhlé následky. Toto odmítnutí určitým způsobem ovlivňuje nejen přímé účastníky tragické lásky, ale též ostatní osoby dramatu. Na základě toho se tedy jiná láska ve Williamsových hrách objevuje v tíživé izolaci. Tato izolace, kterou lze nalézt i ve Wedekindově *Procitnutí jara* a například i v *Nesmírném štítu* Václava Kršky, vykazuje určité rysy vyplývající z dobového diskursu, ve kterém hry vznikly, a především ve kterém byly uváděny na českých nebo československých jevištích. Dobový diskurs 60. let, obdobně jako to činí popisovaná dramata, umožnil jiné lásce procitnout jen omezeně. Izolovaný prostor jiné lásky se proměňoval s ohledem k postupnému uvolňování společenských konvencí, avšak i s ohledem k autorským strategiím, jež dramatici nebo tvůrci inscenací při zpracování popisovaných her zobrazujících sexuální jinakost užívali. Zatímco Wedekindova hra, která byla v 60. letech považována již za archaickou, v první řadě manifestovala problém sexuální jinakosti sám o sobě, ve Williamsových hrách se jiná láska vyskytuje na pozadí komplikovaných mezilidských vztahů, čímž autor poukazuje na komplexnost sexuality obecně.

Na první pohled by se mohlo zdát, že v *Tramvaji do stanice touha* a v *Kočce na rozpálené plechové střeše* je ona izolace méně intenzivní. V těchto hrách je jiná láska již zasazena do prostoru mezilidských vztahů a není jen něčím, co má potenci se konstituovat pouze mimo společnost, jako je tomu ve Wedekindově hře, kde je jiná láska zobrazena daleko od lidí, tam kde jí nikdo neublíží, tedy na místě „*pod převislou skalou ve vadnoucí trávě*“. Avšak tím, že všechny cesty, po kterých by mohla jiná láska kráčet dál, jsou ve Williamsových dramatech vždy razantně uzavřeny, dostává se

sexuální jinakost do mnohem izolovanějšího prostoru než u Wedekinda. V *Procitnutí jara* zůstává tato láska totiž příjemnou vzpomínkou, která má potenci svým nositelům přinášet radost. Ve Williamsových dramatech je ale vzpomínkou trýznivou, na níž by její nositelé nejraději zapomněli. Souhrnně lze proto konstatovat, že reprezentace sexuální jinakosti v hrách, které se v 60. letech dostaly na československá jeviště, nabývala vícero forem a vícero zabarvení, avšak společným rysem této reprezentace byla izolace vycházející z různých motivů dramatických osob a z průběhu dramatických situací.

Pro úplnost nutno doplnit, že v 60. letech se na českých oficiálních scénách objevilo také několik her Edwarda Albeeho, jehož starší i novější dramata bývají interpretována skrze perspektivu queer teorií. Už v roce 1963 byla v Divadle S. K. Neumanna v Praze uvedena autorova nejznámější hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové? (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1962)*. Inscenována byla tehdy pod názvem *Kdopak by se Kafky bál?*²⁵ V roce 1964 se v antologii Albeeho dramát vydaných nakladatelstvím Orbis v edici *Divadlo* hra vyskytuje již pod názvem *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* Zmíněná antologie je ale zajímavá hlavně proto, že se v ní objevuje Albeeho jednoaktovka *Stalo se v ZOO (The Zoo Story, 1958)*, kterou do češtiny přeložila Wanda Zámecká. V Československu poprvé byla tato hra inscenována roku 1965 v Činoherním klubu a v režii Jana Kačera. Na česká jeviště se dostala ještě v roce 1968 v Divadle pracujících v tehdejší Gottwaldově v režii Pavla Palouše, poté následovala dlouhá odmlka a návrat hry se konal až v roce 1990 v Zemském divadle v Brně,²⁶ kde inscenaci *Stalo se v ZOO* režíroval Petr Veselý. Sexuální jinakost ve hře rozhodně není přímo reprezentována, a ani nijak kauzálně nezasahuje do chování a jednání dramatických osob, jako jsme sledovali ve Williamsových hrách. Přesto se s jistým ambivalentním významem, co do sexuální identity, setkáváme v Albeeho hře u dramatické osoby Jerryho. Jedná se však jen o navození mnohoznačné atmosféry (o tomto způsobu

²⁵ Výměna Woolfové za Kafku souvisí se snahou přiblížit drama československému publiku. O tuto výměnu se údajně zasloužil sám Jan Werich, který spolupracoval s Václavem Lohniským, režisérem české premiéry hry v Divadle S. K. Neumanna, právě v době, kdy Lohninský plánoval uvedení dramatu (Kopáčková 2012, s. 109). O překlad hry se postaral Bedřich Becher a Jiří Kolář společně s Lubou Pellarovou, která, jak již víme, se zasloužila také o překlady Williamsových her.

²⁶ Mezi lety 1990 a 1992 se Národní divadlo v Brně staronově nazývalo Zemské divadlo.

zobrazení sexuální jinakosti viz následující kapitola). Tato mnohoznačnost může být interpretována jako upozornění na absurditu marginalizace a izolace sexuálních menšin v americké či celkově západní společnosti (Nabi – Ahmed 2016, s. 238) a v důsledku pak dokresluje absurditu prolínající se celým dramatem. Explicitně a s jistou samozřejmostí je sexuální jinakost reprezentována v Albeeho novější hře *Koza aneb kdo je Sylvie?* (*The Goat, or Who Is Sylvia?*, 2000), která byla v roce 2004 uvedena v rámci společného projektu pražského Činoherního klubu a bratislavského Divadla Aréna. Inscenace byla hrána ve slovenštině v překladu Alexandry Ruppeldtové a v režii Martina Čičváka. Hlavní úlohy dramatu ztvárnily slovenské divadelní hvězdy Juraj Kukura a Emília Vášáryová. Toto drama lze již chápat jako umělecký projev postmoderní společnosti, kde je sexuální jinakost sebejistým divadelním tématem a sexuální menšiny jsou do jisté míry zobrazovány nekonfliktně: „*Rozumí se jakoby samo sebou, že syn rodiny, o niž ve hře běží, je gay. Není v tom žádný problém, vždyť zápleтка spočívá ve ‚výstřednější‘, zoofilní aféře otce (z té vychází titul hry)*“ (Kerbr 2013a, s. 441). V Albeeho dramatické tvorbě lze proto zaznamenat výraznou proměnu reprezentace odlišné sexuální orientace. Ve starších hrách, například ve hře *Stalo se v ZOO*, je sexuální jinakost pro Albeeho tématem okrajovým, zobrazeným například v podobě mnohoznačné atmosféry, a především konstituujícím se na pozadí jiných témat. Naproti tomu v autorově novější hře *Koza aneb kdo je Sylvie?* se objevuje sexuální jinakost již jako něco samozřejmého, navíc přímo participujícího na jedné z hlavních příběhových linií dramatu.

4. Tvary mnohoznačné atmosféry. Kamufláž, rôle travesti a estetika campu (od *Eduarda II.* k *Služkám*)

Již v roce 1968 byla ve Státním divadle v Brně (na scéně divadla Reduta) uvedena známá hra *Služky* (*Les Bonnes*, 1947) Jeana Geneta. Inscenaci tehdy režíroval Ladislav Vymětal a o překlad hry se postaral Jan Tomek. *Služky* jsou jediným Genetovým dramatem, které se v Československu dostalo na jeviště oficiálního divadla ještě před rokem 1989.²⁷ Sám Genet si přál, aby ženské dramatické osoby této hry ztvárňovali muži. Ve zmíněné inscenaci v roce 1968 se tak ovšem nestalo. Ústředních osob dramatu – dvou služek – se chopily herečky Helena Trýbová a Vlasta Fialová. Po tomto prvním uvedení hry v českých divadlech následovala třicetiletá odmlka. Návrat se poté konal v roce 1989 v pražském Divadle Lucerna (respektive na scéně Malostranské besedy). Hru režíroval Peter Scherhauser, užit byl překlad Jana Tomka a ústřední osoby dramatu opět ztvárnily dvě herečky.²⁸ Nutno dodat, že na tvorbě tohoto představení Divadla Lucerna se podílel také Petr Lébl, který o několik let později, v roce 1993, režíroval *Služky* v Divadle Na zábradlí. Tato už popřevratová inscenace byla pojata jako sen dvou vězňů, kteří se vžívají do postav služek, přičemž služebné byly na scéně vždy ztvárněny jak hercem, tak i herečkou.²⁹ To vše samozřejmě nemusí nutně znamenat tematizaci odlišné sexuální orientace, přesto se zde zjevně setkáváme s jistým nabouráváním heteronormativního diskursu,³⁰ čehož si povšiml i Jan Kerbr ve studii *Homosexualita jako téma v současném českém divadle*, jež byla publikován

²⁷ V roce 1969 byla v Československu uvedena také Genetova hra *Zostřený dozor*, a to v rámci představení studentského divadla Disk (Divadelní studio Praha) na scéně Činoherního klubu. Inscenaci režíroval Giorgio Ursini Ursič.

²⁸ Dagmar Součková v alternaci s Marií Fišerovou a Zoja Timannová v alternaci s Darinou Härigovou.

²⁹ Bořivoj Navrátil a Barbora Hrzánová, Karel Dobrý a Eva Stanislavová.

³⁰ Heteronormativita, respektive heteronormativní diskurs, je chápán jakožto označení pro předpoklad v rámci obecném diskursu společnosti, že heterosexuality je „normální“ a dominantní sexuální orientace, jež má vůči sexuálním menšinám totalitní tendenci určovat pravidla lidského soužití s ohledem k podmínce vyhraněných genderových rolí muže a ženy. Tak alespoň chápe tento pojem Michael Warner, jeden z prvních queer teoretiků, který termín heteronormativita začal ve svých výzkumech užívat (Warner 1991, s. 5–6).

v knize *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011): „V Genetově hře ani v Léblově interpretaci se o problému sexuální jinakosti přímo nehovoří, vztahově mnohoznačná atmosféra však touto pozoruhodnou inscenací prostupovala“ (Kerbr 2013a, s. 434).

Obdobně mnohoznačná atmosféra – nejasná a rozjitřená – se na českých jevištích objevila dozajista již dříve. Dokladem toho je v první řadě divadelní hra Christophera Marlowea *Eduard II. (The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second, King of England, pravděpodobně z roku 1592)*. Do češtiny hru přeložil Otokar Fischer. Jeho překlad byl publikován knižně v roce 1922 a v téže roce byla hra inscenována v Národním divadle v Praze v režii Karla Huga Hilara.³¹ Jak dokládá Jiří Fanel, v souvislosti s překladem a uvedením dramatu Christophera Marlowea do československého divadelního světa došlo v uměnovědných kruzích ke sporu o podstatu a vyznění této divadelní hry, respektive o podstatu vztahu krále Eduarda II., ústřední osoby dramatu, k jeho chráněnci Gavestonovi (Fanel 2000, s. 415). Na jedné straně existovala interpretace Otakara Fischera a Karla Huga Hilara, která byla založena na tom, že vztah mezi zmíněnými dramatickými osobami je silně homoerotický. Oproti tomu ale literární a divadelní kritik Jindřich Vodák pokládal Eduardův a Gavestonův vztah za běžné přátelství dvou mužů, u něhož erotický rozměr přítomný není.

Spor se týkal též překladatelské přesnosti a argumentace založené na historických realitách. Následná badatelská činnost se pak přiklonila spíše k Fišerovu a Hilarovu stanovisku (tamtéž, s. 416). Dnes se dokonce objevují interpretace považující drama Christophera Marlowea za relativně otevřenou reprezentaci homosexuální vztahů.³² Podstatné však zůstává, že se v divadelní hře *Eduard II.* setkáváme s určitou ambivalencí významů. Drama bylo, minimálně v době svého vzniku, co se týče tématu sexuální jinakosti, respektive sodomie, opravdu poměrně hodně „otevřené“. Na mnoha

³¹ S divadelníkem Karlem Hugo Hilarem se v souvislosti s uvedením hry, která do určité míry tematizuje sexuální jinakost, setkáváme již podruhé. Hilar působil jako šéf činohry a režisér v Národním divadle v Praze, a to v letech 1921–1935. Kromě režie *Eduarda II.* měl v Národním divadle režisovat též Krškův *Nesmírný štít*. Inscenaci této hry se mu ale nakonec zrealizovat nepodařilo. Ukazuje se však, že co do reprezentace sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě a uvádění her s tímto tématem na českých divadelních scénách sehrával Hilar nezanedbatelnou úlohu.

³² Například Martin C. Putna ve studii *Sodomité, duchovní přátelé a amazonky aneb Co bylo, když homosexualita ještě nebyla uveřejněná* v knize *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011) zmiňuje dramatickou tvorbu Christophera Marlowea v kontextu odvážnosti v zobrazování erotických vztahů mezi muži v éře renesance (Putna 2013a, s. 72).

místech hry je ale tato „otevřenost“ spíše než otevřeností ve smyslu explicitnosti, otevřeností vycházející z mnohoznačné atmosféry. A právě na základě této mnohoznačnosti vznikl v uměnovědných kruzích onen výše popisovaný spor. Dvě protichůdné interpretace nabízely dvě protichůdná pojetí dramatických osob Eduarda II. a Gavestona. A zajímavé je, že v českém divadle meziválečné doby se prosadilo právě to pojetí, které zdůrazňovalo homoerotický rozměr dramatu. Tato okolnost dokládá, nakolik byla společnost a umělecká tvorba v období první republiky v tomto ohledu progresivní.

V meziválečném Československu lze zaznamenat původní českou dramatickou tvorbu tematizující sexuální jinakost obdobným způsobem, jako tomu bylo v případě Marloweovy hry. Jedná se o několik divadelních her Richarda Válka, který působil jako skautský vedoucí. A právě pro skautské oddíly psal svá dramata. Je například autorem hry *Vzáří ohně. Obraz ze života junáků o 1 dějství*, která měla premiéru v Liberci roku 1923. Později byla hra inscenována ve Frýdlantu a v Jablonci nad Nisou, pravděpodobně sklídila pozitivní ohlasy. Byla totiž uvedena: „(...) všude s velkým úspěchem“ (Válek 1925), jak stojí na titulním listu publikace z roku 1925, v níž byla Válkova hra otištěna v rámci edice *Divadelního sborníku mládeže*. Nutno ale dodat, že v případě odkazu na pozitivní přijetí publikem se může jednat pouze o reklamní marketing, snažící se hru propagovat. Na tomto místě je ale podstatné, že drama vyšlo v edici sborníku, v němž bývaly publikovány hry určené dětem a mládeži.

Otištění Válkovy hry v rámci tohoto typu literární produkce bylo umožněno právě na základě oné mnohoznačné atmosféry. Sexuální jinakost je v dramatu zobrazena za pomoci tzv. sublimace. Jedná se o jistou kamufláž homoerotické touhy. V návaznosti na typy literárního (respektive i dramatického) zobrazování homosexuální zkušenosti, které popisuje Martin C. Putna ve studii *Homosexualita v novodobé české literatuře* publikované v knize *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011), lze o Richardu Válkovi rovněž uvažovat jako o autorovi, který se snažil ve svém díle zachytit vlastní homosexuální zkušenost za pomoci sublimace. Zobrazení homosexuálních vztahů v jeho hrách lze proto označit za tzv. „cestu sublimace“, kterou Putna definuje následovně:

„Autor o homosexuálních citech a/nebo úkonech buď mluvit z vnějších společenských důvodů nesmí, ale z vnitřních pohnutek chce, nebo je rozdvojen sám v sobě a ‚chce i nechce‘. Hledá proto způsoby, jak o tématu promluvit – a současně nepromluvit, případně jak je popsat – ale nepojmenovat a nedovolit ani čtenáři, aby je pojmenoval“ (Putna 2013b, s. 88–89).

Popisovaná „cesta sublimace“ se pravděpodobně týkala i Christophera Marlowea a jeho hry *Eduard II.* Je však pravdou, že na některých místech hry jsou král Eduard a Gaveston přímo označeni za milence. Dochází k tomu například v replikách královny, jejíž postoj lze interpretovat tak, že na Gavestona žálí (Fanel 2000, s. 415–416). Ona kamufláž homoerotické touhy je proto u Marloweova díla lehce apatická. Navíc, jak již bylo popsáno výše, na svou dobu bylo drama co do reprezentace sexuální jinakosti v podstatě velmi otevřené, či možná lépe řečeno mnohoznačné natolik, že dávalo prostor interpretacím poukazujícím na reprezentaci homosexuality (respektive sodomie). U *Války* je kamufláž homoerotického cítění tedy důraznější. Docíleno je toho i tím, že reprezentace sexuální jinakosti v jeho dramatu *Vzáří ohně* splývá se skautingem (Seidl 2014, s. 53). Jiná láska se proto ve *Válkově* pojetí objevuje v kontextu prostředí mládežnických hnutí, jako jsou například skauti, a jejich úzkého vztahu k přírodě. Obdobně jako u Václava Kršky nebo u Christy Winsloe je proto i u Richarda *Války* sexuální jinakost konfrontována s mládím. Totéž se děje v dramatu Franka Wedekinda. Ve hře *Procitnutí jara* se navíc jiná láska konstituuje „pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“, tedy v přírodě, v prostředí, které se vymyká městu, a tím i společnosti a jejím konvencím. *Válek* tak ve své podstatě pokračuje v tradici zobrazení sexuální jinakosti započaté právě Wedekindem.

Ať už je u zmíněných autorů reprezentace homoerotické touhy explicitní či nikoliv, u všech lze spatřovat onu konfrontaci sexuality a mládí. Tento motiv je pak zasazen vždy do prostředí, které má vlastní normy a zákonitosti, jež jsou odlišné od norem většinové společnosti. Tím vytváří prostředí izolované od vnějšího světa, kde má jiná láska potenci svobodně vznikat. U Wedekinda je to místo „pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“, u Kršky je to ostrov s internátní chlapeckou školou (zde jsou hranice svobody jiné lásky velmi názorně vymezeny hranicemi ostrova), u Christy Winsloe je to dívčí internátní škola a u *Války* je to skauting. Prostředí posledních tří jmenovaných autorů je navíc vždy stejnopohlavní: chlapecká škola, dívčí škola a skautské oddíly, které bývají často děleny na pouze chlapecké a pouze dívčí. Narozdíl

od ostatních dramatiků ale u Válka jeho zobrazené prostředí – skauting či chlapecký skautský oddíl – slouží jako kamufláž homoerotické touhy. Na základě tohoto překrývání různých významů vzniká v dramatu *V záři ohně* specifická mnohoznačná atmosféra, prostřednictvím čehož lze zobrazení pevného přátelství mužů, respektive skautů či junáků, ve Válkově podání interpretovat jako zobrazení s homoerotickým podtextem. Ač Válkova hra neměla ambice být uvedena na scénách oficiálních velkých divadel, a jak jsem již zmiňoval, byla určena pro mládežnické oddíly, potažmo tedy pro ochotnické divadlo, nelze jí upírat, že se jedná o doklad velmi specifické reprezentace homosexuality v české meziválečné dramatické tvorbě, v tomto případě navíc určené pro mladé publikum. Pro úplnost nutno doplnit, že homoerotická zkušenost a skauting, respektive prostředí mládežnických organizací, které mají blízko k přírodě, se jako zdroj inspirace pravděpodobně promítají též do tvorby jiných českých autorů, například do tvorby Jaroslava Foglara (tamtéž, s. 55).

Mnohoznačná atmosféra poněkud jiného charakteru, než jak tomu bylo v Marloweových a Válkových dramatech, se objevuje v komedii *Všechno naruby* (*Gwałtu, co się dzieje!*, 1826), jejím autorem je polský dramatik Alexander Fredro. Hra se na česká (potažmo československá) jeviště dostala poprvé v roce 1976, a to v divadle v Českém Těšíně.³³ Inscenaci režíroval František Kordula, o překlad se postaral Jan Havlásek. V roce 1978 byla hra inscenována v Krajském divadle v Příbrami v režii Mirka Doutlíka. V této komedii z první poloviny 19. století se muži převlékají za ženy a ženy za muže, prostřednictvím čehož se obě pohlaví v podstatě navzájem parodují. Fredrova hra stejně jako Genetova hra *Služky* nepojednává o odlišné sexuální orientaci, přesto je zjevné, že nabourává genderové role i sexuální identity muže a ženy, čímž tedy narušuje běžný a všeobecný heteronormativní diskurs. Mnohoznačná atmosféra je ve Fredrově komedii navíc doprovázena nadsázkou a ironií. Tento specifický druh groteskní a fraškovité stylizace lze pak interpretovat prostřednictvím tzv. fenoménu camp, který je klíčem k pochopení reprezentace sexuální

³³ V těšínském divadle byla hra uvedena ještě jednou, a to v roce 1986, ovšem tentokrát na polské scéně. Tato inscenace nesla původní název Fredrovy hry – *Gwałtu, co się dzieje!* – a režíroval ji Witold Rybicki.

jinakosti obecně. Jelikož fenomén camp je v českém odborném i laickém prostředí nepříliš známým pojmem, je nasnadě jeho podstatu a konstituci osvětlit.

