

Narcismus v divadle a narcistní divadlo Dramaturgický esej a současně prolegomena možného příštího rozsáhlejšího výzkumu

JAN VEDRAL

DIVADELNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V PRAZE; DIVADLO NA VINOHRADech

ABSTRAKT Řada soudobých divadelních textů a divadelních a performativních produkcí dává přednost před zkoumáním lidského jednání v interpersonálních vztazích subjektivite a zkoumání sebe sama. Tím do jisté míry popírá podstatu dramatismu. Sebevzhlíživost divadla se projevuje jednak v jeho časté sebetematizaci jako média, jednak ve využívání performativních a scénických postupů jako terapeutického nástroje sebepoznání jeho tvůrce. Od Tadeusze Kantora, který stojí jako demiurg uprostřed obrazů zvnějšňujících jeho zakoušení vztahu jedince a světa, vede cesta k produkcím, jejichž obsahem je často jen sebevýzkum vyjadřující intimní vztah sebe sama k sobě samotnému, často vlastní nepřijetí sama sebe. Narcismus je jako kulturní topos vnímán jako sebeláska a tak se také může jevit ono sebepředvádění a ostentativní sebeprožívání. Úvaha, kterou chci nabídnout, ale vychází z psychologického pojetí narcistické poruchy osobnosti jako patologických projevů „uvěznění ve vnitřním žaláři“ a z pohledu na to, jak se její divadelní tematizací v dnešní kultuře posilují tendence, jejichž důsledky jsou v přímém rozporu s požadavky resilience. Přičemž ale onen módní sebevýzkumný subjektivismus a módní odolnost jsou paradoxně zároveň součástí jednoho paradigmatu.

KLÍČOVÁ SLOVA divadlo jako sebevýzkum, sebescénování, subjektivismus, narcismus, resilience

Tento příspěvek je pokusem otevřít našemu přemýšlení jeden aspekt tzv. performativního obratu. Tím je zřetelná změna paradigmatu v pojetí a vnímání divadelního umění, nastolující zejména v zemích, jejichž divadelní provoz byl institucionalizován a organizován v 19. století podle osvícenských idejí, jiný vztah divadla a jeho tvůrců ke společnosti a vice versa i společnosti k divadelním tvůrcům a jejich tvorbě.

Umělecký artefakt, ať už výtvarný či muzický, je vždy výsledkem střetnutí tvořivého subjektu se skutečností, kterou subjekt v artefaktu zkoumá. V díle tak vždy najdeme v nějakém poměru obraz skutečnosti i odraz osobnosti kreativního jedince. Výpověď, kterou artefakt nabízí, se tak dotýká jedinečného i obecného, toho, v jakém vztahu je individuální umělcovo poznání a zakoušení skutečnosti k poznání a zakoušení recipienta. Ono performativním obratem proměňované paradigma společenské odpovědnosti tvůrce se v soudobé tvorbě projevuje nárůstem individualismu. Tvůrce vyjadřuje pouze sám sebe a více než ze skutečnosti čerpá sám ze sebe, předvádí se někdy opravdu až narcisticky, bez ohledu na to, zda vede dialog s publikem. Z komunikace obsahů, která stojí v základě dialogičnosti divadla, se tak stává exhibice, sebe vystavování.

Takovému do sebe zacyklenému autorovi, divadelníkovi či performerovi slouží tvorba jako forma terapie. Mezi arteterapií praktikovanou v psychiatrii a mezi tzv. auto etnografií, předváděnou (často ovšem komoditně, tedy za vstupné) na scéně je někdy opravdu těžko postižitelný rozdíl v obsahu a tvaru. Rozdíl je ovšem v cíli – zatímco arte terapeutické výtvary slouží intimně k ozdravnému procesu a nejsou zveřejňovány, samožerné exhibice se téměř zoufale dožadují společenského přijetí, pochopení, a uznání.

Terén, na který touto úvahou zvu, je živý, tektonický, dotýká se lidské psýché. Pojdme na něj opatrně vstoupit a vyhrocenější formulace, které pro názornější pochopení látky občas užívám, nechápejme, prosím, jako soudy, posudky či rozsudky, ale jako podněty k dalšímu přemýšlení.