Camp je interpretačním nástrojem estetiky, avšak aplikovatelným napříč humanitními obory. James Redding Ware ve svém slovníku *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of the Heterodox English, Slang and Phrase* (1909) definuje camp jako archaický výraz pro přehnaná gesta a jednání pocházející z francouzštiny (Ware 1909, s. 61). Již na začátku 20. století bylo tedy anglické slovo camp spojováno s přeháněním či jinak řečeno s teatralitou. Kořeny aktu přehánění a teatrality v jádru významu slova camp nebyly dosud zcela objasněny, existuje však několik etymologických teorií rozkrývajících jejich původ. Jedna z teorií předpokládá, že slovo je odvozeno z francouzského slovesa *se camper*, k čemuž ve svém slovníku odkazuje též James Redding Ware (viz výše). Do češtiny lze sloveso *se camper* přeložit jako portrétovat nebo pózovat. V období Ludvíka XIV. bylo *se camper* ve své podstatě označením pro teatrální sebe-reprezentaci a chování člověka. Tento akt s sebou nesl též velkou míru marnivosti, provokativnosti nebo skandálnosti (Booth 1983, s. 33). Pozoruhodným faktem poté zůstává, že jedno z prvních zdokumentovaných užití slovesa *se camper* ve výše popisovaném významu konotujícím teatralitu lze nalézt v divadelní hře vrcholného věku Ludvíka XIV., v Molièrově dramatu *Skapinova šibalství* (*Les Fourberies de Scapin*) z roku 1671:

SCAPIN: Laisse-moi faire, la machine est trouvée. Je cherche seulement dans ma tête un homme qui nous soit affidé, pour jouer un personnage dont j'ai besoin. Atten. Tien-toi un peu. Enfonce ton bonnet en méchant garçon. Campe-toi sur un pied. Mets la main au côté. Fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre. Voilà qui est bien. Suis-moi. J'ai des secrets pour déguiser ton visage et ta voix (Molière 1748, s. 206).

Sloveso „*se camper*“ zde Molière užívá ve významu „*pózovat*“, konkrétně tedy „*pózovat na jedné noze*“. V asi nejrozšířenějším českém překladu Svatopluka Kadlece (poprvé byl jeho překlad publikován v roce 1956) se vyskytuje sloveso „*nastoupni*“:

SKAPINO: Nech všechno na mně! Vím, jak na to. Ted' už jen v duchu hledám nějakého důvěryhodného chlapíka, který by nám zahrál potřebnou osobu. Počkej! Drž chvílku. Naraž si čepici do čela jako starý rváč,

nastoupni si pěkně na jednu nohu, dej ruku v bok, zakoulej výhružně očima a udělej pár kroků jako divadelní hrdina! Výborně! A teď pojd' se mnou! Znam tajné pomůcky, kterými mohu změnit tvou podobu i hlas (Molière 2014, s. 22).

Ve francouzském originále je samozřejmě celá věc jasnější, avšak i z českého překladu vyplývá, že dramatická osoba Skapino ve své replice hovoří o určité stylizaci a o hraní divadelní role. Důležitý je také Skapinův příkaz (určený dramatické osobě Silvestr): „*udělej pár kroků jako divadelní hrdina!*“ Přímo je zde vyřčeno, aby dotyčný vystupoval tak, jako vystupují herci na divadelním jevišti. To pak může za určitých podmínek znamenat i zdůrazňování gest, která s sebou přináší herecká tvorba.

Další z etymologických teorií staví kořeny campu do období 16. století. Dle této teorie lze fenomén camp odvozovat z anglického slova *camping*, které bylo právě v 16. století užíváno v anglickém divadelním prostředí a sloužilo jako označení pro mladé herce oblečené do kostýmů tradičně určených ženám (Herwitz – Saks 1998, s. 328). Na tomto místě lze sledovat náznak významu campu, který se naplno projevil až v období 20. století, a který souvisí s určitým nabouráváním genderových rolí, ale i sexuálních identit.

Průsečíkem uvedených etymologických teorií fenoménu camp je především divadelnost, která je jednou z jeho základních vlastností. Styčným bodem divadla a campu je rozhodně performativita. Susan Sontagová, průkopnice ve zkoumání campu, jejímiž tezemi se budu ještě podrobněji zabývat, popisovala tento fenomén dokonce na základě metafory přirovnávající celý svět k divadlu, v němž jsou lidé herci, kteří performují své role (Sontag 2000, s. 82). Estetikou campu je navíc ovlivněna poetika baletu a opery. Značně campy stylizovaná je především opera, která patří mezi nejvýraznější campy žánry vysokého umění (Core 1984, s. 143). Opera je velmi teatrální, překypuje přehnanými a nepřirozenými gesty, nabízí vyumělkované herecké a pěvecké výkony nebo přehnaně pompézní scény a příběhy a nezřídka užívá prvek tzv. *rôle travesti* (viz níže). V rámci sledování reprezentace odlišné sexuální orientace je pak podstatné, že divadelnost nabízí sexuální jinakosti stylizaci, prostřednictvím které je jiná láska schopna produkovat zcela odlišné reprezentace sebe samé, než které jsme sledovali doposud.

V 50. letech 20. století počne být camp přímo spojován s reprezentací sexuální jinakosti a přirovnáván k tzv. queer poetice. Tímto způsobem jej popisoval Christopher Isherwood ve svém románu *The World in the Evening* (1954). Isherwood zde pohlíží na camp optikou estetiky a považuje tento fenomén za svébytný estetický jev (Core 1984, s. 107). V angloamerickém prostředí probíhala odborná uměnovědná debata o campu až o celých deset let později, a to na základě vydání článku *Notes On „Camp“* (1964) Susan Sontagové (česky vyšlo v *Labyrint revue* v roce 2000 pod názvem *Poznámky o fenoménu camp* v překladu Martina Pokorného). Sontagová byla velkou obdivovatelkou campu a ve svém článku zevrubně tento jev popsala, přičemž vystihla jeho konstituci v angloamerickém prostředí 60. let. *Poznámky o fenoménu camp* se staly základním pramenem obecně pro jakékoliv bádání o campu. Z výzkumu Susan Sontagové vyplývá, že sexuální menšiny při svých emancipačních snaženích zdůrazňovaly, že jsou vlastníky velmi specifického estetického cítění a poukazovaly na schopnost svých příslušníků určovat vytříbený vkus, jenž je blízký campy vkusu (Sontag 2000, s. 86). Tím Sontagová navázala na Isherwooda, avšak upozorňovala i na to, že camp není spojen pouze s reprezentací sexuální jinakosti. Rozhodně ne každý příslušník sexuálních menšin je camperem (obdivovatelem campu) a zároveň ne každý camper je příslušníkem sexuálních menšin. Camp se rovněž týká jevů, které s reprezentací sexuální jinakosti nemají nic společného. Tato okolnost je dobře patrná v souvislosti s kulturními fenomény, s nimiž je camp spojován teprve v nedávné době, tedy o mnoho let později po vydání *Poznámek* Sontagové. Mezi tyto campy kulturní fenomény patří především ostalgie.³⁴

Fanoušci campu – campeři – oceňují nejzazší kouty braku, avšak obdivují též nejrespektovanější umělecké výtvoř. Camp je masový i exkluzivní. Libuje

³⁴ Souvislostem fenoménu camp a ostalgie se věnuje například Joanna Królaková ve studii *Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie* publikované v knize *Česká literatura rozhraní a okraje* (2010), kde porovnává české a polské prostředí. Právě v polském odborném prostředí bylo estetice campu věnováno poměrně hodně pozornosti. V první řadě to dokazuje fakt, že Sontagové *Poznámky o fenoménu camp – Notatki o kampie* – vyšly v Polsku v literárním časopise *Literatura na Świecie* již v roce 1979. V českém prostředí se dále relaci campu a ostalgie částečně věnoval autor předkládané práce ve studii *Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka* publikované v knize *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (2017). Camp je stejně jako ostalgie velmi sentimentální. Avšak vážnost sentimentálního stesku v campy stylizovaném ostalgickém projevu selhává, jelikož camp si libuje právě v selhávání vážně míněných věcí.

si v mainstreamu, ale zároveň se vůči němu kriticky vymezuje. Camp se tedy vymyká tradičním hodnotícím kategoriím dobrého a špatného. Estetika campu je afektovaná, teatrální, frivolní, vidí zalíbení v ironii či selhávání vážného a klade velký důraz na vyumělkovanost a extrémní přehánění. Může být také vulgární, obscénní, povrchní, skandální, marnivá nebo kýčovitá.

Není náhoda, že o campu se počíná intenzivněji hovořit v 60. letech 20. století, v době přechodu od moderny k postmoderně, to znamená v období, které kromě jiného nahrávalo (předně v angloamerickém, ale omezeně též v československém prostředí, viz dekriminlizace homosexuality v Československu v roce 1961) emancipaci sexuálních menšin. Od 60. let se začíná utvářet nový a jiný pohled na vlastní existenci společnosti, na její zákonitosti a nastavení. Umělecké a uměnovědné kruhy si tehdy uvědomily, že od začátku 20. století dochází k postupnému oslabování zavedeného statusu privilegovanosti vysokého umění, které je v 60. letech náhle nuceno vést dialog s nízkým uměním a s populární a masovou kulturou. Oslabování dominance vysokého umění a oslabování dominance členů jiných binárních opozic vedlo k narušení do té doby přísně střežených hranic vysokého a nízkého, dobrého a špatného, exkluzivního a masového, vkusu a nevkusy atd. Tato chaotická situace nahrála campy stylizaci, kterou, jak již bylo uvedeno, využily sexuální menšiny při své emancipaci, proto je s jejich reprezentacemi estetika campu často spojována. Zjevná je tato okolnost zejména u estetiky tzv. pochodů hrdosti plných „pestrobarevného“ campu. První takové průvody hrdosti byly pořádány na konci 60. let v USA, odkud se postupem času rozšířily do celého světa. Na jedné straně se jedná o bujarou oslavu jinakosti, na straně druhé je však musíme chápat jako demonstrace s posláním bojovat za rovnoprávnost sexuálních menšin. V pochodech se objevuje specifický karnevalový typ (sebe)reprezentace nabourávající heteronormativní diskurs. Takové (sebe)reprezentace přinášejí afektovanost, jsou „nepřirozené“ a teatrální. Mohou být považovány za nevkusné, avšak prováděny jsou s velkou dávkou nadsázky a sebeironie.

Susan Sontagová celé své poznámky o campu věnovala Oscaru Wildeovi, v jehož díle, především v divadelních hrách, ale i v jeho postoji k životu spatřovala inspiraci fenoménu camp. Wilde ostatně proslul jako výstřední dandy a právě k odkazu dandyů 19. století se camp rovněž hrdě hlásí: „*Camp podává odpověď na problém, jak být*

dandy ve věku masové kultury“ (tamtéž, s. 85). Jak ukazuje Sontagová, různé aforismy z Wildeových her výstižně zachycují podstatu campu:

„Je absurdní dělit lidi na ty slušné a na ty špatné.

Lidé jsou buď okouzující, nebo nudní“ (Wilde 2014, s. 11).

Citovaný aforismus ze hry *Vějíř lady Windermereové* (*Lady Windermere's Fan*, 1892) vystihuje vůbec nejdůležitější předpoklad campu, totiž že styl jednoznačně vítězí nad morálkou, respektive estetika nad etikou (Sontag 2000, s. 85). Wildeovo zavrnutí rozdělování lidí na dobré a špatné s sebou přináší upřednostnění stylu nadevše, a jak již víme, z etymologického hlediska může být chování a jednání člověka považováno za campy, a to je dokonce jeden z prvotních způsobů užití slova camp (viz výše definice Jamese Reddinga Warea nebo pojetí slovesa *se camper* v době Ludvíka XIV.).

Camp není a nechce být morální ani nemorální, stojí mimo dobro a zlo, čímž je takřikajíc sympatický především divadelní tvorbě vznikající po roce 1989, přesněji tzv. „nové vlně“ (nejen) české dramatiky, která tyto kategorie často relativizuje. Konstitucí campu v českých divadelních hrách vzniklých po roce 1989, respektive v tvorbě konkrétního českého dramatika, jsem se zabýval ve studii *Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka* publikované v knize *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (2017). Prosazováním se estetiky campu v soudobé české divadelní tvorbě se budu ještě podrobněji zabývat. Jak jsem ale naznačoval výše, camp se na jeviště českých divadel pravděpodobně prosazoval již dříve. Tento tranzitní proces campu do českého kulturního prostředí souvisí podle mého názoru s postupným rozšiřováním campy estetiky mezi široké masy konzumentů.

V 60. letech byl camp pravděpodobně doménou pouze omezeného okruhu umělců a intelektuálů. Umberto Eco v knize *Dějiny ošklivosti* (2007) v souvislosti s kánonem campu, který ve svém článku publikovala Susan Sontagová, uvádí, že campy vkus odráží vkus newyorské intelektuální elity 60. let 20. století (Eco 2015, s. 410). Avšak na základě výše popisovaného přechodu západní společnosti od moderny k postmoderně – a nutno dodat, že také na základě vlivu sexuálních menšin, které camp razantně prosazovaly při své emancipaci – nabývá camp postupem času oblíbenosti u širokých mas konzumentů (i když často nevědomě). Oblíbenost campu poté graduje

především v 80. letech, dobře patrné je to u extravagance módy té doby, dále viz například výrazné líčení apod. Co do obecné estetiky, prosazující se i v tvorbě produkované masovými médii, jsou proto 80. léta 20. století velmi teatrální. Toto období lze považovat za jakýsi „ráj campu“.

S estetikou campu velmi úzce souvisí pojem drag pocházející z angličtiny, který lze definovat jako slangové označení pro travestity, či jako označení pro tzv. *cross-dressing* (Core 1984, s. 77). Anglické slovo *cross-dressing* je pojmenováním pro akt oblékání oděvu, který je prostřednictvím připsaných genderových rolí určeno pro opačné pohlaví, než kterým je oblékáno. V tomto ohledu stojí za připomenutí již vzpomínané archaické slovo *camping*, které se používalo v 16. století v prostředí anglického divadla pro označení mladých herců oblékajících dámské kostýmy. Odtud lze pravděpodobně sledovat dějiny utváření fenoménu *travesti shows* a jiných obdobných výstupů, v nichž hlavní úlohu sehrávají muži převlečení za ženy nebo ženy převlečené za muže. Obecné dějiny divadelního umění prozrazují, že divadlo bylo vzniku takových druhů campy stylizované reprezentace v minulosti značně nakloněno. Už v antickém Řecku bývalo zvyklostí, že všechny dramatické osoby včetně rolí žen hráli pouze muži. V období baroka již v divadelních představeních vystupují v ženských úlohách herečky, avšak i nadále vznikají díla s tzv. *rôle travesti* – jedná se o termín, vyjadřující právě to, že danou ženskou úlohu ztvárňuje muž, ale i naopak mužskou úlohu žena. Pro druhý typ *rôle travesti* (žena ztvárňující mužskou roli) se v českém divadelním prostředí ujal pojem *kalhotková role*. Mnohdy se *rôle travesti* objevovaly v opeře. Mezi nejznámější patří například Cherubín ve *Figarově svatbě* (1785–1786) Wolfganga Amadea Mozarta či Kuchařka v opeře *Láska ke třem pomerančům* (1919) Sergeje Prokofjeva. Z českých děl lze zmínit například *rôle travesti* Závíš ve Smetanově opeře *Čertova stěna* (1882), Kuchtík v *Rusalce* (1900) Antonína Dvořáka nebo Aljeja (mladý Tatar) v opeře *Z mrtvého domu* (1928) Leoše Janáčka.

Je patrné, že *rôle travesti* mají velmi blízko k estetice campu. Například postava Kuchařky v opeře *Láska ke třem pomerančům* je psána jako basový part, což do jisté míry může přinášet komičnost a nadsázku, a je rovněž určitým nabouráním tradičních genderových rolí. Nejedná se ovšem o drag reprezentaci. Drag s sebou totiž přináší také velkou míru ironie a sarkasmu a jeho podstatou je především karikatura.

Drag se prosazuje zejména v zábavním průmyslu, v němž se pro příslušné umělce vžilo označení *drag queens* a *drag kings*. Karikatura muže či ženy, kterou *drag queens* a *drag kings* vytvářejí, je velmi komplikovaným aktem značení. Za určitých podmínek platí, že při drag reprezentaci dochází ke karikování opačného pohlaví prostřednictvím úpravy svého zevnějšku i prostřednictvím stylizace chování a jednání. Tato karikatura však není jednosměrná. Například vzniklá karikatura ženství současně karikuje i svého producenta, tedy v tomto případě muže. Reprezentované pohlaví je při drag reprezentaci vždy karikováno prostřednictvím extrémního přehánění typických a význačných rysů daného pohlaví. Musím však zdůraznit, že drag ani travesti nijak nesouvisí se sexuální orientací ani identitou člověka. Například být *drag queen* neznamena být homosexuální, bisexuální, omnisexuální atd., ale ani být transgender. Přesto nelze drag reprezentaci (u nás se objevující především v *travesti shows*) ani ryze divadelnímu prvku *rôle travesti* upírat to, že ve své podstatě přinášejí mnohoznačnou atmosféru, na základě čehož mohou narušovat předpokládaná očekávání recipienta, která jsou ovlivněna většinovým heteronormativním diskursem.

Drag reprezentace se na oficiálních českých jevištích s největší pravděpodobností výrazněji prosadila až po roce 1989, například v tvorbě Davida Drábka, avšak *rôle travesti* se v českém divadle vyskytovaly již dříve, v opeře dokonce poměrně často. Pomineme-li opery, prvek *rôle travesti* se objevil na českých jevištích například v již připomínané hře *Všechno naruby* Alexandera Fredra. Tato komedie rozhodně netematizuje problematiku odlišné sexuální orientace, avšak užitím *rôle travesti* dramatik dosáhl oné mnohoznačné atmosféry. Ve hře dochází ke karikování obou pohlaví. Setkáváme se zde proto se situací, kdy sexuální jinakost nemusí být v daném díle přímo explicitně zobrazena, přesto na základě mnohoznačnosti dochází k narušování zavedeného heteronormativního diskursu a narušování tradičních genderových rolí muže a ženy prostřednictvím stylizačního projevu či tvaru uměleckého díla. Tento stylizační projev lze interpretovat jako campy estetiku navíc podporovanou fraškovitostí celé hry. Uvedení Fredrovy komedie *Všechno naruby* na českých divadelních jevištích se tak zdá být dokladem prosazování se estetiky campu v období československé normalizace.

5. (Znovu)objevování strašících her tematizujících sexuální jinakost aneb situace českého divadla po roce 1989

V 80. letech se téma odlišné sexuální orientace začalo (nejen) v československém prostředí objevovat v kontextu obav z viru HIV a nemoci AIDS. Tehdy nově připsané rovnítko mezi homosexualitou a HIV či AIDS ilustruje velmi složitou pozici sexuálních menšin ve struktuře československé společnosti v období poslední dekády nadvlády komunistické strany. Paradoxem ovšem je, že právě toto negativní spojení zaručilo sexuálním menšinám dostat se do oficiálního společenského diskursu té doby a podpořilo nárůst informovanosti socialistické společnosti o sexuální jinakosti. Jak dokládá Kateřina Kolářová ve své studii *Homosexuální asociál a jeho zavirované tělo. Vir HIV a nemoc AIDS v socialistickém diskurzu (Československo 1983–1989)* uveřejněné v knize „*Miluji tvory svého pohlaví*“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí* (2013), v dobové řeči se sexuální jinakost stala v 80. letech zdravotním rizikem pro většinovou společnost. Postupem času se začaly objevovat názory, že tato situace vyplynula z dlouhodobé diskriminace sexuálních menšin prováděné zejména státem, který z příslušníků této menšiny vytvořil asociální jedince. V důsledku toho se v rámci dějin sexuální jinakosti na území bývalého Československa zrodilo v podstatě velmi progresivní řešení:

„Zrušení antidiskriminačního postoje státu (i společnosti jako celku) vůči homosexuálům bylo podáváno jako nejspolehlivější ochrana před ‚zavlečením‘ viru do heterosexuální populace“ (Kolářová 2013, s. 436).

Tuto okolnost nelze vnímat zcela jako emancipační snahu, nejde totiž o boj za práva menšiny, ale o strategii ve prospěch většiny. Sexuální jinakost je v této strategii stále patologickým jevem společnosti, přesto se ale jedná o oficiálně formulovanou kritiku diskriminace státem i většinovou společností (tamtéž, s. 437), tedy o kritiku, na niž později v 90. letech navázala česká emancipační hnutí. V souvislosti s politickým uvolněním po roce 1989 začala být odlišná sexuální orientace nahlížena liberálnějším pohledem, ovšem jak bylo právě nastíněno výše, uvolněnější společenské ovzduší

zavládlo kolem sexuální jinakosti již v druhé polovině 80. let. Analogicky k tomu proto nemůže být náhodné, že právě v 80. letech se na česká (potažmo československá) jeviště navrátila Wedikindova hra *Procitnutí jara*. V roce 1983³⁵ bylo drama inscenováno v divadle Andreje Bagara ve slovenské Nitře.³⁶ Režie se tehdy ujal Jozef Bednárík, použit byl slovenský překlad Júliuse Lenka (*Jarné prebudenie*). V roce 1988 byla pak hra uvedena také ve Státním divadle v Ostravě v režii Renate Frost-Louise. Pro úplnost nutno dodat, že po celá 80. léta jsou v českých divadlech uváděny Williamsovy hry *Tramvaj do stanice touha*³⁷ a *Kočka na rozpálené plechové střeše*.³⁸

Polistopadové hry a inscenace, v nichž se objevuje téma odlišné sexuální orientace a identity, přehledně mapuje Jan Kerbr v již vzpomínané studii *Homosexualita jako téma v současném českém divadle* publikované v knize *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011). Kerbr zde upozorňuje na fakt, že záhy po pádu komunismu rozhodně nebyla divadelní reprezentace sexuálních menšin bezproblémová a do dnešní doby prošla dalekosáhlým vývojem (Kerbr 2013a, s. 433). České polistopadové divadlo se totiž nemělo v rámci tuzemské dramatické tvorby o co opírat, tedy až na několik

³⁵ Jenom rok po návratu *Procitnutí jara* na československá jeviště vznikla na motivy této hry také rozhlasová inscenace s názvem *Probuzení jara* v režii Jana Bergera (1984).

³⁶ Jednalo se teprve o druhé uvedení hry na Slovensku. Poprvé zde byla inscenována v roce 1927, konkrétně ve Východoslovenském národním divadle v Košicích.

³⁷ V 70. letech se Williamsova *Tramvaj do stanice touha* z českých divadel na jistou dobu vytratila. V roce 1969 byla inscenována v Divadle pracujících v tehdejší Gottwaldově a v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, návrat hry se konal v roce 1978 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. V 80. letech je znovu stálíci českých divadelních scén, uvedena byla v roce 1982 ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti a také Pražskou konzervatoří v Žižkovském divadle. Poté v roce 1987 v Krajském divadle v Příbrami, v roce 1988 ve Státním divadle Ostrava a v roce 1989 v Těšínském divadle, kde premiéra inscenace proběhla přesně měsíc před 21. listopadem. V 90. letech i po miléniu je *Tramvaj* nadále poměrně často uváděným kusem českých scén.

³⁸ Oproti *Tramvaji do stanice touha* se drama *Kočka na rozpálené plechové střeše* objevuje na českých jevištích méně frekventovaně, zato ale v pravidelných intervalech zpravidla po pěti až šesti letech od prvního uvedení v roce 1965 ve Státním divadle v Ostravě až do dnešní doby. Pouze na přelomu 70. a 80. let lze zaznamenat delší odmlku. V roce 1974 byla hra inscenována v Horáckém divadle v Jihlavě a poté až v roce 1983 v Slezském divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě. V kontextu československém není bez zajímavosti, že na slovenských jevištích lze sledovat velmi dlouhou odmlku hry, v roce 1966 se *Kočka* objevila ve Slovenském národním divadle v Bratislavě a poté až v roce 1989 jako studentské představení Divadelní fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě.

výjimek, avšak z původní české dramatické tvorby víceméně pouze o Krškův *Nesmírný štít*. Svě základy tedy počalo české divadlo budovat z kořenů zahraniční dramatické tvorby dotýkající se tématu sexuálních menšin.

Na počátku 90. let jsme se tak dočkali inscenací dramát (a dramatizací románu aj.), která jsou staršího data, ovšem v Česku, respektive v Československu do té doby nebyla uvedena (případně nevyšla knižně). Za zmínku v tomto ohledu stojí například inscenování hry Martina Sperra – zdůrazňující riziko netolerance k odlišnosti či jinakosti obecně – *Lovecké scény z dolního Bavorska (Jagdszenen aus Niederbayern, 1965)*³⁹ nebo uvedení dramatizace románu *Querelle z Brestu (Querelle de Brest)* Jeana Geneta v pražském Divadle Rokoko v roce 1996. Inscenaci režíroval Zdeněk Potužil, který se společně s Petrem Němcem zasloužil i o scénář vycházející z překladu Václava Richtera. Ústřední osobou divadelní hry vytvořené podle románová předlohy z roku 1947, v Česku román vyšel poprvé až v roce 1994, je svérázný homosexuální námořník, který vede veskrze nemravný a zhýralý život. Genet touto postavou vnesl do literatury, divadla a audiovizuálního umění⁴⁰ archetyp homosexuálního muže s agresivním maskulinním způsobem chování a jednání. Jde o „muže činu“, z hlediska struktury příběhu o hybatele děje, a proto též aktivní subjekt, kterému je tak připsán stereotyp tradiční role mužské. V protikladu k tomuto aktivnímu způsobu Querellova chování ovšem stojí námořníkovy sexuální touhy, prostřednictvím kterých se oddává velmi brutální souloži v roli pasivní, až submisivní. Tento zdánlivý rozpor psychologie postavy nabídl velké množství interpretací. Na jedné straně může být například Querellova sexuální submisivita vykládána jako „trest“ za hříchy, které koná ve svém každodenním životě, na straně druhé ji lze interpretovat tak, že agresivní námořník hříchy koná právě proto, aby mohl být následně „potrestán“ či spíše „očištěn“. V každém případě je ale podstatné, že reprezentace sexuální jinakosti se v díle objevuje v ryze maskulinním prostředí námořníků, které je (opět) izolované od okolního světa, a to obdobným způsobem, jako je tomu například v internátních školách v Krškově *Nesmírném štítu* a v dramatu *Děvčata v uniformě* Christy Winsloe. Vždy se totiž jedná o prostředí víceméně stejnopohlavní.

³⁹ Česká premiéra této hry proběhla v roce 1991 v pražském Divadle pod Palmovkou v režii Petra Kracika. Drama přeložila Valerie Sochorovská.

⁴⁰ V roce 1982 vznikl podle Genetova románu také film nazvaný *Querelle* režiséra Rainera Wenera Fassbindera.

Jak jsem již zmiňoval, román *Querelle z Brestu* vyšel poprvé v roce 1947 a Genet jím do literárního světa vnesl jeden ze základních způsobů zobrazování mužské homosexuality, který klade velký důraz na maskulinitu. Předobrazy tohoto typu reprezentování jsou ovšem dozajista starší. Několik takových zobrazení (včetně jejich interpretací) popisuje Ladislav Zikmund-Lender ve své studii *Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny* publikované ve spisu *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě* (2011). Homoeroticky laděné zdůrazňování maskulinity lze doložit již v období první světové války, kdy je spojeno s uniformou, k jejíž erotizaci zjevně dochází i při zobrazení námořníka Querella. První světová válka přinesla rozsáhlý hromadný coming out homosexuálních mužů způsobený tím, že na frontě mohli snadněji uskutečňovat své erotické touhy (Zikmund-Lender 2011, s. 46). V ideologii tohoto válečného konfliktu sehrávalo nezanedbatelnou úlohu propagandy výtvarné umění. Oficiálním malířem na straně států Dohody se stal portrétista John Singer Sargent, který v rámci své válečné série vytvořil například akvarel *Tommies Bathing* s motivem erotického náboje mezi vojáky, byť není zobrazen zcela explicitně a nabízí vícero interpretací (tamtéž, s. 46). V meziválečné době se reprezentace analogická Querellově reprezentaci projeví v tvorbě amerického malíře Charlese Demutha, konkrétně v jeho akvarelu *On „That“ Street* z roku 1932, kde se objevují námořníci, avšak homoerotický rozměr obrazu je spíše záležitostí úhlu pohledu, a tedy recipientova stanoviska. Obdobně je tomu v Demuthově nejexpresivnějším zobrazení, akvarelu *Two Sailors Urinating* z roku 1930 s motivem dvou močících námořníků, kteří se při tomto aktu navzájem podpírají a snad i po sobě „pokukují“. Rozhodně se zde znovu setkáváme s atmosférou, kterou lze označit přinejmenším za mnohoznačnou. Ostatně jak uvádí Zikmund-Lender při interpretaci dalšího Demuthova akvarelu *Dancing Sailors* z roku 1917, kde se mezi tančícími páry objevuje i pár dvou námořníků:

„Demuth zdůrazňuje u všech námořníků bez výjimky všechny znaky viditelné maskulinity – široká záda, svalnaté hýždě a široká stehna, to všechno v upnutých námořnických oblečcích. Pár tančících mužů tedy není zjevně nijak ochuzen o svou mužnost. Všechny páry se drží velmi těsně a pevně. Jde tedy jen o námořníky, kteří nebyli tak šťastni jako jejich kolegové a žádná dáma se na ně pro tento večer nedostala, nebo jde o námořníky, kteří naopak byli tak šťastni a svou atrakci mohli realizovat ve službě i mimo službu?“ (tamtéž, s. 47).

Na pozadí právě zmíněných reprezentací se těsně po druhé světové válce zrodil *Querelle z Brestu*, námořník, v jehož charakterizaci je stejně jako v zobrazení Demuthových námořníků výrazně zdůrazňována maskulinita. Qurellovy homoerotické touhy ovšem nabývají vysoké míry explicitnosti, která později vygraduje v 80. letech ve filmové adaptaci románu. Erotický rozměr ve vztazích mezi muži proto v Genetově díle nerezonuje pouze v rovině mnohoznačné atmosféry, je naopak uskutečňován velmi názorně. Druhá světová válka znamenala pro sexuální menšiny, a to především pro homosexuální muže, něco obdobného jako první světová válka, opět došlo k hromadnému coming outu způsobenému na základě mobilizace. Tento druhý hromadný coming out navíc přináší též výraznou snahu homosexuálních mužů organizovat svoji komunitu. Dokladem toho je například sdružování tzv. „kožeňáků“, kteří vzešli právě ze skupiny amerických vojáků bojujících ve druhé světové válce. Po skončení války začali tito veteráni svůj fetiš – „zálibu“ v kůži – šířit ve Spojených státech (Baldwin 2003, s. 107). V rámci komunity sexuálních menšin se „kožeňáci“ vyčlenili jako samostatná skupina pyšníci se vlastní vlajkou hrdosti. Vzhledem k dějinnému kontextu vzniku této specifické skupiny homosexuálů lze nalézt jisté analogie mezi zálibou v oděvech z kůže a zálibou v uniformách, nejen vojenských, ale například i námořnických aj.⁴¹ Uniformy v sobě skrývají možnost reprezentovat maskulinitu, tedy typické tělesné i charakterní znaky mužů. Připisují danému jedinci sílu nebo též agresivitu. V tomto smyslu jsou uniformy jakýmsi rozšířením mužského těla zdůrazňujícím právě takové znaky (předně tělesné), prostřednictvím kterých obvykle maskulinitu stereotypně vnímáme (Zikmund-Lender 2011, s. 49). V těchto souvislostech se uniformy a kožené oděvy objevují v díle finského výtvarníka Touka Valia Laaksonena. V roce 1957 umělec publikoval homoeroticky laděnou kresbu, u níž lze spatřovat analogické reprezentace jako u Geneta nebo Demutha, na titulní straně amerického časopisu *Physique Pictorial*. Laaksonen tehdy poprvé užil pseudonym Tom of Finland. Zrodil se tak fenomén, který v gay kultuře rezonuje dodnes. Z hlediska sledování archetypu agresivního maskulinního homosexuála je tvorba Toma of Finland svou uceleností nejvýraznějším zástupcem tohoto typu reprezentace. Mužské tělo se u něj stává hlavním objektem recipientova zájmu, proto

⁴¹ Nutno dodat, že uniformy se také účastní reprezentace ženské homosexuality v díle *Děvčata v uniformě* od Christy Winsloe. Zde ale sehrávají spíše úlohu navození unifikovaného a normativního prostředí.

jsou jeho rysy zdůrazňovány a získávají erotický náboj. Jde především o zvýraznění typicky mužských fyziologických předpokladů, které jsou případně podporovány též uniformou nebo koženým oděvem. Kromě zobrazování gigantického penisu užíval Tom of Finland pro zdůraznění reprezentace maskulinity klasický řecký ideál atletické postavy muže, například vyrýsované břišní svaly, dále své muže často zobrazoval s hustým ochlupením na těle a hustými vousy či knírem.

Už od 19. století se postupně začal projevovat také jakýsi protipól k archetypu agresivního maskulinního homosexuála.⁴² Již v roce 1836 vytvořil francouzský malíř Hippolyte Flandrin obraz *Mladík sedící na břehu moře* (*Jeune homme nu assis au bord de la mer*). Odsud se poté odvíjí vznik archetypu zamyšleného smutného mladíka s androgynním vzezřením. Flandrinův obraz může být interpretován jakožto reprezentace citlivého mladého muže, jenž si začal uvědomovat svou jinakost, a právě proto je smutný. Svou nahostí navíc vybízí k interpretaci založené na erotizaci celého výjevu. V českém výtvarném umění je možné analogickou reprezentaci androgynního mladíka nalézt v cyklu obrazů z počátku 19. století nazvaném *Černé jezero*, který vytvořil malíř Jan Preisler.⁴³ U Flandrina stejně jako u Preislera se setkáváme s určitou mnohoznačnou atmosférou, s rozjitřeností mužské identity a androgynním vzezřením, které bývá se sexuální jinakostí často spojováno. Flandrinova a Preislerova tvorba tak zastupuje archetyp jdoucí zcela opačným směrem zobrazení, než jaké jsme sledovali u archetypu agresivního maskulinního homosexuála. Oba protichůdné archetypy, nebo chcete-li stereotypy, jsou krajními případy zobrazení homosexuálních mužů. Obdobně jako sami příslušníci gay komunity často stylizují sami sebe směrem k naplnění prvního či druhého archetypu, dokladem toho mohou být fotografie uživatelů gay seznamek (například na Iboys.cz), promítá se tato stylizace vzešlá především z výtvarného umění i do reprezentací dramatických osob homosexuálů v divadelních hrách. Ostatně u Genetova Querella je patrné, že tato dramatická osoba zasáhla

⁴² Prapůvod dvou protikladných reprezentací sexuálně jinakých mužů lze pravděpodobně hledat již v antice. Ve starověkém Řecku byl na jedné straně prosazován ideál spartánsky vychovaného homosexuálního bojovníka, na druhé straně též ideál krásného mladíka s jemnými rysy. (Kromě toho lze ve starověkém Řecku zaznamenat i oceňování androgynie nebo uctívání boha Hermaphrodita.)

⁴³ K analogii mezi Preislerovým cyklem obrazů *Černé jezero* a Flandrinovým obrazem *Mladík sedící na břehu moře* viz studie Ladislava Zikmunda-Lendera *Okamžik pravdy: reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře* uveřejněné v již vzpomínané publikaci *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě* (2010).

do podoby příslušného archetypu, který se dále rozvíjí přímo v samotné gay komunitě. V divadelním světě se ono naplňování první či druhé reprezentace účastní dozajista hereckého ztvárnění příslušné dramatické osoby s odlišnou sexuální orientací. Jelikož hercova práce obsahuje komplexní tvorbu s vlastním tělem, má vysokou míru potence inspirovat se ve vizualitě tělesného vzezření popisovaných archetypů, ke kterým se váže i přepokládané chování a jednání. Sám dramatik nebo literát těmito archetypy samozřejmě může být také inspirován, anebo, jak jsme viděli u Geneta, může dokonce sám tyto archetypy definovat nebo dále rozvíjet. Stopy archetypu, jdoucího opačným směrem proti Genetově postavě agresivního maskulinního námořníka, lze nalézt například ve Wedekindově *Procitnutí jara*. Osoby dramatu – Arnošt a Jeník – jsou mladíci, jejichž mládí či jinošství s sebou může přinášet jistou míru androgynie, která je fyziologicky spjata s obdobím pubescence a raným dospíváním mužů. Prostředí rozjařilého mládí mužů se objevuje také v Krškově *Nesmírném štítu*, proto lze stopy archetypu zamyšleného mladíka nacházet i v tomto dramatu. Ve hře *Procitnutí jara* se v homoeroticky laděném dramatickém obraze Arnošt a Jeník zamýšlejí nad významy a důsledky svých tužeb:

JENÍK: Budeme-li jednou po třiceti letech vzpomínat večera jako je dnešní, bude se nám to zdát nevyzpytatelně krásné (Wedekind 1923, s. 90).

Dále se v jejich dialogu objevuje i pojem smutku, který v archetypu zamyšleného mladíka sehrává důležitou úlohu:

ARNOŠT: Je-li člověk náhodou sám – pak dokonce pláče!

JENÍK: Nebuďme smutni! (Libá ho na ústa.) (tamtéž, s. 90).

Tyto repliky lze interpretovat jako snahu dramatických osob vymanit z onoho archetypu zasmušilého Flandrinova a Preislerova mladíka. Samotu, která tímto archetypem prostupuje a přináší pocity zmaru a smutku z vlastní jinakosti, mladí muži společně překonávají. Explicitně projeví své touhy a políbí se.

V 90. letech byla pro česká jeviště (znovu)objevena proslulá hra *S vyloučením veřejnosti* (někdy též *Za zavřenými dveřmi*, v originále *Huis clos*, 1944) Jeana Paula Sarrtra, v níž je patrný výrazný motiv ženské homosexuality. V tuzemsku byla tato

jednoaktovka uvedena již v roce 1947 v Zemském národním divadle v Brně, respektive na scéně divadla Reduty. Inscenaci tehdy režíroval Vladimír Jirousek a použit byl překlad Antonína Jaroslava Liehma. Na repertoáru divadla se představení udrželo jen krátkou dobu.⁴⁴ Poté hra zaznamenala dlouhou odmlku a na česká jeviště se vrátila až v roce 1994, kdy byla uvedena Činoherním klubem v Praze v režii Vladimíra Strniska. Od té doby vzniklo v českých divadlech několik dalších inscenací *S vyloučením veřejnosti*. Dlouhá odmlka hry na českých jevištích rozhodně nebyla příznakem jejího úplného vymizení z tuzemského kulturního prostoru.⁴⁵ Sartre sám několikrát navštívil Československo. Důležité byly především dvě návštěvy v 60. letech (1963 a 1968).⁴⁶ Tehdy Sartre například vedl přednášku na Karlově univerzitě. Sympatizoval se „socialismem s lidskou tváří“, a nakonec i vystupoval proti vpádu vojsk varšavské smlouvy na území Československa v srpnu 1968. Jako politický aktivista, ale též jako filosof a spisovatel měl Sartre pro naše společenské a kulturní prostředí v době předjaří a pražského jara svůj nepopiratelný význam. I proto nemůže být nijak překvapivé, že už na počátku 60. let, v roce 1962, vyšla ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění v Praze velice kvalitně zpracovaná publikace *5 her a jedna aktovka* nabízející kromě jiných Sartrových dramát také hru *S vyloučením veřejnosti*. Tato jednoaktovka přináší silné poselství, které shrnuje jedna z dramatických osob hry, Garcin, následovně:

GARCIN: (...) Tak to je tedy peklo. Nikdy bych nebyl věřil... vzpomínáte si: síra, hořící hranice, rožeň... Ach, jak je to k smíchu! Nepotřebuji rožně. Peklo, to jsou ti druzí (Sartre 1962, s. 77).

Do Sartrova pekla jako prostoru, kde zemřelí splácí své pozemské skutky, jsou vrženi tři ústřední hříšníci dramatu: zmiňovaný Garcin, dále Inés a Estelle. Každý přichází s jiným hříchem a z něho plynoucím traumatem. Dezertér Garcin se celý svůj život

⁴⁴ Premiéra proběhla 19. 6. 1947 a záhy po divadelních prázdninách – 24. 9. 1947 – proběhla i derniéra.