2.

Zrod modernity a rozsáhlé společenské proměny, které jej v devatenáctém století provázejí, obrací pozornost vědeckého i uměleckého bádání k problematice jedince, ke zkoumání individua a jeho jedinečného zakoušení lidské existence. Z filosofie a z medicíny se jako samostatné obory vyčleňují psychologie a psychiatrie. Realismus v umění se cizeluje do podoby naturalismu, ale zejména psychologického realismu. V divadle a dramatickém umění přinese zájem o individuum objevy v tvorbě Čechova a Ibsena a mnoha dalších jejich současníků a zejména následovníků. Nové způsoby zobrazení jedince, který je současníkem autorů a inscenátorů, v situaci, která už reflektuje žitou skutečnost tehdejšího publika, vedou k divadelní reformě spojené se zásadní změnou scénického paradigmatu v herectví, režii a scénografii.

Soustředění se na složitou a vždy jedinečnou vztaženost vnitřního světa subjektu k jeho objektivní situovanosti v realitě souvisí přirozeně se ztrátou obecné autority náboženské vertikály, která po staletí zaměřovala, jaksi programovala lidskou existenci transcendentí k Bohu, v němž nacházela či alespoň mohla najít svůj smysl. Velmi zjednodušeně, a tudíž nepřesně řečeno, už renesance, znovuobjevující myšlenkový odkaz antiky, obrací pohled člověka od nebes, kde pro něj ve středověku sídlil Bůh jako měřítko a soudce jeho činů, k dalším lidem. K nebesům vykloubené hlavy se narovnávají a oči hledí před sebe, vynalezena je perspektiva, která tento horizontální pohled lidí na jiná lidská stvoření umožňuje zobrazit a pochopit.

Humanistické přepínání mezi pohledem na další lidi a pohledem k transcendentální autoritě, projevující se dilematem při rozhodování se o tom, co je správné činit, umožní vznik velké dramatické literatury, ke které se dodnes jako ke klasickému kánonu vděčně vracíme. Tato díla už nejsou exemplary, učebními návody a kázáními o jistotě správného a bohabojného života, ale výrazem nejistoty, hodnotového zápasu, který

ani modernita, ani pokus o její revizi v postmodernitě nedokázal uspokojivě a univerzálně vybojovat. (Ne že by se o to nepokoušely například totality, tato nová náboženství nahrazující víru ideologií. Čeští a slovenští apogeti socialistického realismu papouškovali doktrínu, že úkolem dramatu po vítězném dobojování třídního zápasu bude zobrazovat nikoli souboj dobra se zlem, ale – protože komunismus zlo jednou provždy odstraní – nastoupí drama zobrazující zápas dobrého s ještě lepším.)

Modernita ovšem humanistické paradigma znovu přenastaví – hlediště uměleckého výzkumu se postupně stále více zaměřuje dovnitř, do hlubin individuální lidské psyché, a postupně z tohoto subjektivizujícího a subjekt jako měřítko a soudce činů nastolujícího fokusu činí dominantní sféru svého zájmu. Tento proces ve společenském měřítku provází proměna důrazu z lidských práv na práva jedince. Tím se proměňuje i étos moderní společnosti. V postmoderní době zažíváme důsledky tohoto sebezbožštění individua, externalizujícího své niterné obsahy do světa lidské pospolitosti v podobě nároku.

Tyto zde jen schematicky načrtnuté procesy se projevují i v dramatické a scénické tvorbě, v tom, co již několik desetiletí souhrnně, a proto také nutně nepřesně, chápeme jako postdramatické divadlo. Už jako učebnicová poučka se opakuje konstatování, že scénické umění nahrazuje obraz mezilidských vztahů, tedy inter subjektivitu, obrazem vnitřního světa jedince, tedy intra subjektivitou.

Drama – rozhodování se o tom, jak v dané situovanosti jednat – se v antické tragédii odvíjí od toho, jak z toho, co je mi souzeno, z „osudu“, vlastními činy udělat svůj „úděl“, hrdinové se vztahují k hádance, jak pochopit nároky nadosobního řádu.