⁴⁵ Nutno doplnit, že hra *S vyloučením veřejnosti* na českých jevištích sice mezi lety 1947–1994 absentovala, avšak v roce 1963 byla nastudována na Slovensku, a to jako studentská inscenace Divadelní fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Režie se ujal Peter Debnár a užil byl slovenský překlad Antona Vantucha.

⁴⁶ V roce 1963 navštívil Československo také dramatik Edward Albee, což jenom dokresluje poměrně významnou pozici a progresivnost českého (československého) kulturního prostoru v době předjaří v 60. letech a jeho otevřenost kulturním tranzitním procesům ze zahraničí, respektive i ze „Západu“.

choval nedůstojně ke své ženě, homosexuální Inés rozvrátila manželství svého bratrance a Estelle zavraždila vlastní dítě. Pro nás je především podstatné, že Inés do pekla přivedl románek s Florence, s manželkou Inésina bratrance, a také fakt, že obě ženy společně spáchaly sebevraždu. Inés je navíc dávána za vinu smrt jejího bratrance, kterého srazila tramvaj. Obdobně jako tomu bylo ve Williamsových hrách *Tramvaj do stanice touha* a *Kočka na rozpálené plechové střeše* i zde se setkáváme s pojetím jiné lásky jako lásky tragické. Oproti Williamsovým dramatům ale není v Sartrově hře homosexuální postava zobrazena pouze ve vzpomínkách osob ve hře přímo vystupujících, to znamená, že sama osoba příslušníka sexuální menšiny ve hře vystupuje a je dokonce ústřední osobou dramatu.

V pekle dochází k dialektice traumat, postojů i názorů všech tří hříšníků, kteří si postupně uvědomují onu proslulou Sartrovu tezi, že peklo si vytváří oni sami, peklo tedy nepotřebuje žádné mučící nástroje: „*Peklo, to jsou ti druzí.*“ Při vzájemném trýznění je Inés hybatelem děje, právě ona postupně přivádí své spoluvězně v pekle k tomu, aby si přiznali, zač jsou trestáni. Společně s Garcinem se přetahují o Estelle, která se stává objektem, jehož chtějí dosáhnout. Estelle je tedy připsána velmi stereotypní pasivní role ženská. Naopak Inés i Garcin jsou subjekty, které se snaží získat objekt své touhy. Je jim tak připsána aktivní role mužská. Na jedné straně se zde setkáváme s typickým rozdělením úloh muže a ženy, které na straně druhé svým jednáním a chováním překračuje právě Inés. I přesto je ve hře patrná jistá izolace sexuální jinakosti. V první řadě je to dáno neustálým odmítáním ze strany Estelle, které se Inés v pekle dvoří, a dále tím, v jakém prostředí je Inésina dramatická osoba zobrazena. Peklo je jasně vymezeným a uzavřeným prostředím, do kterého se nedostane každý. Sartrovo peklo, v němž se ocitají hříšníci dramatu, tedy „*salon ve stylu druhého císařství*“ (tamtéž, s. 41), je uzamčeno a jde v podstatě o celu. Jak ale víme, v této cele není vězněna pouze homosexuální postava. Izolace se týká všech hříšníků. Pro všechny dramatické osoby, nehledě na pohlaví, sexuální orientaci, zařazení do sociální a ekonomické vrstvy atd., jsou nastavena stejná pravidla, respektive stejná cela, stejný trest, stejné peklo. Jde tedy o zobrazení sexuálních menšin, které je sice izolované (peklo, cela, zamčené dveře), avšak ona izolovanost se netýká pouze příslušného jedince s odlišnou sexuální orientací, je zde totiž širším a obsáhlejším tématem.

Zatím sledovaná dramata, reprezentující jinou lásku, většinou této lásce nabízela alespoň malý prostor pro její vzplanutí. Takové izolované místo se proto stalo hájemstvím jiné lásky. Nejlépe patrné je to u Wedekinda a jeho místa „*pod převislou skalou ve vadnoucí trávě*“. I vzpomínka ústřední osoby Blanche v dramatu *Tramvaj do stanice touha* nabízí symbolický prostor, kde mohla jiná láska naplno procitnout, byť skončila tragicky. Stejně tak i ve Williamsově *Kočce na rozpálené plechové střeše* se objevuje alespoň drobný náznak možného vzniku prostoru pro konstituci homoerotického citu. Tato možnost vyplývá z liberálního postoje Margarety, manželky muže, do něhož je zamilován jeho nejlepší přítel Skipper. Kromě toho také internátní školy, zobrazené v Krškově *Nesmírném štítu* a ve hře *Děvčata v uniformě* Christy Winsloe, nabízí takové prostředí, které přeje vzniku stejnopohlavních vztahů. Tato prostředí jsou vymezena hranicemi, které jsou přísně střeženy. Vstup do prostoru není povolen každému. Obdobné rysy vykazuje i Sartrovo peklo, respektive „*salon ve stylu druhého císařství*“. Oproti všem výše zmíněným autorům ale Sartre jiné lásce možnost vzplanout v zobrazeném pekle vůbec nenabízí, ani se o to nesnaží, ba právě naopak. V Inésině pozemském životě měla její naplněná láska k Florence osudové následky. V pekle proto Estelle jakékoliv projevy Inésiny náklonnosti striktně odmítá, což lze pokládat za součást Inésina trestu, který tak spočívá v nedosažení objektu touhy, což vyvolává samozřejmě frustraci. Sartrovo peklo je proto místem, jenž předpokládá, že jiná láska nebude naplněna a zůstane platonickou navždy, a z takového prostoru se vytrácí naděje. V důsledku je izolace ve hře *S vyloučením veřejnosti* mnohem naléhavější, než jak jsme viděli doposud.

Po *Děvčatech v uniformě* je Sartrova jednoaktovka *S vyloučením veřejnosti* dalším dramatem s výrazným motivem ženské homosexuality, které se na česká (československá) jeviště oficiálních divadel dostalo už před rokem 1989. Vzhledem k historii zobrazování sexuální jinakosti nutno zdůraznit, že homosexualita žen byla uváděna do odlišných kontextů než mužská homosexualita. Americká historička Lilian Fadermannová ve své knize *Surpassing the Love of Men* (1981)⁴⁷ uvádí, že reprezentace romantického vztahu mezi ženami – na rozdíl od zobrazení obdobně romantického pouta mezi muži – byla v americké a evropské společnosti do začátku 19. století považována za asexuální, ovšem postupným procesem emancipace žen a vznikem

⁴⁷ Vyšlo též česky v překladu Martina Pokorného pod názvem *Krásnější než láska mužů* (2002).

feminismu došlo k proměně dosavadních postojů (Fadernann, s. 156). Pevné pouto lesbických žen nabízelo příležitost revolučním náladám. To znamenalo, že takové ženy začaly být pro podstatnou část společnosti v podstatě nebezpečné. V 19. století se mnoho evropských států ještě stále obávalo, že je postihne totéž, co se událo ve Francii na konci 18. století. V 19. století přesto ženská hnutí a spolky v západní společnosti rezonovaly v různých podobách. Na území českých zemí měla hnutí značně národnostní charakter.⁴⁸ K výraznějšímu zlepšení postavení žen ve společnosti nakonec došlo až ve 20. století. Avšak ani v uvolněném meziválečném období nebyla situace žen v Československu, stejně jako v jiných evropských zemích, zcela ideální. Vzhledem k výše popsanému lze proto obě zmíněné hry s motivem ženské homosexuality a jejich uvedení na scénách českých divadel – *Děvčata v uniformě* v roce 1935, *S vyloučením veřejnosti* v roce 1947 – chápat nejen v kontextu emancipace sexuálních menšin, ale též v kontextu emancipace žen. Zvláště v Sartrově jednoaktovce je patrný silný, v principu feministický motiv otázky rovnoprávnosti obou pohlaví. Jak jsem již zmiňoval, Estelle vystupuje v pasivní roli tradičně připisované ženám. Inés jako žena, navíc homosexuální, ale vystupuje v roli aktivní, tedy v roli, která je tradičně připisována mužům. Následkem toho dramatická osoba Garcin – muž v roli muže – jedná s Inés jako rovný s rovným, chcete-li jako „muž s mužem“. Dochází tak k specifické směsici nabourávání jak heteronormativního diskursu (homosexuální dramatická osoba ve společnosti dvou heterosexuálních), tak i tradičně připisovaných genderových rolí.

Dalším dramatem, které bylo v 90. letech znovuobjeveno českým divadlem, je Wedekindovo *Procitnutí jara*, jehož situace, co se týče uvádění i neuvádění na českých divadelních scénách, je ale o poznání lepší než u Sartrově hry (viz výše o uvádění *Procitnutí jara* na českých jevištích). Poměrně časté inscenování Wedekindovy hry v polistopadovém Česku (a Slovensku) zrcadlí zásadní proměnu divadla v 90. letech a souvisí tedy s tzv. „novou vlnou“ divadelního umění. Tato změna se týkala tvaru inscenací i témat zpracovaných v dramatických textech. Wedekindova „archaická“ hra je „nové vlně“ sympatická předně tím, že zpracovala okrajová témata,

⁴⁸ Více k národnostnímu pojetí českého feminismu v 19. století viz například publikace Mileny Lenderové *K hříchu i k modlitbě. Žena devatenáctého století* (1999), zde zejména kapitola *Od vlastenek k filantropkám, od filantropek k „emancipistkám“ aneb Práce, studium, politika*.

kteřá se v „nové“ tvorbě stávají tématy ústředními. O proměně (nejen) českého divadla a dramatické tvorby po roce 1989, kdy do divadelního světa vstoupila „(...) *generace dramatiků, jejichž díla vykazovala společné znaky i podobné autorské postoje, takže je lze shrnout pod označení ‚nová vlna‘*“ (Jungmannová 2014, s. 13), komplexně pojednává citovaná kniha Lenky Jungmanové *Příběhy obyčejných šílenství: ‚Nová vlna‘ české dramatiky po roce 1989* (2014). Polistopadová „nová vlna“ se rozhodně nesnažila pouze dohánět západní tvorbu, aby tak zúročila právě nabytou svobodu. Česká „nová vlna“ koresponduje s všeobecnou proměnou evropské a zámořské divadelní tvorby v průběhu 90. let. Mění se jak okruhy témat, tak i poetika, „nová“ je například inspirace divadelního umění v poetice filmu nebo i počítačových her, jako je tomu například v dramatu *Žabikuch* (2004) Davida Drábka.

„Nové hry“ obecně (tedy nejen české) přinesly: „*destrukci lidské identity skrze intimní problémy (s genderovou příslušností, sexuální orientací, rasou, etnikem, psychikou apod.), napadaly manipulaci společnosti médii a zvrácenou neautentičnost skutečnosti (...)*“ (Jungmannová 2014, s. 14). V relaci s těmito tendencemi „nová vlna“ (znovu)objevila⁴⁹ a vnesla do divadelního umění dosud tabuizovaná a přehlížená témata včetně tématu odlišné sexuální orientace. Ta nejvíce kontroverzní zpracovalo brutální coolness drama, jež vytahovalo na odív ty nejtemnější stránky lidského chování a lidských tužeb, jako je například masochismus, kanibalismus, incest nebo znásilnění atd.⁵⁰ I proto se v „nové vlně“ objevuje polemika nad tím, co je morální a nemorální, anebo normální a nenormální.

S příchodem „nové vlny“ se na scénách českých divadel objevila například hra *Shopping and Fucking* (1996) britského dramatika Marka Ravenhilla, jehož tvorbu lze zařadit do kategorie připomínaného coolness dramatu. Co se týče reprezentace sexuálních menšin, uvedení této hry – v roce 2001 nastudována Činoherním studiem v Ústí nad Labem v režii Michala Dočekala – znamenalo v kontextu českého divadla zlom. Homosexualita je zde totiž reprezentována ve velice syrové podobě a objevuje se například v souvislosti s masochismem. Dle Jana Kerbra je inscenování Ravenhillovy

⁴⁹ Mnoho témat „nové vlny“ bylo v divadelním umění zpracováváno již dříve, ale povětšinou se tato témata ocitla spíše na okraji. „Nová vlna“ taková témata však přesunuje do centra svého zájmu.

⁵⁰ Obdobná témata nalezneme již u „staříčké“ Wedekinda, ale také v Genetově díle *Querelle z Brestu*. Proto i Genetův román lze pokládat za vzdálený předobraz „nové vlny“.

hry v českém kontextu zásadním počinem z důvodu toho, že na scénách tuzemských divadel dosud nebylo uvedeno⁵¹ dvoudílné gay drama amerického autora Tonyho Kushnera *Andělé v Americe*; první díl: *Milénium se blíží* (1991), druhý: *Perestrojka* (1992), přestože například v katolickém Polsku⁵² inscenováno bylo (Kerbr 2013a, s. 439). Průlom, který *Andělé* přinesli, spočívá v poetice hry, v tématech, která zpracovalo – homosexualita, transsexualita, HIV i AIDS atd. –, a především v kontextech, v nichž se témata objevila, například homosexualita ve střetu s náboženstvím.⁵³ Co pro světové divadlo a jeho recepci tudíž znamená hra *Andělé v Americe*, to pro české divadlo a jeho recepci zřejmě znamená hra (a zejména inscenace Činoherního studia v Ústí nad Labem) *Shopping and Fucking*. Přeměnu nejen samotného divadelního umění a toho, co (a jak) toto umění zobrazuje, ale též přeměnu obecně celého společensko-kulturního prostředí. Jak podotýká Jan Kerbr: „*Že fotografie s obnaženými zadky z této inscenace pronikly i do bulváru (...), jen dokresluje víc než bizarní pozici českého divadla v proměňující se popřevratové společnosti*“ (tamtéž, s. 439).

Nutno doplnit, že drama *Andělé v Americe*, které tematizuje sexuální jinakost mimo jiné i v kontextu viru HIV a nemoci AIDS, rozhodně není jediným dramatem, které tak činí. Do českého divadelního prostoru vstoupilo například monodrama *Po Fredrikovi* (2007) švédského dramatika Mattiase Brunn. V roce 2011 jej nastudovalo pražské Divadlo Letí, režie se ujal Petr Hašek a užít byl překlad Miroslava Pošty. Tato osvětová inscenace měla pro českou společnost pravděpodobně poměrně velký význam, zejména

⁵¹ V roce 2007 byla sice hra uvedena v Divadle v Řeznické, avšak ne v češtině, ale v originále, tedy v angličtině. Český překlad obou dílů hry, o který se postarala Jitka Sloupová, byl otištěn v časopise *Svět a divadlo* (1993 a 1994). V roce 2003 vznikl v USA podle dramatu *Andělé v Americe* televizní seriál (ověnčený mnoha prestižními cenami), který vysílala i Česká televize, a to dokonce s českým dabingem. Ač se tedy hra na tuzemských jevištích doposud v českém jazyce neprosadila, v našem kulturním prostoru jistě rezonovala alespoň zmíněná televizní adaptace.

⁵² Dnes již legendární pětihodinová výpravná inscenace z roku 2007 v režii Krzysztofa Warlikowského byla uvedena na scéně varšavského divadla Teatr Rozmaitości.

⁵³ Motiv střetu tématu homosexuality a náboženství lze vyzorovat též ve Wedekindově *Procitnutí jara*, což jen potvrzuje, nakolik je toto drama v rámci reprezentace homosexuality v divadelním umění zásadní a také nakolik předběhlo svou dobu. Další hrou, kde se objevuje sexuální jinakost v konfrontaci s náboženstvím, zde dokonce jako jev zobrazený v rámci řeholního řádu, je například hra „nové vlny“ *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (2010) autora Davida Drábka. Za zmínku pak do zajista stojí, že homosexualita vs. náboženství je ve své podstatě (částečně) také jedním z témat Sartrovy jednoaktovky *S vyloučením veřejnosti*.

pro středoškolské studenty. Dokládá to například úryvek z rozhovoru s Ivanem Luptákem, hercem, jenž ztvárnil titulní a zároveň jedinou roli dramatu. V následujícím úryvku herec odpovídá na otázku reportéra zpravodajského serveru *Týden* Milana Eisenhammera:

„Kdy jste byl přesvědčen, že vaše práce má smysl?“

*„Nejvíc, asi když jsem udělal inscenaci *Po Fredrikovi s Divadlem Letí*. To je hra o klukovi, který se nakazí od přítele virem HIV. Jezdíme s tím především po středních školách. Po tom představení je ještě hodinová přednáška o té nemoci a následná diskuze. To podle mě smysl má“ (Eisenhammer 2014).*

6. „Co uděláme s občanem, kterej je šouplej trochu jinam?“
Proměna kontextů sexuální jinakosti v české „nové vlně“
(přesun z okraje do středu zájmu)

V „nové vlně“ původní české dramatiky, stejně jako je tomu v tvorbě zahraniční, se téma sexuálních menšin počalo objevovat v „novém“ kontextu postmoderního světa, v němž je často žádoucí kontroverze a v němž, jak upozorňuje Lenka Jungmanová, je přítomna destrukce lidské identity (Jungmannová 2014, s. 14). V souvislosti s reprezentací odlišné sexuální orientace je tato destrukce velmi dobře patrná například v jedné z vůbec nejúspěšnějších českých her poslední doby, v *Akvabelách* Davida Drábka z roku 2003. Úspěch *Akvabel* potvrzuje její poměrně časté inscenování v zahraničí (například v Německu, Polsku, na Slovensku nebo i ve Slovinsku) a v kontextu českém také získáním Ceny Alfréda Radoka, kterou byla hra ověřena dokonce několikrát, v kategorii Dramatická soutěž (2003), Česká hra roku (2005) a Martin Chocholoušek získal Radoka za scénografii k nastudování *Akvabel* v Klicperově divadle v Hradci Králové (2005). Tuto, dnes již proslulou inscenaci, režíroval Vladimír Morávek.

Hra, v níž hlavní osoby dramatu – přátelé Filip, Kajetán a Pavel, jejichž společným koníčkem je synchronizované plavání – jsou uvězněni v konzumním a mnohdy povrchním světě masmédií, z něhož se snaží rozličnými a velice svéráznými způsoby vymanit, nabízí v rámci děje největší prostor mediálně známé osobnosti, bisexuálnímu Kajetánovi, který má přítelkyni Editu, avšak i milence Ivana. Kajetánova bisexualita v podstatě zrcadlí celkovou krizi jeho vlastní identity, která je rovněž z hlediska genderového narušována prostřednictvím jeho aktivního zájmu o synchronizované plavání, tedy o sport, jenž je tradičně určený ženám. Dozajista se na tomto místě znovu setkáváme se stylizací, kterou lze označit za camp. Samotný sport – synchronizované plavání – může být interpretován jakožto campy stylizovaný, jelikož je v něm přítomna jistá afektovanost, nepřírozenost pohybů a teatralita plaveckých figur. U synchronizovaného plavání je oceňována estetika (styl) a originalita, kterých je

docíleno pomocí velice kýčovitých kostýmů. Provádí-li tento typicky ženský sport muži, dochází k jeho zesměšňování a parodii. V důsledku této stylizace konstituující se v *Akvabelách* nabourává genderové role muže a ženy, nabourává též heteronormativní diskurs, a tím pádem lze konstatovat, že participuje na otřesech Kajetánovy identity. Tuto celkovou krizi, jejíž příznačným rysem je i odlišná sexuální orientace, pak dobře ilustruje následující úryvek ze čtvrtého obrazu hry:

KAJETÁN: Však víš, že nejsem buzik. Nemůžu za to. Bylo by to pro mě mnohem snazší, ale nejsem. Fascinujou mě ženský.

IVAN: Ty prostě jen nevíš, co chceš. A tak bereš všechno, co ti přijde pod ruku (Drábek 2011a, s. 13).

Ivanova výtku Kajetánovi v důsledku koresponduje s celkovým vyzněním *Akvabel* apelujících na problém mediálního nátlaku, který však není vyvíjen pouze na osobnosti, jež jsou médií produkovány, ale i na jejich konzumenty, kteří se uchylují ke zploštělému vnímání skutečnosti, čímž se zcela vytrácí její autentičnost. Společnost snad záměrně zapomíná na to, že nic není černé a bílé, respektive že nic není absolutní. Na krizi, na zvrácenost této situace a na nemožnost dosažení oné autentičnosti pak upozorňuje jakési motto celého dramatu zaznívající hned v úvodu hry: „*Tak takhle dál ne...*“ (tamtéž, s. 7).