V Shakespearově dramatu pak tlak onoho nadosobního a determinujícího nároku hledají postavy dramatu ve své situovanosti v lidské pospolitosti, situovanosti, kterou je možné, ne-li nutné činem změnit, přičemž autorita nadosobního řádu je už zpravidla deformována či nahrazena pravidly lidmi (a lidskou, nikoli božskou mocí) nastoleného pořádku.

Klasicismus se pokusí obnovit tragédii, ale postrádá už duchovní oporu ve vědomí věčného zápasu řádu a chaosu, jehož je každý jedinec nejen pasivní součástí, ale aktivním bojovníkem. Uměřenost, kterou nárokuje pro lidské skutky antické drama, trestající všechny, kdo zpučně překročili její meze, je v klasicismu nahrazena povinností; Cidův případ ukazuje, že

hodnotový zápas se odehrává mezi hierarchizovanými povinnostmi, té k panovníkovi je třeba dát přednost před tou k lásce.

Vzpoura jedinice proti tomuto pořádku diktujícímu z povinností, nemajících oporu v přirozeném řádu, je vyjádřena v romantickém dramatu. Jeho často ostentativní podvratnost už přesahuje aristotelská pravidla dramatického zápasu tím, že dílo straní jednomu subjektu. Psychologický realismus tuto subjektivizující velkolepost jáství vrátí zpět k dramatismu zobrazováním toho, co je skryto pod činy, jaký je skutečný „podtext“, důvody, vedoucí k tomu, že postava se rozhoduje a jedná ve zveřejněném „textu“ tak, jak jedná, ukrývají své skutečné zájmy a potřeby. Často jim ostatně sama nerozumí a nevyzná se v nich.

V expresionistickém dramatu pak tato vlastní rozporuplnost vnitřního obsahu nachází scénický prostor pro své vlastní sebevyjádření. Existencialistické drama a jeho pokračování v absurdním dramatu poté vyjádří jakousi bilanci této rozpornosti subjektu – řád nenachází absurdní hrdina ve světě ani sám v sobě. Peklo jsou ti Sartrovi druzí, jediná filozofická otázka, na kterou mohu svobodně odpovědět, je otázka sebevraždy, pokud se nedokážu jako Camusův Sysifos cítit šťastný, když nesmyslně valím do kopce balvan své existence, který (a která) se ale neudrží na pracně dobytém vrcholu a skulí se opět do nížiny. Místo rozhodování a činnů je třeba čekat na Godota, o kterém díky Beckettovi víme, že nepřijde.

A na konci této jen zběžně načrtnuté řady přichází onen slavně vyhlášený performativní obrat datovaný do šedesátých let minulého století – a s ním i postdramatické divadlo, suspendující dramatický text jako východisko scénické interpretace a nahrazující jej performativní procesualitou, suspendující herectví jako mimetické umění zobrazující lidské postavy a nahrazující je sebezpředváděním, sebescénováním, performativní autoetnografií a vším, co si pod těmito a jim podobnými módními etiketami, které ve velkém produkuje současný akademický provoz, dokážeme představit.

3.

Módní etiketou je dnes samozřejmě i narcismus. Nálepka s tímto slovem se lepí na řadu jevů, které je možné vnímat a vysvětlit jako projevy zbytně

nělého sebezahledění a sebelásky. Antický panteon se všemi olympskými bohyněmi a bohy a poté i křesťanské nebe se svatou trojicí, archanděly, anděly a zástupy světců nahradil dnešní zábavní průmysl produkující hvězdy a celebrity. Tato popkulturní celebróznost se po prvotní infekci šířené masovými médii, zejména televizí, díky novým médiím rozšířila skutečně pandemicky globálně a zatáhla do svého magnetismu i společenskou vědu, umění, politiku. Vinou toho se setkáváme s narcistickými osobnostmi nejen v soukromí, ale ve veřejném prostoru dnes a denně. I přísnější medicínský význam pojmu narcismus se používá při diagnostice projevů osobností, jako jsou Donald Trump, Boris Johnson, Andrej Babiš atd. atp. Vůbec se zdá, jako by narcistická aberace byla kvalifikačním předpokladem pro volební úspěch. A v měkčím, neodborném užití, jsou projevy narcismu shledávány opravdu leckde. Samozřejmě i v divadle. Ne vždy právem, ale často oprávněně.