Proměna kontextu, v němž se reprezentace odlišné sexuální orientace objevuje s příchodem „nové vlny“, je dobře patrná v porovnání *Akvabel* s již zmiňovaným Wedekindovým dramatem *Procitnutí jara*. Tato hra je sice „nové vlně“ sympatická, lze ji považovat za jakýsi předobraz „novosti“, ale přece jen je poplatná době, v níž vznikla. Na tomto místě nutno připomenout, že osoby Wedekindovy hry projevující homosexuální chování – Arnošt a Jeník – jsou teprve dospívající jedinci. Odlišná sexuální orientace a její projevy jsou zde tedy reprezentovány v kontextu dospívání, a proto i v souvislosti s mladickou nerozvážností, s hledáním vlastní identity nebo též s nevinností. Do obdobných souvislostí je sexuální jinakost situována i v *Nesmírném štítu* Václava Kršky a ve hře *Děvčata v uniformě* Christy Winsloe. Naproti tomu v Drábkových *Akvabelách* se setkáváme s příslušníky sexuálních menšin, kteří jsou již dospělí. Je ale pravdou, že Kajetánova bisexualita je ve hře spřažena s motivem hledání identity a s experimentováním a současně je prezentována jako krize jedince. Kajetánův milenec Ivan a Ivanův přítel Radek, kvůli němuž se Ivan

s Kajetánem přestane „vídat“, jsou však již reprezentováni jako homosexuálové emancipovaní, jako lidé, kteří spolu žijí, mají (nebo chtějí mít) plnohodnotný vztah a také naplňují touhy po činnostech, které „běžně“ provádějí heterosexuální páry jako je například společná dovolená (Ivan v následujícím úryvku hovoří o Radkovi):

IVAN: Miluju ho. Je tak čistej, zásadovej. Makal po nocích v pekárně, aby mě mohl vyvítz do Chorvatska. Jedeme sice v prosinci, ale je to roztomilý (tamtéž, s. 12).

V *Akvabelách* je tudíž homosexualita něčím, co se v široké společnosti může bez problémů konstituovat, není proto součástí pouze uzavřeného izolovaného prostoru. Sexuální menšiny jsou zde tak reprezentovány jako lidé, kterým je umožněno svobodně žít. Dochází proto k určitému procesu polidšťování jedinců s odlišnou sexuální orientací. Na základě toho lze vyvozovat, že co je v Krškově *Nesmírném štítu* nebo ve Wedekindově *Procitnutí jara* pouhým snem o existenci liberálního území, to se v Drábkových *Akvabelách* stává samozřejmým předpokladem. Prostředí, v němž mohou homosexuální vztahy vznikat a v němž se mohou příslušníci sexuálních menšin chovat „přirozeně“, už není omezeno hranicemi izolovaného místa „pod převislou skalou ve vadnoucí trávě“ na míle vzdáleného od lidí, ale stává se součástí všeobjímající společnosti. V *Akvabelách* není homosexuální chování jen mladickou nerozvážeností, ale jevem, který má potenci být nadále bez výraznějšího odporu svobodně rozvíjen a nemusí přitom končit katastrofou a traumatickým stavem příslušné dramatické osoby nebo se stát jen krásnou, avšak prchavou vzpomínkou. Jiná láska náhle procítá naplno a získává potenci se dále rozvíjet, byť například i rozpustile a nezávazně. Sexuální jinakost tímto na divadle přímo vstupuje do heteronormativního diskursu, který nejenom že nabourává, ale do jisté míry i přetváří. V obdobně liberálním společenském naladění jsou reprezentováni jedinci s odlišnou sexuální orientací a identitou i v několika dalších českých hrách „nové vlny“. Jak bude ovšem patrné později, ne vždy je toto liberální naladění „nových“ her zcela přímočaré či nekonfliktní.

Drábkova dramatická tvorba je co do výskytu postav příslušníků sexuálních menšin a obecně tématu sexuální jinakosti velice bohatá a v některých případech dosahuje až bizarních tvarů a stylizací. Podobný způsob výše popsané „svobodné“ reprezentace Drábek nabízí též ve hře *Unisex* (2009). Drama mělo premiéru v roce 2016 v Klicperově divadle v Hradci Králové, kde autor působil od sezony 2008/2009

do sezony 2016/2017 jako umělecký šéf. Inscenaci sám Drábek režíroval. Celý příběh hry *Unisex* vypráví transsexuální Nina a mezi osobami dramatu se objevuje i homosexuální Laborant Dvořák, jehož snoubenec spáchal sebevraždu. Tento tragický čin je poté impulsem k Dvořákově traumatickému stavu, obdobně jako tomu bylo například u sebevraždy Allana, jež způsobila trauma jeho manželce Blanche ve Williamsově *Tramvaji do stanice touha* nebo u sebevraždy Skippera, která zase způsobila trauma Brickovi ve hře *Kočka na rozpálené plechové střeše*. Tragická smrt snoubence přináší Dvořákovi samotu. Navíc tím, že tato osoba dramatu je hrdým Čechem, který ovšem pracuje v Bruselu a po jeho domovině se mu stýská, ocitá se sexuální jinakost v určité izolaci, ke které se přidává národností izolace. Tato okolnost se vyjevuje v interview, které Dvořák poskytuje do své milované vlasti (následující Dvořákova replika je určena dramatické osobě Novináře):

DVOŘÁK: Lezou vám chlupy z nosu, máte sliny v koutcích a neforemné rifle na sádelnatém povislém zadku, ale... Nechcete se se mou vyspat? Můj přítel vyskočil z okna a já si potřebuju zašukat s někým od nás. Cítím se tady hrozně opuštěný. Prosím. Mám pěkné tělo (Drábek 2011d, s. 193–194).

Izolace sexuální jinakosti ale rozhodně není natolik závažná jako tomu bylo například ve Williamsových hrách. Je podávána s jistou nadsázkou a ironií, v důsledku ustupuje do pozadí a stává se jenom prostředkem k zintenzivnění naléhavosti izolovanosti Čecha v zahraničí. Dvořákovy sexuální touhy jsou v Bruselu pravděpodobně naplňovány, jak sám říká v jedné ze svých replik: „*Jsem opuštěná šlápota v Bruselu, co škemrá, aby ji vypatlaný pitomci přivazovali k posteli a cpali jí do zadku všechny možný předměty...*“ (tamtéž, s. 211). Smrt snoubence konstituci jiné lásky nezastavila. Sexuální jinakost je zde proto situována v liberálním území. To, co Dvořákovi opravdu chybí, je především Česko, Češi a čeští (homosexuální) muži. V citované replice je velmi dobře patrná velká míra expresivnosti zobrazení sexuální jinakosti. Tato expresivnost se v Drábkových dílech vyskytuje poměrně často, lze ji dokonce považovat za autorskou strategii, která pravděpodobně mimo jiné souvisí i s proměnou českého divadelního tvaru s nástupem „nové vlny“.

Jak jsem již zmiňoval, ve hře *Unisex* se setkáváme i transsexuální dramatickou osobou Ninou, která zde vystupuje již v době po změně pohlaví, avšak její

původní „já“ – Egon – se ve hře rovněž vyskytne. Obě pohlavní identity této jedné dramatické osoby – Nina/Egon – se objevují hned v úvodní části dramatu:

NINA: (...) (Postaví se před zrcadlo. V odrazu však nevidíme ji, nýbrž fešného mladého muže) Ženskou s tykvovitými kozami a vimrlatou panímandou, s vakem sádla pod žebry a postupující hluchotou nejsem dlouho. Asi jen poslední čtyři roky. Ahoj. (Muž v zrcadle pokyne na pozdrav) (tamtéž, s. 181).

Zajímavé je, že Egon se ke změně pohlaví uchýlil z důvodu toho, že se stal mezinárodně hledanou osobou a touto proměnou se snaží „maskovat“. Svou novou roli ženy – Niny – Egon sice přijímá, přesto se ale cítí být stále spíše mužem, to ostatně dokládá častá snaha ironizovat Ninino ženství, což provádí sama tato dramatická osoba. Při promluvách o své osobě například popírá a zesměšňuje vlastní feminitu užitím mužského rodu:

NINA: V těch ženských časopisech jsou hrozný hemzy, vám povím. Nikdy bych si nepomyslel, že se v nich budu rochnat (tamtéž, s. 194).

Používání mužského rodu, které je pro transsexuální ženu urážlivé, v důsledku konotuje také estetiku campu. Nina provádí vlastní (sebe)reprezentaci s nadsázkou a ironií a své ženství karikuje. U této transgender osoby se proto setkáváme i s drag reprezentací, která je ve své podstatě druhem campy stylizace. Nininy promluvy a komické výstupy jsou pak analogické komickým výstupům *drag queens*. U dramatické osoby Egona/Niny se objevuje také silný motiv zrcadlení, který je součástí již citovaného úryvku ze hry. Zrcadlo nabízí Nině sebereflexi a připomíná jí její původní „já“. Na základě toho pak dochází k vzájemnému prolínání genderových rolí a sexuálních identit.

Dramatická osoba transgender jedince se objevuje též v Drábkově muzikálu *Ještěři* z roku 2006, pro který texty písní napsal Tomáš Belko. V Česku byl muzikál poprvé uveden v Klicperově divadle a režie se ujal sám autor hry. Mezi dramatickými osobami vystupuje transsexuální Gabrielle, u níž je stejně jako u Niny její ženství ironizováno skrze odkazy k maskulinitě (viz například níže v úryvku zmínka o chlupatých nohách). Narozdíl od Niny se ale u Gabrielle při jejich vlastních promluvách o sobě samé

setkáváme pouze s užíváním rodu ženského. Její autoidentifikace z hlediska genderu totiž tíhla vždy k feminitě, Nina se pouze narodila do nesprávného těla. Ve hře se dokonce ani neobjevuje identita této dramatické osoby ještě před změnou pohlaví. Její proměna tedy není pouhým maskováním, jako jsme sledovali u Niny. Gabrielle ženou vždy byla, či jinak řečeno, ženou se vždy cítila být, a proto se ženou stala. Vzhledem k těmto okolnostem zřejmě není náhoda, že Gabrielle se na rozdíl od Niny v několika svých replikách zamýšlí nad závažnými etickými otázkami, které se týkají obecně práv sexuálních menšin. V jednom monologu například Gabrielle apeluje přímo na obecnstvo (respektive i na čtenáře hry):

GABRIELLE: Jednu věc mi povězte. Můžete? Co byste dělali, kdyby hořelo v domě, ve kterém by byl obraz Mony Lisý, originál..., a já. Taky originál. Ale mohli byste zachránit pouze jednu z nás. Mě nebo Monu Lisu? Koho byste zachránili? A už by se vám v hlavě honilo: Mona Lisa – nejslavnější obraz je jen věc, tady volá o pomoc člověk, i když je to jen stará tranda s chlupatýma nohama. (...) A já bych se na vás nervózně usmívala, poněvadž ráda žiju, a začala bych se tak jako vystavovat, jako to dělají psi v útulku nebo děti v děčáku. A Mona Lisa by se taky usmívala, poněvadž nic jinýho neumí, a je v tom navíc pekelně dobrá. Já vás nebudu trápit. Zachránili byste obraz. To vám nikdo na světě nemůže vyčítat (Drábek 2011c, s. 106).

Sarkasmus, ironie, ale i kritický tón vůči publiku (potažmo vůči společnosti) zaznívající v Gabriellině odpovědi na onu etickou otázku zjevně souvisí se silným motivem outsiderství. Gabrielle je partnerkou bývalého vedoucího dramatického kroužku Lochmana, omnisexuála, který měl sklony k pedofilii, pročez byl donucen vzdát se své pedagogické a umělecké činnosti. Oba dva jsou odsunuti do periferní oblasti, avšak periferie je ve hře centrem dění. Žijí v malé maringotce daleko od lidí a jejich společenských konvencí či morálních soudů. Jinakost (v obecnějším slova smyslu) je tudíž v dramatu izolována, zároveň ale v tom samém momentu hyperbolizována, a proto i reprezentována jako něco zábavného a frivolního, jako něco, v čem selhává vážnost. V důsledku toho dochází k osvobození jinakosti z okovů společenské normativnosti. Je zde tedy podávána s notnou dávkou nadsázky a (sebe)ironie. Celá tato hravá poetika blížící se k estetice campu graduje v oslavné ódě na jinakost nazvané *Královna pouště*,

v jejímž rámci si Gabrielle znovu pokládá závažnou etickou otázku, kterou ovšem podobně jako u otázky, zda z hořícího domu zachránit obraz *Mony Lisy* nebo „*starou trandu s chlupatýma nohama*“, ironizuje a detronizuje tak její autoritativní vážnost:

*Jsem královna pouště,
lopatka i koště,
rohlík i párek,
obojí.*

*Co uděláme s občanem,
kterej je šouplej trochu jinam?*

*Nic se mu nestane,
nebo ho přidáme
k luštěninám?*

*Jsem královna pouště,
lopatka i koště,
rohlík i párek,
obojí.*

(...)

*Jsem šroubek i matka,
hrdlo i zátka,
i s tebou se dneska
spokojím*

(tamtéž, s. 94–95).

V souvislosti s touto písní a jejím vyzněním stojí za zmínku jeden z ohlasů na inscenaci *Ještěřů* v Klicperově divadle. Jedná se o článek s názvem *Volím Ještěry!* Jana Rejžka publikovaný v internetovém zpravodajství *Lidovky.cz*, kde recenzent v návaznosti na onu hravou poetiku muzikálu anekdoticky zmiňuje oblíbenost citované písně v gay komunitě. Nutno ale upozornit čtenáře, že tento odkaz musíme brát s rezervou, což v důsledku koresponduje s výrazem celého muzikálu:

„Obhajoba ‚jinakosti‘ Královna pouště je dokonalou hříčkou, kterou si prý již dost oblíbili gayové a lesbičky. Takže až uslyšíte, že si někdo prozpěvuje, že je ‚lopatka i koště, rohlík a párek, obojí‘, nezbláznil se, ale cituje hit z Ještěřů“ (Rejžek, 2010).

Frivolně žertovnou (campy stylizovanou) poetiku, která je analogická poetice *Ještěřů*, lze nalézt také v Drábkově hře *Sherlock Holmes s podtitulem Vraždy vousatých žen* z roku 2010. Ve stejném roce byla hra uvedena v Klicperově divadle v Hradci Králové, a to přímo v autorově režii. Hlavní zápletkou detektivního příběhu jsou tajemné vraždy v prostředí řádu Úpěnlivých sester svaté Starosty. Případy záhadné smrti několika členek dosti svérázného řádu vyšetřuje proslulý Sherlock Holmes. Specifikum řádu tkví v tom, že sestry nosí plnovous. Drábek zde vychází z historicko-náboženských reálií. Církevní umění tradičně zobrazuje svatou Starostu – někdy rovněž uváděna jako svatá Wilgefortis – jako vousatou dívku, která trpí na kříži. Členkám řádu Úpěnlivých sester svaté Starosty, zobrazeným v Drábkově dramatu, plnovous ve skutečnosti neroste, nosí proto plnovous umělý, aby tak svaté Starostě vzdaly hold. Typicky mužský fyziologický rys, který rozhodně není tradičně oceňovaným fyziologickým znakem žen, se zde stává symbolem feministických názorů členek řádu, například jedna ze sester popisuje svůj plnovous následovně:

MILDRED: (...) Je to symbol! (...) Maskujeme se před samčím chtíčem vaší vlastní chundelatou pýchou (Drábek 2011e, s. 254).

Postupně vychází najevo několik absurdních paradoxů. Sestře Abigail, která je navíc sestrou představenou, vousy opravdu rostou a její genderovou identitu nelze nazývat ani jako převážně feminní, ani jako převážně maskulinní.⁵⁴ O další řádové sestře Ethel Rose se ke konci příběhu dozvíme, že pod jejím plnovousem a kápí se po celou dobu skrýval Sherlock Holmes a osoba, která do té doby vystupovala jako slavný detektiv je ve skutečnosti vrah Christopher Wanning. Do tohoto prolínání a překrývání různých identit zasahuje ještě sestra Phyllis, což je ve skutečnosti hrabě Edgar z Devonu,

⁵⁴ Na tomto místě musím revidovat svou chybu, kterou jsem zveřejnil ve studii *Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka* otištěné v monografii *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (2017). Zde jsem dramatickou osobu sestry Abigail interpretoval jako muže, což je poněkud zjednodušující tvrzení. Hranice mezi feminitou a maskulinitou této osoby dramatu je opravdu spíše nejasná. Podtrhuje tak nabourávání tradičních genderových a sexuálních identit, které lze do jisté míry považovat za autorskou strategii Davida Drábka.

který se ale cítí být spíše ženou, a kromě toho udržuje vztah se sestrou Abigail. Detektiv Holmes jejich milostný poměr charakterizuje při závěrečném rozuzlení:

HOLMES: (...) sestra Phyllis alias hrabě Edgar z Devonu je štědrým mecenášem Starostina spolku a jeho touha... (Zpívá) Být první ženou na úpatí apokalyptického jícnu bezpochyby vyvolává podezření...

PHYLLYS: Zahráváte si Holmesi...

HOLMES: Už od narození, pane – paní. Z vašeho poměru se sestrou Abigail, kde role jsou promíchány jako kostky v koženém váčku, by se jistě zaradoval každý pronásledovatel sodomitů (tamtéž, s. 266).

Hranice mezi feminitou a maskulinitou jsou zde přinejmenším mlhavé. Dochází k slučování a záměně těchto binárních opozic a ani jeden ze členů opozice nemá navrch. Stejně tak dochází i k prolínání sexuálních identit. Výsledkem toho je velmi složitá mozaika různých reprezentací, které dosahují často opravdu bizarních tvarů.⁵⁵ Celou hrou se velmi výrazně prolíná motiv absurdity: ženy s plnovousem, z nichž ale některé ženami nejsou, Sherlock Holmes je vrahem, ale ve skutečnosti to Sherlock Holmes není apod. Je-li v dramatech uváděných na českých jevištích před rokem 1989 nebo například ještě i v Drábkových *Akvabelách* recipient schopen rozpoznat genderovou a sexuální identitu příslušné dramatické osoby, ve *Vraždách vousatých žen* toho po dlouhé trvání děje schopen rozhodně není, dochází k různým obměnám a překrývání. Ozvláštnění a nabourávání všeobecného heteronormativního diskursu proto v této hře dosahuje opravdu grandiózních rozměrů. V důsledku tak vzniká prostředí osvobozené od tradičního prožívání jak genderových rolí, tak sexuálních identit, a tedy obecně sexuality člověka. Z doposud sledovaných území a míst, kde procitává nebo i uvádá jiná láska, se jedná o vůbec nejliberálnější a nejosvobozenější prostředí zobrazené v dramatickém textu.

K narušování tradičně prožívaných genderových a sexuálních identit dochází také v Drábkově hře *Žabikuch* z roku 2004. Poprvé byla hra nastudována v roce 2005

⁵⁵ S podobným typem reprezentace ovlivněné estetikou campu jako se vyskytuje ve hře *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen*, tedy s mužem stylizujícím se do opačného pohlaví, ale ponechávajícího si výrazně maskulinní znak – plnovous, se setkáváme také u rakouské (vousaté) zpěvačky (*drag queen*) Conchity Wurst, která v roce 2014 vyhrála písničkovou soutěž *Velká cena Eurovize (Eurovision Song Contest)*.

v pražském Studiu Citadela v režii samotného autora. V roce 2007 byla inscenována v Moravském divadle v Olomouci, a to v režii Miroslava Ondry. *Žabikuch* nabízí krom jiných dramatickou osobu Dr. Sowchozze, který je hlavní zápornou postavou dramatu. Jedná se o kriminálního, který se neštítí uchýlovat se k podlým a zákeřným činům. Dr. Sowchozz je ale charakterizován rovněž jako groteskně zženštilý a pěstěný metrosexuál s narcistickými snahami o zušlechtování vlastního zevnějšku, což je v podstatě hlavním objektem jeho zájmu. Zajímavé je, že u této dramatické osoby se setkáváme s určitou rozjitřeností tradičního pojetí sexuální identity. Sám Sowchozz o své sexuální orientaci uvažuje dosti nekonvenčním způsobem:

SOWCHOOZ: Pche, nejsem na kluky. Nechci ani holky. Chci sebe!
(Drábek 2011b, s. 53).

Toto vymezení vůči tradičním pojmům sexuálních tužeb je dozajista projevem, ani ne tak Sowchozzovy asexuality, jako spíše intenzivního narcismu. Z hlediska genderu je Sowchozzovi připsána tradiční role mužská, je hybatelem děje, stává se aktivním subjektem, jehož (estetický) objekt, který se snaží získat, je právě on sám. Je mu dokonce přisouzeno téměř agresivní maskulinní chování a jednání, čímž se do jeho charakteristiky promítá archetyp analogický Genetově agresivnímu maskulinnímu námořníkovi Querellovi. Na druhou stranu se u Sowchozze projevuje i feminní chování a jednání stereotypně podporované zájmem o kosmetiku a snahou o estetizaci svého zevnějšku. Lze jej snad považovat i za postmoderního dandyho, tedy za campera – vyznavače vytříbeného a marnivého vkusu, který se v některých momentech hry přibližuje campy vkusu, v němž estetika zcela vítězí nad etikou. Obdobným způsobem uvažuje o morálce i Sowchozz:

SOWCHOOZ: (...) jsem mimo dobro a zlo. Tyhle kategorie jsou sice romantické, ale zastaralé. Za ty bych si nemohl koupit tanga prošívání diamantovými vlákny (tamtéž, s. 46).

Hlavní záporná postava hry *Žabikuch* je hříčkou několika reprezentací a stylizací, které úzce souvisí se zobrazením sexuální jinakosti. Vzhledem k výše popsanému nutno zdůraznit, že Dr. Sowchozz nabourává svébytným a frivolně žertovným způsobem všeobecný heteronormativní diskurs. Absolutní mění v relativní a upozorňuje na složitost sexuálního chování člověka, anebo na vágnost tradičního a zastaralého

pojetí genderových identit. To vše se odvíjí na pozadí jeho zlomyslných plánů, morálka totiž v tomto případě nehraje vůbec žádnou roli. Jak jsem již zmiňoval výše v souvislosti s fenoménem camp, Oscar Wilde napsal proslulý aforismus: „*Je absurdní dělit lidi na ty slušné a na ty špatné. Lidé jsou buď okouzující, nebo nudní*“ (Wilde 2014, s. 11). A Dr. Sowchozz je rozhodně tím okouzlejším.

David Drábek není jediným „novým“ dramatikem, jehož hry tematizující sexuální jinakost se podařilo prosadit na scény oficiálních českých divadel. Nutno mu však přiznat, že se v tomto ohledu jedná asi o vůbec nejvýraznějšího českého autora. Mezi další dramatiky, kterým se podařilo prosadit sexuální jinakost na velká česká jeviště, patří Iva Volánková, dnes již Klestilová, jejíž hra tematizující odlišnou sexuální orientaci *Stísněná 22* byla v roce 2003 nastudována činohrou Národního divadla v Praze v režii Jiřího Pokorného a uvedena na scéně Stavovského divadla. *Stísněná 22* je inscenační verze Volánkové textu *Stísnění* z roku 2001. Tento text autorce přinesl Cenu Alfréda Radoka za druhé místo v kategorii dramatická soutěž, přičemž cena za první místo nebyla udělena. Původní text *Stísnění* je více snový, děj je v něm mnohem zastřenější a prezentován je mnohem útržkovitěji.⁵⁶ Inscenační verze textu je ucelenější a jednodušší. Mezi neosobně pojmenovanými obyvateli jedné tělocvičny se objeví Mladík a Starší muž, kteří tvoří pár. Prostředí tělocvičny lze chápat jakožto metaforu pro činžovní dům či obecněji řečeno pro dům, v němž se nachází vícero bytů. K tomu zjevně odkazuje i název hry: *Stísněná 22* – jméno ulice a číslo popisné. Všech deset dramatických osob je stísněno vlastními traumaty, s nimiž nejsou schopny se vyrovnat, a také proto se dějem celé hry prolíná tíživý pocit klaustrofobie. Osoby dramatu přešlapují na jednom „stísněném“ místě a neustále se cyklicky vrací ke svým traumatům, aniž by se jejich psychický stav zdatelně zlepšoval. Důležité je, že zmiňované dramatické osoby dvou homosexuálních mužů nejsou traumatizovány svou odlišnou sexuální orientací, ale tragickým činem, při němž Starší muž srazil autem Těhotnou ženu, pročež je zmítán častými výčitkami. Mladík je v podstatě jedinou osobou celého dramatu, která nenese, či možná nechce nést zodpovědnost za své činy

⁵⁶ Při analýze je užitá inscenační verze textu s názvem *Stísněná 22*.

(žádným traumatem vlastně neprochází), avšak svého přítele se snaží přimět, a to často velmi nevybíravým způsobem, aby se se svým traumatem vyrovnal:

MLADÍK: (...) A opakuj mně... Obličeť na té silnici...

(Starší muž mlčí.)

MLADÍK: V tobě není kouska pokory... Obličeť na té silnici... Já čekám...

STARŠÍ MUŽ: (K mladíkovi – tiše) Obličeť na té silnici...

MLADÍK: Ne mně!!! Mně je to jedno...!!! Mně je to fuk...!!! Jim!!! Jim se svěř...!!! Oni jsou tvoje svědomí...!!! Oni jsou tvoje odpuštění...!!! Oni jsou tvoje jediná naděje...!!! Oni!!! Dobří lidé!!! Že?

STARŠÍ MUŽ: Obličeť na té silnici... Ruka dozadu... Trocha krve...

(Mladík se rozesměje a zatleská.)

MLADÍK: Ši-ku-la (Volánková 2003, s. 462–463).

Kromě toho je jejich vztah zatížen též mezigeneračním střetem, což naznačují už samotná jména těchto dramatických osob. U Mladíka je patrný silný motiv nespoutanosti a rozjařenosti mládí. Důležité je poté především to, že sexuální jinakost Mladíka i Staršího muže je ve hře zobrazena s určitou samozřejmostí. Jedinci s odlišnou sexuální orientací jsou zde reprezentováni jako součást komunity, v níž je všech deset osob dramatu bez rozdílů pohlaví, stáří a bez rozdílu sexuální orientace obdobně *stísněno* svými traumaty, jež nemohou překonat. Setkáváme se zde s podobným motivem jako v Sartrově *S vyloučením veřejnosti*: peklo je pro všechny bez rozdílu. Stejně tak platí, že stísněný může být každý. A takové teze v důsledku emancipují jinaké.

Sexuální orientace Mladíka a Staršího muže rozhodně není hlavním charakterizačním znakem jejich postav. Obdobně je tomu například v Drábkově dramatu *Unisex*, kde Laborant Dvořák sice několikrát upozorní na svou homosexualitu, přesto je jeho sexuální orientace v rámci děje hry nepříliš podstatným aspektem jeho dramatické osoby. Reprezentace odlišné sexuální orientace tak může působit poněkud samoúčelně, a jak si ukážeme za malou chvíli, takové interpretace se objevují i v dobových ohlasech na některé hry.

V roce 2009 bylo v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích uvedeno drama *Krátká spojení* z roku 2008 slovenské autorky Vladislavy Fekete, pocházející ze Srbské

Vojvodiny. V roce 2010 vznikla i rozhlasová inscenace hry v režii Petra Mančala. Posluchači ji mohli naladit na vlnách Českého rozhlasu 3 – Vltava. Přestože se tedy jedná o zahraniční tvorbu, *Krátká spojení* výrazně zasáhla do české dramatické tvorby. V roce 2008 navíc hra získala cenu Alfréda Radoka za první místo v dramatické soutěži. Budějovické uvedení hry bylo navíc její světovou premiérou. Inscenaci režíroval Petr Štindl, který se společně se Zdeňkem Jecelínem postaral také o překlad hry ze slovenštiny. Podstatná část složitého děje se odehrává prostřednictvím telefonátů – krátkých spojeních – hlavní postavy dramatu, neosobně pojmenované Ona, s Jejími blízkými, mezi nimiž se objevuje i Její nejlepší přítel Milija, který je homosexuální. Ve hře vystupuje i jeho partner Gary. Ústředními motivy dramatu jsou traumata pramenící z velké vzdálenosti mezi blízkými lidmi, kteří se postupně navzájem odcizují, a dále traumata způsobená válečným konfliktem v bývalé Jugoslávii v 90. letech. Hlavní osoba dramatu před tímto konfliktem uprchla do Bratislavy, Její nejlepší přítel Milija zase do Velké Británie. Homosexuál Milija se ve hře potýká s ukončením vztahu s Garym nebo s netolerancí ze strany vlastní sestry Azry, jež ho navštíví ve Velké Británii. Spojené království je zde v podstatě zástupcem liberálního území stojícího v protikladu k Milijově domovině:

AZRA: Ví o tom ještě někdo?

MILIJA: O čem?

AZRA: No o tom, že máš... Že jsi...

MILIJA: Že jsem co?

AZRA: To!

MILIJA: Ano, vědí o tom. Neschováváme se v krytu. Není to tu jako u nás při bombardování (Fekete 2009a, s. 18).

Přestože je Milijově homosexualitě v dramatu věnován poměrně velký prostor, v recenzi k nastudování hry v Jihočeském divadle, jejíž autorkou je Bohumila Vančurová, publikované ve společensko-kulturním časopise *Semtam*, se objevuje názor, že reprezentace Milijovy homosexuality je v rámci děje celého dramatu samoučelná. Vančurová o této dramatické osobě uvádí následující:

„Sice se jeho orientaci ve hře věnuje místo, ale větší dopad na celek tento fakt nemá“ (Vančurová 2009, s. 15).

Kauzálně do děje dramatu opravdu Milijova odlišná sexuální orientace nijak výrazně nezasahuje, přesto je její samoučelnost podle mého názoru spíše zdánlivá, stejně jako jsme něco podobného viděli například ve Wedekindově *Procitnutí jara*, kde zobrazení homoerotické zkušenosti také může působit samoučelně, ovšem v důsledku je v tomto zobrazení patrná emancipační snaha nastolit téma sexuální jinakosti v divadelním umění a dostat jej tak do společenského diskursu. Milijovu homosexualitu v *Krátkých spojeních* lze dokonce interpretovat jakožto odraz již zavedené tolerance v postmoderní společnosti, nutno však dodat, že ve společnosti západní, což upomíná Milijovo zasazení do prostředí liberálního území Velké Británie. Ve hře se vyskytuje postava příslušníka sexuálních menšin, na jehož jinakost není nijak výrazně upozorňováno, a je tedy zobrazen nekonfliktně, byť ke konfliktu dochází ve střetu s Milijovou sestrou Azrou, avšak tento střet je součástí pouze jediného dramatického obrazu. Milija je tudíž v celkovém kontextu děje hry reprezentován bez zbytečného, často velmi stereotypního zdůrazňování odlišnosti. To vše implikuje tolerantní či o toleranci se snažící přístup k sexuálním menšinám.

Nezasahuje-li sexuální jinakost do kauzality díla, neznamena to, že by pro její reprezentaci v dramatu neexistoval žádný důvod, anebo že by její reprezentace byla jen nahodilou rozmařilostí v tvůrčím procesu dramatiků. Pokud jsou navíc sexuální menšiny zobrazeny zdánlivě samoučelně v prostředí liberálního území, které není izolované a uzavřené, setkáváme se zde zjevně se snahou sexuální menšiny takřikajíc „polidšťovat“, a dokonce snad i normalizovat, reprezentovat je jako „normální“ lidské bytosti, které prožívají a cítí totéž, jako heterosexuální většina, či případně jako bytosti, jejichž jinakost není amorální, ale ani morální, a stojí tak mimo hodnotové soudy. Limity Wedekindova místa „ve vadvoucí trávě pod převislou skalou“ nebo Krškova ostrova proto postmoderní společnost – nebo alespoň ta společnost, jež je zobrazena ve výše zmíněných hrách „nové vlny“ – směle překračuje a příslušníkům sexuálních menšin tak dává možnost jejich jinou lásku naplno rozvíjet a pečovat o ni. Odlišná sexuální orientace je proto v „nových“ dramatech reprezentována způsobem, který v podstatě zrcadlí proměnu člověka a jeho přístupu k sexuálním menšinám. Jinakost nestojí už jenom na periferii mimo většinovou komunitu, ale stává se součástí každodenního života, stává se něčím, co má potenci svobodně se konstituovat. Neznamena to však, že by se v periferních oblastech vyskytovat nemohla. Spíše jde o její rozšiřování se z okraje do středu zájmu, anebo – jak je tomu například v Drábkově

muzikálu *Ještěři* – samotné prostředí periferie může „nově“ nabývat statusu centrálního prostoru děje dramatu. Jinakost se proto objevuje v kontextech, které z ní nevytváří jen amorální odchylku lidstva, jejíž zobrazení je kontroverzní nebo šokující. Tyto „nové“ kontexty jinakost totiž především osvětlují, a tím se na povrch dostává její podstata a svébytnost.

Reprezentace sexuální jinakosti ve hře *Krátká spojení* je na poli českého divadelního umění a vůbec české společnosti dokladem prosazování se politické korektnosti. Inscenace hry v Jihočeském divadle zaznamenala jen několik málo úprav ve struktuře dramatického textu, zásadní je přidání dramatické osoby vypravěče, který ale v podstatě jen přednáší scénické poznámky (Fekete 2009b). V rozhlasové inscenaci *Krátkých spojení* uvedené Českým rozhlasem 3 Vltava ovšem dochází k poměrně výrazným změnám, které se týkají zejména vulgárních slov „buzerant“ nebo „buzny“. (V inscenaci Jihočeského divadla jsou všechny vulgarismy ponechány.) Dle původního textu Vladislavy Fekete se slovo „buzerant“ objevuje například v několika replikách samotného homosexuála Miliji:

ONA: Žádný byt, žádný problémy. Chybíš mi, víš to? A jsi jedinej chlap, kterému to říkám.

MILIIJA: Protože jsem buzerant a ty víš, že ti nic nehrozí (Fekete 2009a, s. 10).

Hanlivá označení pro homosexuály jsou z úst příslušníka sexuálních menšin pronášena s jistou nadsázkou. Pozoruhodné je pak to, že v rozhlasové inscenaci *Krátkých spojení* je slovo „buzerant“ nahrazeno slovem „gay“ (Fekete 2010). Příčinou této změny dozajista není fakt, že slovo „buzerant“ je slovem vulgárním, protože mnohé jiné vulgarismy z textu této inscenace vyškrtnuty nebyly. Slovo „buzerant“ totiž nakonec v rozhlasovém éteru zazní (tamtéž). Nestane se tak ovšem v replikách Miliji nebo jeho nejlepší přítelkyně (Jí), s níž v citovaném úryvku promlouvá, ale v jedné z replik bývalého manžela Její sestry, který nese jméno Boro, a to ve scéně, kde opilý Boro vede dialog s neznámým mužem, o němž si myslí, že jde o Miliju. V porovnání s původním textem k nahrazení slova „buzerant“ tedy v rozhlasové inscenaci nedošlo:

BORO: (...) Kdyby mě slyšeli, kdyby mě slyšeli, možná by ten večer skončil

jinak, možná by tvůj otec zůstal mezi živými a teď by tě buzeroval, ty buzerante (Fekete 2009a, s. 35).

Ponechání vulgarismu může být interpretováno jako snaha tvůrců inscenace o gradaci Borových replik v dané scéně. Nutno však dodat, že Boro je dramatickou osobou, jejíž jednání má v kontextu děje hry spíše negativní vyznění. Recipientův vztah k této osobě by měl být přinejmenším problematický. Snad i proto je Boro prezentován vzhledem k dobové ideologii jako politicky nekorektní, a tím pádem i negativně. Výsledkem inscenačních změn v rozhlasové verzi hry oproti původnímu dramatickému textu je do jisté míry i proměna reprezentace Milijovy sexuální jinakosti. V rozhlasové inscenaci totiž dochází k určitému zidealizování obrazu homosexuálního muže, nevystupuje zde jako „buzerant“, ale jako „gay“, respektive Milija sám se za „buzeranta“ neoznačuje. Ukazuje se tak, že v souvislosti s reprezentací sexuální jinakosti lze v českém kulturním prostředí zaznamenat jisté zatížení příslušného zobrazení onou (v poslední době často diskutovanou) politickou korektností.⁵⁷

Kromě výše uvedených her zasáhly do českého divadelního prostoru i další „nová“ česká dramata tematizující sexuální jinakost. Například v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích se na repertoáru souboru činohry už od roku 2005 stále objevuje veleúspěšná komedie *Muž sedmi sester*. Jedná se o dramaturgickou adaptaci stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka, který byl ale poprvé vydán až v roce 1999. Autory dramatického textu jsou režisér inscenace Martin Glaser a dramaturgyně Olga Šubrtová. V této erotické grotesce se objevuje výrazný motiv ženské homosexuality a předstírané transgender identity. Inscenace se v mnoha ohledech pohybuje na tenkém ledě, nejvýrazněji je to patrné v jejím uvedení na velké divadelní scéně, přestože se jedná spíše o experiment. Tato okolnost byla vytýkána také uvedením Volánkové dramatu *Stísněná 22* souborem činohry Národního divadla v Praze na scéně Stavovského divadla, kde se navíc hra udržela jen v několika reprízách. Recenzentka hry Radmila Hrdinová k tomu ve svém článku *Deset osudů stísněných v tělocvičně* publikovaném na serveru *Novinky.cz* uvedla:

⁵⁷ U veřejnoprávního média jako je Český rozhlas se zachování politické korektnosti dá v celku předpokládat.

„(...) v inscenačním výsledku je to prvoplánové, umluvené a herecky bezradné divadlo, které nudí a s nímž si běžný divák Stavovského divadla asi příliš neporadí. Pro podobné experimenty – a o jejich žádoucnosti, jakož o potřebné pozornosti věnované soudobé dramatice není pochyb – je tu komorní prostor Divadla Kolowrat, jemuž by intimní tón hry Ivy Volánkové slušel daleko lépe“ (Hrdinová 2003).

Netroufám si soudit, zda by hře intimita komorního divadla opravdu slušela více než oficialita Stavovského divadla, faktem ale zůstává, že *Stísněná 22* tím, že byla uvedena na oficiální scéně velkého kamenného divadla, prosadila na takovou scénu reprezentaci sexuální jinakosti. To je samo o sobě z hlediska předkládaného výzkumu důležitý počín. Experimentování s uváděním her, jež by se na velká jeviště dříve nemohly dostat, pak v důsledku koresponduje s nástupem „nové vlny“, která hranice mezi oficiálním divadlem (mainstreamem) a experimentem do určité míry smazává. Ostatně není žádným tajemstvím, že divadla se snaží své publikum vychovávat, zjednodušeně řečeno „klasika“ by měla být vyvážena (alespoň občas) „experimentem“. Proto je napínání možností divadelního umění včetně prostoru, kde jeho výtvoři vznikají, žádoucí. Intimita může zaznívat z velké scény stejně jako ze scény komorní. Na komornějších scénách vyžadujících specifického diváka se ale hrám, které přinášejí něco nekonvenčního nebo zasazeného do nekonvenčních kontextů, samozřejmě daří mnohem lépe. Snad i proto se v českém prostoru malých scén a alternativního divadla objevilo již několik her tematizujících sexuální jinakost. Patří mezi ně například hra *Buzní kříž*, která je dramatisací románu *Chlípnice* (Lubiewo, 2005) polského autora Michała Witkovského. Scénář hry vytvořili Jan Horák a Miroslav Bambušek, který zároveň drama inscenoval v roce 2012 v MeetFactory v Praze, nicméně v hostování se hra dostala také na scénu Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Zajímavé je, že sám autor předlohy Michał Witkovský je považován za zástupce polské umělecké tvorby čerpající inspiraci v estetice campu (Królak 2010, s. 69–70). Campy stylizace se pak intenzivně projevuje i ve zmíněné inscenaci *Buzní kříž*.

Další hrou, spíše experimentálního charakteru, je například *HOMO'06* Jany Sloukové a Daniela Špinara. Hra byla uvedena na scéně studentského divadla Disk v roce 2006, později v pražském divadle A Studio Rubín. Inscenaci režíroval sám autor hry Daniel Špinar, který od roku 2015 působí jako ředitel činohry nejoficiálnějšího divadla v zemi, Národního divadla v Praze. Špinar se ve svých režijních počinech tématu sexuální

jinakosti věnoval již několikrát. Kromě hry *HOMO'06*, jejíž je autorem, režíroval též například inscenaci dramatu *Spolu/Sami* (2006) německé autorky Anji Hillingové. Hra byla uvedena v roce 2015 na Nové scéně Národního divadla, čímž se od experimentování dostáváme opět k oficiálnímu divadlu, ba dokonce k tomu nejoficiálnějšímu. Tím se jen potvrzuje „nová“ provázanost experimentu a mainstreamu.

Po roce 1989 „Zlatá kaplička“ uvedla již vícero divadelních kusů tematizujících sexuální jinakost. Vše aktuálně graduje uvedením opery *Billy Budd* Benjamina Brittena z roku 1951. Libreto autorů Edwarda Morgana Forstera a Erica Croziera vychází z románu Hermana Melvilla. Příběh opery se odvíjí v prostředí námořníků, které je analogické Genetovu románu *Querelle* z Brestu. Jedná se o podobně stejnopohlavní prostředí, v němž vystupuje archetyp agresivního maskulinního homosexuála. Opera byla uvedena na scéně historické budovy (!) Národního divadla, kde měla svou českou premiéru v lednu 2018. Inscenaci režíroval připomínaný Daniel Špínar. Porovnáme-li současný stav se situací v době meziválečné, kdy se na scénu Národního divadla například nepodařilo prosadit Krškův *Nesmírný štít*, vidíme zde zásadní posun v liberalizaci českého kulturního prostoru, v tomto případě reprezentovaného institucí ze všech divadel tou vůbec nejreprezentativnější.

7. Závěr

ARNOŠT: (...) Nebyl bych měl pokoje, kdybych tě nebyl našel. Mám tě rád, Jeníku, jako jsem neměl rád žádné duše (Wedekind 1923, s. 90).

Téma sexuální jinakosti rezonovalo v české divadelní tvorbě vždy s ohledem ke společenským podmínkám, a také k míře prudérnosti společnosti v daném období, což se ve své podstatě týká zobrazování sexuality člověka obecně. Doba 19. století byla velmi pruderní, a to zvláště ve vyšších kruzích společnosti a bránila se například explicitnosti. Na situaci ustrnulých společenských norem a na zaryté odsouzení tématu sexuality včetně sexuální jinakosti z dobového diskursu upozornil ke konci 19. století Frank Wedekind ve své hře *Procitnutí jara*, která ještě následujících několik desítek let budila přinejmenším kontroverzi. Jeho důsledná kritika zkosnatělých konvencí se v roce 1922 dostala na česká jeviště a od té doby pozoruhodným způsobem prostupuje českou divadelní tvorbou.

Po prvním uvedení dramatu v Československu na scéně Stavovského divadla v režii Karla Dostala se objevily později policejní zákazy inscenace hry. Už v roce 1923 vyšlo drama knižně v překladu Františka Václava Krejčího a nutno zdůraznit, že reprezentace sexuální jinakosti není v tomto vydání hry nijak utlumena. Ve 30. letech *Procitnutí jara* pro české publikum prosadil Emil František Burian, když při jejím inscenování poprvé užil slavný theatergraph. Burianova interpretace hry byla založena na kritice buržoazie a jí prosazované výchovy, prostřednictvím které docházelo k mrzačení mladých lidí. Burian tuto výtku zjevně mýnil na pozadí třídního boje jako upozornění, že za nesmyslné společenské konvence nesou vinu elity, které tak utlačují celou společnost. Zajímavé je, že v období po roce 1948 tentýž politický směr, kterého byl Burian přívržencem, považuje elity za společenskou vrstvu, ze které všechny sexuální odlišnosti vzešly, a která tím, že takové jevy lidského chování sama uskutečňovala, ohrožovala zdraví celé socialistické společnosti. Tento argument v Československu například zamezil dekriminálníci homosexuality v 50. letech.

V meziválečném období se kromě *Procitnutí jara* objevily na scénách oficiálních českých divadel další hry tematizující sexuální jinakost, z nichž asi nejvýrazněji zasáhly do dobového diskursu: *Nesmírný štít* Václava Kršky (pravděpodobně jedna z prvních původních českých her tematizujících sexuální jinakost, která se objevila na scéně oficiálního českého divadla), *Děvčata v uniformě* Christy Winsloe a *Eduard II.* Christophera Marlowea. O uvedení těchto her na česká jeviště se zasloužili Rudolf Walter a Karel Hugo Hilar.

V Zemském divadle v Brně Rudolf Walter režíroval *Nesmírný štít* a do češtiny přeložil *Děvčata v uniformě*, která sám režíroval opět v Brně. Karel Hugo Hilar měl režírovat *Nesmírný štít* v Národním divadle v Praze, kde se ale hru nakonec uvést nepodařilo. V roce 1922 zde ale nastudoval Marloweovo drama *Eduard II.* Jejich divadelní činnost společně s činností Karla Dostala a Františka Václava Krejčího, kteří prosadili do československého divadelního prostoru *Procitnutí jara*, lze proto pokládat, co do rezonance tématu sexuální jinakosti, za progresivní. Na oficiálních českých scénách, dokonce na těch vůbec nejoficiálnějších se díky právě uvedeným tvůrcům prosadily v období prvorepublikové hry reprezentující sexuální jinakost v různých podobách a v různé míře explicitnosti, byť vzhledem k dobovému kontextu docházelo spíše k utlumování její názornosti. Společným znakem všech zmíněných dramát je jistá míra uzavřenosti zkoumaného tématu, a tedy i jeho izolovanosti, anebo, jak je tomu zejména v Marloweově hře, nejasnosti a mnohoznačnosti. O Hilarově pojetí sexuální identity Marloweova *Eduarda II.* byla ostatně v tehdejších uměnovědných kruzích vedena diskuze, což jenom dokresluje, nakolik intenzivně rezonovalo téma sexuální jinakosti v dobovém diskursu i v divadelním prostoru meziválečného Československa.

Progresivita českého a slovenského divadelního umění v zobrazení sexuální odlišnosti byla omezena druhou světovou válkou a následně výstavbou nového politického zřízení. Zhruba půl roku před vítězným únorem, který na několik let přinesl totální utlumení zkoumaného tématu, se na scénu Zemského divadla v Brně dostala proslulá jednoaktovka Jeana Paula Sartra *S vyloučením veřejnosti*. Hra se poté z českých jevišť zcela vytratila a znovuobjevena byla až v po roce 1989. Nevytratila se ovšem z českého kulturního prostoru. V roce 1962 byla vydána knižně v antologii zahrnující i jiná autorova dramata. V roce 1963 a 1968 dokonce Sartre navštívil Československo a ve

stejném období tak učinil i další významný dramatik Edward Albee. Po období 50. let, zatížených ideologickou přestavbou společnosti, tedy přišlo uvolnění a nastala doba předjaří a jara 60. let. Jak je patrné i z návštěv proslulých dramatiků, Československo se v té době začalo opět otevírat světu, a tak se na scény tuzemských divadel konečně prosazuje mimo jiné i dramatická tvorba západního původu včetně některých her tematizujících sexuální jinakost. „Zlatá šedesátá“ s sebou navíc přinesla sexuální revoluci a v Československu zároveň odtrestnění homosexuality, byť sexuální menšiny zůstávaly nadále marginalizovány a jejich jiná láska izolována, což se ostatně promítá i do zkoumaných dramát, která se v té době dostala na scény oficiálních českých divadel.

Už v roce 1960 vstoupila do českého kulturního prostoru hra *Tramvaj do stanice touha* Tennessee Williamse. Uvedena byla tehdy na scéně ostravského Divadla Petra Bezruče. Důležitý je pak rok 1965, kdy se objevila na scéně Národního divadla v Praze. V témže roce proběhla v ostravském Státním divadle česká premiéra další Williamsovy hry *Kočka na rozpálené plechové střeše*. V roce 1965 se v Činoherním klubu v Praze prosadila též Albeeho jednoaktovka *Stalo se v ZOO*. Za vrcholný lze poté považovat zejména rok 1968, který znamenal návrat Wedekindova *Procitnutí jara*. Hra byla uvedena v Divadle bratří Mrštíků v Brně a v Divadle Vítězného února v Hradci Králové, v roce 1969 ještě v Krajském a oblastním divadle v Českém Těšíně. Zajímavé je, že v dobových ohlasech na uvedení *Procitnutí jara* v Divadle bratří Mrštíků lze zaznamenat názor, že drama je již vzhledem k tehdejší otevřenosti k sexualitě mládeže poněkud zastaralé. To je oproti meziválečnému nebo i dřívějšímu období výrazný posun v pohledu na hru. Ještě i Burian ve 30. letech prostřednictvím Wedekindova dramatu osvětově upozorňoval na nesmyslnost společenských konvencí týkajících se sexuálního života mladých lidí. V 60. letech se toto upozorňování jeví už jako neadekvátní skutečnosti. Pravdou však je, že přinejmenším co do tématu sexuální jinakosti byla hra pro tehdejší socialistickou společnost relevantní.

Obdobně jako jsme viděli už v době meziválečné, i v 60. letech mají některé hry s tématem sexuální jinakosti uváděné v tomto období na českých jevištích společné divadelní tvůrce. Bedřich Becher se sice zasloužil o první překlady dramatu *Tramvaj do stanice touha*, nicméně známější a divadelními tvůrci užívanější je překlad Luby a Rudolfa Pellarových, kteří přeložili také hru *Kočka na rozpálené plechové střeše*.

Manželé Pellarovi jsou ostatně překladateli mnoha dalších zahraničních her, jež se dostaly na česká jeviště. Dalším důležitým divadelní tvůrcem je Jan Kačer, který v Činoherním klubu režíroval *Stalo se v ZOO* a pod jeho režijní taktovkou byla v Divadle Petra Bezruče inscenována též česká premiéra *Tramvaje do stanice touha*.

Zaměříme-li se pozorněji přímo na divadla, ve který byla zmíněná dramata v 60. letech inscenována, ukazuje se, že za progresivní v uvádění her tematizujících sexuální jinakost lze považovat zejména divadla oblastní (viz následující tabulku):

Drama	Divadlo (rok uvedení)
<i>Kočka na rozpálené plechové střeše</i>	Státní divadlo v Ostravě (1965) Divadlo na Vinohradech v Praze (1966)
<i>Procitnutí jara</i>	Divadlo bratří Mrštíků v Brně (1968) Divadlo Vítězného února v Hradci Králové (1968) Krajské a oblastní divadlo Český Těšín (1969)
<i>Tramvaj do stanice touha</i>	Divadlo Petra Bezruče v Ostravě (1960) Národní divadlo v Praze (1965) Divadlo Vítězslava Nezvala v Karlových Varech (1965) Krajské a oblastní divadlo Český Těšín – polská scéna (1968) Divadlo bratří Mrštíků v Brně (1968) Divadlo pracujících v Gottwaldově (1969) Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1969)
<i>Stalo se v ZOO</i>	Činoherní klub v Praze (1965) Divadlo pracujících v Gottwaldově (1968)

V rámci nejoficiálnějšího českého divadla, Národního divadla v Praze, byla v 60. letech uvedena ze zkoumaných her pouze Williamsova *Tramvaj do stanice touha*. V Praze se objevila ještě Williamsova *Kočka na rozpálené plechové střeše* v divadle na Vinohradech a Albeeho jednoaktovka *Stalo se v ZOO* v rámci jejího nastudování Činoherním klubem, který je navíc spíše menší divadelní scénou, přesto mu nelze upírat participaci na oficiálním dobovém diskursu stejně jako jiným menším scénám té doby. V bývalém Zemském, v 60. letech Státním, dnes Národním divadle v Brně nebyla dokonce uvedena žádná z připomínaných her. Podmínku velikosti zemského, státního

a národního charakteru případně splňuje ještě Státní divadlo v Ostravě, dnes Národní divadlo moravskoslezské, kde byla v 60. letech uvedena *Kočka na rozpálené plechové střeše*. Ostatní inscenace zkoumaných her byly tedy uskutečněny v oblastních divadlech, chcete-li na periferii. Oproti meziválečnému období, kdy byly hry (*Procitnutí jara*, *Nesmírný štít*, *Děvčata v uniformě* a *Eduard II.*) tematizující sexuální jinakost zpravidla uváděny Národním divadlem v Praze a Zemským divadlem v Brně, jde o zásadní přesun v celém divadelním prostoru. Z centra se tedy hry tematizující sexuální odlišnost přesunuly do periferních oblastí, snad aby tolik nedráždili komunistickou nomenklaturu v Praze. Divadelní okraje v důsledku korespondují s okrajovostí či izolovaností, která se váže k určitému způsobu zobrazení sexuální jinakosti ve zmíněných hrách, byť u Williamse se tato izolace účastní charakterizace ústředních osob dramatu a sexuální jinakost kauzálně zasahuje do jejich chování a jednání. Při samotném nastudování příslušné hry samozřejmě mohlo docházet k utlumování reprezentace sexuální odlišnosti nebo k jejímu úplnému vyškrtnutí. Přesto nelze popírat, že sexuální jinakost (třebaže utlumená) tím, že její zobrazení bylo určeno dramatickým textem a tyto texty byly navíc v 60. letech knižně vydávány bez vyškrtávání dané reprezentace,⁵⁸ téma sexuální jinakosti mohlo rezonovat v dobovém divadelním i celkovém společenském diskursu.

Progresivnost oblastních divadel zjevně doznala konce se započatím procesu normalizace v 70. letech. Některé hry čekal tentýž osud jako například Sartrovo *S vyloučením veřejnosti*, které ovšem v tuzemsku nebylo inscenováno ani v 60. letech. Obdobně se v 70. i 80. letech z českých divadel zcela vytratilo Albeeho drama *Stalo se v ZOO*. Obě se na česká jeviště navrátila až po roce 1989. I Wedekindovo *Procitnutí jara* zastihla odmlka, kterou však v československém kontextu už v roce 1983 prolomilo slovenské Divadlo Andreje Bagara v Nitře. Za předzvěst uvolňování společenských podmínek lze pak považovat uvedení hry v roce 1988 ve Státním divadle v Ostravě. Protipólem k odmlkám právě zmíněných dramát jsou Williamsovy hry *Tramvaj* i *Kočka*, které se z českých jevišť nevytratily ani v období mezi roky 1968–1989.

⁵⁸ V 60. letech byla v češtině publikována bez vyškrtávání reprezentace sexuální jinakosti například Sartrova jednoaktovka *S vyloučením veřejnosti* aj.

V 70. letech stojí za zmínku uvedení staříčké frašky *Všechno naruby* Alexandra Fredra. Nejdříve byla hra inscenována v roce 1976 v Krajském a oblastním divadle v Českém Těšíně a v roce 1978 v Krajském divadle v Příbrami. Koncem 80. let byla navíc uvedena na polské scéně těšínského divadla. Tato komedie nijak nereprezentuje sexuální jinakost. Přesto tím, že se v ní objevují tzv. *rôle travesti* přinášející určitou mnohoznačnou atmosféru, lze tuto hru vnímat i v kontextu nabourávání tradičních genderových rolí a heteronormativního diskursu. Toto nabourávání je navíc prováděno prostřednictvím nadsázky, ironie a karikatury, na základě čehož vzniká reprezentace, která se blíží estetice fenoménu camp. *Rôle travesti* se vyskytuje také ve hře Jeana Geneta *Služky*, které jsou jedinou autorovou hrou inscenovanou na oficiálních českých jevištích ještě před rokem 1989. Uvedena byla v roce 1968 ve Státním divadle v Brně, avšak autorovu přání, aby ženské postavy ztvárňovali muži, v této inscenaci nebylo vyhověno. Stalo se tak až v roce 1993 v nastudování hry v Divadle Na Zábřadlí v režii Petra Lébla. Specifická mnohoznačná atmosféra vytvářená prostřednictvím *rôle travesti* se pak může objevovat i v divadelním žánru opery, která tento způsob hereckého ztvárnění příslušné dramatické osoby používá poměrně často, a kromě toho právě opera bývá považována za jakýsi „ráj“ estetiky campu. Fenomén camp s reprezentací sexuální jinakosti velmi úzce souvisí. Susan Sontagová, jež se fenoménem zabývala v 60. letech, uvedla, že camp se stal prostředkem, skrze nějž sexuální menšiny prosazují svou emancipaci (viz například pochody hrdosti konané po celém světě). Camp se hrdě hlásí k odkazu a tvorbě Oscara Wildea, jehož díla mohou být považována za předobraz campy stylizace. A snad i proto existují interpretace hledající ve Wildeově díle reprezentaci sexuální jinakosti.⁵⁹ Fenomén camp se ale (stejně jako samotná reprezentace sexuální jinakosti) začal na českých jevištích výrazněji prosazovat až po roce 1989, kdy se v souvislosti se zásadní proměnou nejen českého, ale i světového divadla, tedy s nástupem „nové vlny“ stal zjevnou součástí autorské strategie některých divadelních tvůrců.

Uvolnění společenských podmínek po sametové revoluci umožnilo sexuálním menšinám otevřeně vystupovat na veřejnosti a důsledněji uskutečňovat vlastní emancipační proces, čímž navázaly na „svobodnější“ meziválečné období,

⁵⁹ Viz například publikace od Claude J. Summers: *Gay Fictions. Wilde to Stonewall; Studies in a Male Homosexual Literary Tradition* (1990).

ale také na konec 80. let, kdy sexuální jinakost počala rezonovat v dobovém diskursu společnosti, byť v negativní souvislosti viru HIV a nemoci AIDS. Sexuální jinakost v konfrontaci se zmíněným virem a nemocí je ostatně reprezentována i v „nových“ divadelních hrách, jako například v dramatu *Andělé v Americe* Tonyho Kushnera, které ovšem na českých jevištích dosud nebylo inscenováno v češtině. V českém kontextu je známější televizní adaptace této hry. V roce 2011 byla divadlem Letí (jedná se spíše o alternativní divadelní scénu) uvedena hra Mattiase Brunnna *Po Fredrikovi*, s níž její tvůrci objížděli střední školy a osvětově tak přispěli k zvýšení informovanosti mladých lidí o homosexualitě a viru HIV i nemoci AIDS.

V 90. letech lze zaznamenat několik českých premiér her (i dramatisací), které vznikly mnohem dříve, ale dosud nebyly na českých jevištích inscenovány. Mezi ně patří například *Lovecké scény z dolního Bavorska* Martina Sperra uvedená v roce 1991 v Divadle pod Palmovkou v Praze nebo dramatisace Genetova románu *Querelle z Brestu* v roce 1996 v pražském Rokoku. Zejména druhá inscenace je důležitým počinem, jelikož vnesla do českého divadla archetyp agresivního homosexuálního muže, který se později, byť v bizarně pozměněné podobě, objeví také ve hře *Žabikuch* Davida Drábka inscenované například v roce 2007 v Moravském divadle v Olomouci, anebo v opeře Benjamina Brittena *Billy Budd* uvedené v roce 2018 v Národním divadle v Praze. Před tím, než byl Genetův *Querelle z Brestu* uveden v Rokoku, zaznamenali jsme ve zkoumaných hrách také opačný archetyp zamyšleného smutného mladíka zobrazeného zpravidla v počátcích uvědomování si vlastní jinakosti. Takovým způsobem je mužská homosexualita reprezentována například ve Wedekindově *Procitnutí jara*. České divadlo začalo v 90. letech (znovu)objevovat též hry, které v tuzemsku byly inscenovány již dříve, ale na určitou dobu z divadel vymizely. V roce 1990 se vrátilo například Albeeho *Stalo se v ZOO* uvedené v Zemském divadle v Brně. Nejdelsí odmlku pak utrpěla Sartrova jednoaktovka *S vyloučením veřejnosti*, jež byla po čtyřiceti sedmi letech od uvedení v Zemském národním divadle v Brně nastudována v roce 1994 Činoherním klubem v Praze.

S nástupem „nové vlny“ českého divadelnictví a dramatiky počala reprezentace sexuální jinakosti v divadelním umění nabývat na explicitnosti a současně začala být zobrazována ve zcela „nových“ kontextech postmoderního světa. Za přelomovou lze v tomto ohledu považovat inscenaci Činoherního studia v Ústí nad Labem z roku 2001:

Shopping and Fucking coolness dramatika Marka Ravenhilla, kde je sexuální jinakost reprezentována v explicitní a velmi syrové podobě. Od té doby se na českých jevištích objevilo mnoho dalších her ať už zahraniční, či tuzemské provenience, které zpracovávají téma sexuální jinakost v různých podobách, tvarech a stylizacích. Navíc se objevuje i mnoho divadelních tvůrců, kteří se tímto tématem zabývají; za všechny připomeňme Daniela Špinara. Ze zahraniční dramatické tvorby stojí za zmínku hra *Koza aneb kdo je Sylvie?* „staronového“ autora Edwarda Albeeho, jež byla poprvé inscenována v Česku v roce 2004 jako společný projekt Činoherního klubu v Praze a Divadla Aréna v Bratislavě. Kromě ní vstoupila do české kulturního prostoru například odlehčená komedie *Perfect days* (1999) skotské dramatičky Liz Lochhead. V této hře vystupuje campy stylizovaná dramatická osoba homosexuálního muže, jenž je nejlepším přítelem hlavní hrdinky příběhu. Česká premiéra této komedie proběhla v pražském Divadle Na Zábradlí v roce 2003, při inscenaci byl užit překlad Davida Drozda a režie se ujala Alice Nellis, která v roce 2011 natočila podle hry *Perfect days* stejnojmenný film. Samotná hra i film v tuzemsku zaznamenaly velký komerční úspěch. Velkého úspěchu dosáhla i tentokrát již původní česká „nová“ komedie s motivem ženské homosexuality a transgender identity, která je dramatisací románu Jaroslava Havlíčka *Muž sedmi sester*. Na repertoáru Jihočeského divadla v Českých Budějovicích se inscenace hry pevně drží již o roku 2005.

Po konci milénia se na českých jevištích začala objevovat původní česká dramata, která získala divadelní či literární ocenění, zejména Cenu Alfréda Radoka. V roce 2001 v kategorii Dramatická soutěž toto ocenění obdržela Iva Volánková (Klestilová) za drama *Stísnění*, které bylo v inscenační verzi *Stísněná 22* uvedeno v roce 2003 činohrou Národního divadla na scéně Stavovského divadla. Ostatně na scénách Národního divadla bylo po roce 1989 inscenováno už vícero divadelních kusů tematizujících sexuální jinakost, vše pak vyvrcholilo v nedávné době uvedením Brittenovy opery *Billy Budd*. Je tak patrné, že na jevištích nejoficiálnějšího českého divadla se začínají (analogicky k období meziválečnému) opět objevovat díla tematizující sexuální jinakost, a to častěji, než jak tomu bylo mezi lety 1948–1989. Nutno doplnit, že drama *Stísněná 22* vneslo na oficiální scénu Stavovského divadla poselství o rovnosti všech lidí nehledě na jejich věk, sociální zařazení či sexuální orientaci apod. Byť se jedná o poselství vymezené negativně, obdobně jako je tomu v Sartrově jednoaktovce *S vyloučením veřejnosti* (peklo je pro všechny

stejně jako všichni mohou být stísněni svými traumaty), v rámci sledování proměn zobrazování sexuální jinakosti na divadle jde o důležitý emancipační počin. Kromě toho se v tomto období dokonce setkáváme s reprezentací sexuální odlišnosti, zatíženou politickou korektností, jako je tomu například v rozhlasové inscenaci dramatu *Krátká spojení* Vladislavy Fekete, která v roce 2008 za tuto hru (stejně jako Volánková za *Stísněné*) také získala Cenu Alfréda Radoka.

Ze soudobé české dramatické tvorby tematizující sexuální jinakost vyčnívá zejména tvorba Davida Drábka (oceněná několika Radoky), která přináší pestrou směs zobrazení sexuální odlišnosti. Působení v Klicperově divadle v Hradci Králové autorovi navíc umožnilo většinu svých her, a tím pádem i téma sexuální jinakosti, prosadit na tamní jeviště. Drábková dramata lze interpretovat jako výrazně campy stylizovaná, přičemž fenomén camp je dokonce možné v jisté míře pokládat za jeho autorskou strategii. U Drábka totiž vidíme intenzivní touhu zobrazovat jinakost (nejen sexuální, ale jinakost v obecnější rovině), zpracovávat ji v nevšedních formách a kontextech, a především ji z periferie přesouvat do centra dění, anebo samotnou periferii přetvářet v centrum tak, jak jsme viděli v autorově muzikálu *Ještěři*. Ať už se jedná o hru *Akvabely*, *Žabikuch*, *Ještěři*, *Unisex* nebo *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen*, všechny v různých formách intenzity nabízejí nabourávání heteronormativního diskursu a tradičního pojetí genderových rolí.⁶⁰ V Drábkových hrách *Unisex* a *Ještěři* a *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* se objevují i dramatické osoby transgender jedinců, do jejichž charakterizace může zasahovat drag reprezentace, která je blízká estetice campu. Ve *Vraždách vousatých žen* se kromě toho setkáváme s vůbec nejliberálnějším prostředím ze všech prostředí zobrazených ve zkoumaných hrách, ve kterých probíhá konstituce sexuální jinakosti. Liberálnost prostředí je v tomto dramatu dána předně tím, že recipient po dlouho dobu trvání děje hry není schopen rozeznat, kdo je muž, kdo žena, a není schopen rozeznat ani jejich sexuální orientaci. Dochází tak k zdánlivě chaotické situaci, která nahrává vstupu jinakosti do popředí.

Ze sledování proměn reprezentace sexuální odlišnosti v dramatech uváděných na českých jevištích od meziválečného období do dnešní doby vyplývá, že i přes možnost a po jistou dobu snad též povinnost divadelních tvůrců tuto reprezentaci

⁶⁰ K jistému nabourávání genderových rolí dochází například i v Drábkově (původně rozhlasové) hře *Koule* z roku 2010. Drama bylo inscenováno v roce 2012 v Klicperově divadle v režii samotného autora.

utlumovat či dokonce vyškrtávat, došlo postupem času k přesunu sexuální jinakosti z okraje do středu zájmu. Tento proces na jedné straně zjevně souvisí s proměnami společenských podmínek v Československu a později Česku, na straně druhé i s proměnami poetiky a tématy divadelního umění či dramatické tvorby (tato okolnost je zvláště patrná od příchodu „nové vlny“). Mladická nerozvážnost zobrazená ve Wedekindově dramatu u Kršky nabývá na vážnosti stejně jako v dramatu Christy Winsloe. Ve Williamsových hrách později dochází k zintenzivnění tragičnosti jiné lásky a k jejímu odsunu do vzpomínek a traumat dramatických osob, které se této lásce účastnily třeba jen nepřímo. Co se týká liberalizace zobrazeného prostředí, zásadní je v tomto ohledu Sartrovo peklo, které nerozlišuje lidi na „normální“ a „jinaké“. Po hrách s mnohoznačnou atmosférou, s *rôle travesti*, a hrách s různými druhy stylizací (ať už do antiky či estetiky campu) nebo jen náznaků, přichází „nová vlna“, v níž se plní Krškův sen o „*okrsku krásy, úlevném východisku ze společenské situace*“. V těchto hrách už onen sen není jen izolovaným ostrovem, ale nabývá na reálnosti a na otevřenosti, byť ne vždy je tato svoboda zobrazena nekonfliktně. Izolace Wedekindova místa „*pod převislou skalou ve vadnoucí trávě*“, internátních škol Václava Kršky a Christy Winsloe, vzpomínek na jinou lásku ve Williamsových hrách, agresivního prostředí námořníků z Brestu i „liberálního“ Sartrova pekla atd. doznala v „nových“ dramatech uváděných na oficiálních scénách současnosti na ztrátě intenzity. Závěrem lze proto konstatovat, že *jiná láska procitla* a rozvíjí se dál.

8. Prameny

Divadelní hry:⁶¹

DRÁBEK, David, 2011a [2003]. Akvabely. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 5–33. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011b [2004]. Žabikuch. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 35–76. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011c [2006]. Ještěři. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 77–112. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011d [2009]. Unisex. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 179–216. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011e [2009]. Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 239–277. ISBN 978-80-87481-44-8.

FEKETE, Vladislava, 2009a [2008]. *Krátká spojení*. Přeložili Zdeněk JECELÍN a Petr ŠTINDL. České Budějovice: Jihočeské divadlo.

FEKETE, Vladislava, 2009b [2008]. *Krátká spojení*. [záznam inscenace v Jihočeském divadle]. Archiv divadla.

⁶¹ V tomto seznamu jsou uvedeny pouze ty divadelní hry, jejichž úryvky a další části textu jsou přímo citovány v předkládané rigorózní práci.

FEKETE, Vladislava, 2010 [2008]. *Krátká spojení*. [rozhlasová hra]. ČRo 3 – Vltava, 18. 5. 2010.

MOLIÈRE, 1748 [1671]. *Les Fourberies de Scapin*. In: *The Works of Moliere, French and English*. London: John Watts, s. 167–299.

MOLIÈRE, 2014 [1671]. *Skapinova šibalství*. Přeložil Svatopluk KADLEC. In: *Skapinova šibalství. Ztrěštěnec*. Praha: Artur, s. 7–65. ISBN 978-80-7483-019-8.

SARTRE, Jean Paul, 1962 [1944]. *S vyloučením veřejnosti*. Přeložil Antonín Jaroslav LIEHM. In: *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 41–77.

VÁLEK, Richard, 1925. *V záři ohně. Obraz ze života junáků o 1 dějství*. Praha: Divadelní nakladatelství František Švejda. Divadelní sborník mládeže, sv. 20.

VOLÁNKOVÁ, Iva, 2003. *Stísněná 22*. In: RESLOVÁ, Marie, ed. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, s. 433–471. ISBN 80-7008-151-1.

WEDEKIND, Frank, 1923 [1891]. *Procitnutí jara: Dětská tragédie*. Přeložil František Václav KREJČÍ. Praha: Zátíší.

WILDE, Oscar, 2014 [1892]. *Vějíř lady Windermérové*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Artur. ISBN 978-80-7483-022-8.

WILLIAMS, Tennessee, 2012a [1947]. *Tramvaj do stanice touha*. Přeložili Luba PELLAROVÁ a Rudolf PELLAR. Praha: Artur. 978-80-87128-79-4.

WILLIAMS, Tennessee, 2012b [1954]. *Kočka na rozpálené plechové střeše*. Přeložili Luba PELLAROVÁ a Rudolf PELLAR. Praha: Artur. ISBN 978-80-87128-68-8.

Dobové ohlasy:

BURIAN, František, 1936. Proč dáváme Wedekinda? *Program D* 36. 7, s. 5.

CANETTI, Elias, 1995 [1977]. *Zachráněný jazyk*. Přeložil Jiří STROMŠÍK. Praha: Hynek. ISBN 80-85906-11-2.

ČERNÝ, Jindřich, 1961. Na tomto pochodu temnotou. *Divadelní noviny*. 11, s. 6.

JEŘÁBEK, Dušan, 1968. Konfrontace mládí. Wedekindovo Procitnutí jara dnes. *Divadelní noviny*. 17, s. 4.

URBAN, Vlastimil, 1961. Díváme se do hlediště. *Divadelní noviny*. 9, s. 5.

VANČUROVÁ, Bohumila, 2009. Projekt SMRŠŤ z Čech až do Katalánska. *Semtam*. 3, s. 14–15.

9. Literatura

BALDWIN, GUY, 2003 [1991]. „Old Guard“: Its Origins, Traditions, Mystique and Rules. In: BEAN, Joseph, ed. *Ties That Bind. The SM / Leather / Fetish / Erotic Style*. Los Angeles: Daedalus Publishing Company, s. 107–115. ISBN 1-881943-09-7.

BÍLEK, Petr A., 2011. Repräsentace: metafora, pojem či konstrukt? In: PAPOUŠEK, Vladimír – BÍLEK, Petr A. *Cosmogonia. Alegorické repräsentace „všeho“*. Praha: Akropolis, s. 28–39. ISBN 978-80-87481-61-5.

BOOTH, Mark W., 1983. *Camp*. London: Quarter Books. ISBN 0704323532.

CLETO, Fabio, ed., 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press. ISBN 0-472-09772-9.

CORE, Philip, 1984. *Camp. The Lie That Tells The Truth*. London: Plexus Publishing. ISBN 0-85965-045-6.

DEMETER, Peter, 2015. *Repräsentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Vera KAPLICKÁ YAKIMOVA.

DEMETER, Peter, 2017. Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka. In: BÍLEK, Petr A. – ŠEBEK, Josef, eds. *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: Univerzita Karlova, s. 230–249. ISBN 978-80-7308-725-8.

DVOŘÁK, Jan – HŮLA, Jiří, 2014. *Edice divadlo 1961–1970*. Praha: Archiv výtvarného umění o. s., Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna. ISBN 978-80-905744-1-0 [Archiv výtvarného umění o. s.]. ISBN 978-80-86102-83-2 [Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna].

ECO, Umberto, 2015 [2007]. *Dějiny ošklivosti*. Přeložili Iva ADÁMKOVÁ, Jindřich VACEK, Jiří PELÁN, Gabriela CHALUPSKÁ, Kateřina VINŠOVÁ, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1434-8.

ELIOT, Thomas Stearns, 1991 [1920]. Tradice a individuální talent. Přeložil Martin HILSKÝ. In: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, s. 9–17. ISBN 8020702865.

FADERMANN, Lilian, 1981. *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow & Company. ISBN 0-688-13330-4.

FANEL, Jiří, 2000. *Gay historie*. Praha: Dauphin. ISBN 80-7272-010-4.

GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen, 2007 [2000]. Nový historismus v praxi. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. In: BOLTON, Jonathan, ed. *Nový historismus/New Historicism*. Brno: Host, s. 249–269. ISBN 978-80-7294-217-6.

HERWITZ, Daniel – SAKS, Lucia, 1998. Camp. In: KELLY, Michael, ed. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, s. 327–331. Volume 1. ISBN 0-19-512645-9.

CHRISTOV, Petr, 2012. *České drama dnes. Rozhovory s českými dramatiky*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-2063-3.

ISER, Wolfgang, 1993 [1987]. Representation: A Performative Act. In: KRIEGER, Murray, ed. *The Aims of Representation: Subject, Text, History*. Stanford: Stanford University Press, s. 217–234. ISBN 0-8047-2098-3.

ISHERWOOD, Christopher, 2012 [1954]. *The world in the evening*. London: Vintage Classic. ISBN 978-0099561149.

JUNGMANNOVÁ, Lenka, 2014. *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-087-3.

JUST, Vladimír, 2010. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1720-8.

KERBR, Jan, 2013a [2011]. Homosexualita jako téma v současném českém divadle. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 433–447. ISBN 978-80-200-2293-6.

KERBR, Jan, 2013b. *Krajina s akvabelami a černým domem. Pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. Praha: Pulchra. ISBN 978-80-87377-61-1.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina, 2013. Homosexuální asociál a jeho zavírované tělo. Vir HIV a nemoc AIDS v socialistickém diskurzu (Československo 1983–1989). In: HIML, Pavel – SEIDL, Jan – SCHINDLER, Franz, edd. „Miluji tvory svého pohlaví“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, s. 271–386. ISBN 978-80-257-0876-7.

KOPÁČKOVÁ, Petra, 2012. *Václav Lohniský a Divadlo S. K. Neumanna v letech 1956–1969*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Libor VODIČKA.

KRÓLAK, Joanna, 2010. Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Česká literatura rozhraní a okraje*. Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, s. 63–74. ISBN 978-80-87481-00-4 [Akropolis]. ISBN 978-80-85778-71-7 [Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR].

LENDEROVÁ, Milena, 2013a [2009]. Rodina našich předků. In: LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie. *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova, s. 143–168. 978-80-246-1683-4.

LENDEROVÁ, Milena, 2013b. Tělo intimní. Poznámky k sexualitě 19. věku. In: LENDEROVÁ, Milena – HANULÍK, Vladan – TINKOVÁ, Daniela, eds. *Dějiny těla. Prameny, koncepty, historiografie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 149–177. ISBN 978-80-7465-068-0.

LENDEROVÁ, Milena, 2016 [1999]. *K hříchu i k modlitbě. Žena devatenáctého století*. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 978-80-246-3540-8.

LISHAUGEN, Roar – SEIDL, Jan, 2013 [2011]. Generace hlasu. Česká meziválečná homoerotická literatura a její tvůrci. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 209–280. ISBN 978-80-200-2293-6.

NABI, Naqibun – AHMED, Firoz, 2016. Edward Albee's The Zoo Story: Echo/es of Contemporary Subversive Culture. *Advances in Language and Literary Studies*. 7, s. 235–241. ISSN 2203-4714.

NOZAR, Lukáš, 2013a [2011]. Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 395–431. ISBN 978-80-200-2293-6.

NOZAR, Lukáš, 2013b. Diskriminace, trestní stíhání a tolerance homosexuality na příkladu plzeňských afér z roku 1932. In: HIML, Pavel – SEIDL, Jan – SCHINDLER, Franz, edd. „Miluji tvory svého pohlaví“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, s. 109–173. ISBN 978-80-257-0876-7.

PLATÓN, 2005 [385–370 př. n. l.]. *Symposion*. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-7298-139-0.

PLATÓN, 2014 [387–355 př. n. l.]. *Faidros*. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-510-4.

PUTNA, Martin C., 2006. *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*. Praha: Academia. ISBN 80-200-1419-5.

PUTNA, Martin, C., 2013a [2011]. Sodomité, duchovní přátelé a amazonky aneb Co bylo, když homosexualita ještě nebyla. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 65–82. ISBN 978-80-200-2293-6.

PUTNA, Martin, C., 2013b [2011]. Homosexualita v novodobé české literatuře. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 83–183. ISBN 978-80-200-2293-6.

SEIDL, Jan a kol., 2012. *Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-585-6.

SEIDL, Jan – WEINIGER, Ruth Jochanan – ZIKMUND-LENDER, Ladislav – NOZAR, Lukáš, 2014. *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města. 1830–2000*. Brno: Černá Pole. ISBN 978-80-260-6547-0.

SCHINDLER, Franz, 2013. Život homosexuálních mužů za socialismu. In: HIML, Pavel – SEIDL, Jan – SCHINDLER, Franz, edd. „Miluji tvory svého pohlaví“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, s. 271–386. ISBN 978-80-257-0876-7.

SONTAG, Susan, 2000 [1964]. Poznámky o fenoménu camp. Přeložil Martin POKORNÝ. *Labyrint Revue*. 7–8, s. 80–86. ISSN 1210-6887.

SUMMERS, Claude J., 1990. *Gay Fictions. Wilde to Stonewall: Studies in a Male Homosexual Literary Tradition*. New York: Continuum. ISBN 978-0826404664.

VELTRUSKÝ, Jiří, 1994 [1940]. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, s. 51–68. ISBN 80-7008-046-9.

VELTRUSKÝ, Jiří, 1999 [1942]. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host. ISBN 80-86055-60-4.

WARE, James Redding, 1909. *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*. London: Routledge.

WARNER, Michael, 1991. Fear of a Queer Planet. *Social Text*. 29. s. 3–17. ISSN 1527-1951.

ZICH, Otakar, 1921. Estetická příprava mysli. *Česká mysl. Časopis filosofický*. 5–6, s. 150–162, s. 193–204.

ZICH, Otakar, 1986 [1931]. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav, 2011. Okamžik pravdy: reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, ed. *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: o. s. Charlie, o. s. Interaktiv.cz, s. 26–36. ISBN 978-80-903904-8-5.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav, 2011. Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, ed. *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: o. s. Charlie, o. s. Interaktiv.cz, s. 45–49. ISBN 978-80-903904-8-5.

ŽÁKOVÁ, Jana, 2011. *Kočka na rozpálené plechové střeše na brněnských jevištích*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce David DROZD.

10. Internetové zdroje

Dobové ohlasy:

EISENHAMMER, Milan, 2014. Role se učím na hřbitově, říká herec Ivan Lupták. In: *Týden.cz* [online]. 12. 8. [cit. 18. 2. 2018]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/role-se-ucim-na-hrbitove-rika-herec-ivan-luptak_315214.html

HRDINOVÁ, Radmila, 2003. Deset osudů stísněných v tělocvičně. In: *Novinky.cz* [online]. 10. 2. [cit. 23. 2. 2018]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/5779-deset-osudu-stisnenych-v-telocvicne.html>

LJUBKOVÁ, Marta, 2012. Recenze: O homosexualitě v umění vznikl zatím jen úvod. In: *Aktuálně.cz* [online]. 21. 2. [cit. 21. 1. 2018]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/recenze-o-homosexualite-v-umeni-vznikl-zatim-jen-uvod/r~i:article:742021/>

REJŽEK, Jan, 2010. Volím Ještěry! In: *Lidovky.cz* [online]. 27. 5. [cit. 20. 2. 2018]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/volim-jestery-0fe-/noviny.aspx?c=A100527_000063_in_noviny_sko&klic=237173&mes=100527_0

Ostatní internetové zdroje:

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA. *eTHEATRE.SK. Prezentačný portál Divadelného ústavu v Bratislave* [online]. [cit. 28. 2. 2018]. Dostupné z: http://etheatre.sk/du_vademecum/

INSTITUT UMĚNÍ – DIVADELNÍ ÚSTAV, 2013. *ViS. Virtuální studovna. Databáze online služby Divadelního ústavu* [online]. [cit. 28. 2. 2018]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Default.aspx>

NÁRODNÍ DIVADLO. *Online archiv Národního divadla* [online]. [cit. 28. 2. 2018]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. *Online archiv* [online]. [cit. 28. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv>

NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. *Archiv* [online]. [cit. 28. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/archiv>

NOZAR, Lukáš, 2007. Literát, divadelník a trestanec. Životní osudy Václava Kršky. *Dějiny a současnost: Jiná láska. Homosexualita jako kulturní fenomén* [online]. 12 [cit. 20. 12. 2017]. ISSN 0418-5129. Dostupné z: <http://dejiny.asoucasnost.cz/archiv/2007/12/literat-divadelnik-a-trestanec/>