Pojem narcismus se v soudobých, nejen psychologických a psychiatrických, ale i společenskovědních a uměnovědných diskurzech objevuje velmi často. Nikoli jako první, ale autoritativně ho přinesl do dnešních rozprav Sigmund Freud v článku *K uvedení narcismu* z roku 1914. Zdrojem pojmu je ovšem mytologéma Narcise a Échá, archetypální obraz, který literárně ztvárnil Ovidius ve svých *Proměnách*. Přidrže se proto raději uměleckého obrazu spíše než psychiatrických explikací a kazuistik.

Jakkoli je narcismus spojován se sólistickou sebestředností, hrdiny mýtu, který nám Ovidius vypráví, jsou dvě nešťastné bytosti, které své věštbou předpověděné martyrium ještě umocní vzájemnou interakcí. Z dramatického hlediska nahlédnuto – to, co udělají z toho, co je jim souzeno, je důsledkem jejich jednání v situaci.

Narkissos je synem nymfy Leiorpé, kterou znásilnil říční bůh Kéfisos. Krásný hoch vyrůstal bez otce, matka se v něm, jak bychom dnes řekli, viděla a zeptala se věštce Teiresia, zda se Narkissos dožije dlouhého věku a zralého stáří. „Jestliže nepozná sám sebe,“ zavěští pythický prorok postižený darem vidět do budoucnosti. (Na případu Kasandry, kterou věštebným darem potrestal Apollon, víme, že součástí této božské schopnosti byla naneštěstí i okolnost, že varování obsažené ve věštbě v podobě hádanky, obrazu, jehož smysl je třeba vyloučit, se stalo srozumitelným až v okamžiku, kdy věštba na nešťastníka dopadla. Cassandra varuje, ale nikdo jí nerozumí.)

Když neobyčejně krásný Narkissos dospěje do jinošského věku, potká se s druhou hrdinkou Ovidiova vyprávění, s nymfou Échó. Ta byla ztrestána bohyní Juno (římská podoba Diovy manželky a současně sestry Héry) za to, že ji svým „dlouhým hovorem“, tedy opulentním žvaněním, zdržovala, když chtěla dopadnout manžela při nevěře. Omezí nymfinu výřečnost tak, že postižená nemůže vyjádřit žádnou vlastní myšlenku, může jen opakovat poslední slova toho, co zaslechla.

Échó je také archetypální a jaksi protodivadelní postava, stejně jako Narkissos. Échó nejprve zneužívá daru slova obstrukčními projevy zabraňujícími partnerům v jednání, a poté je odsouzena k tomu, aby jen bezobsažně, ba často v dané situaci protismyslně papouškovala to, co řekne její předřečník. I Échólálie je ostatně dnes poměrně rozšířená psychiatrická aberace a v nemedicinském ohledu se projevuje ve stejných sférách společenské praxe, kde se daří narcismu.

Narkissos, který dosud odmítal zájem dívek i mužů, kterým „padl do oka“, zabloudí při lovu v lese a tam jej uvidí již zakletá Échó. Sotva mu může radou pomoci, jak najít cestu, zato se do něj bezbřezě na první pohled zamiluje a po několika ozvěnách se mu konečně zjeví tak vášnivě, že Narkissos před ní v hrůze uprchne.

Échó sužuje neopětovaná láska, tělesně zchátrá tak, že z ní zbude jen ten opakující hlas. A tím si na Nemesis vymůže kletbu, která postihne citově chladného Narkissa. „Tak ať miluje sám sebe a nikdy své nedojde touhy.“

Dál už to známe z bohaté ikonografie zpracovávající tento námět. V hladině lesního jezírka spatří mladík sám sebe a zamiluje se do svého obrazu. Líčení duševních muk, které mu to způsobí, věnuje Ovidius dobrou polovinu textu této *Proměny*. A je to dodnes burčující vyjádření dvou protichůdných psychických stavů – úžasu nad svou výjimečností, krásou a vlastní velkolepostí a současně hrůzou z toho, že přes svůj obraz není schopen pocítit lásku ke komukoli jinému. V tomto strádání nikdo nešťastníkovi nepomůže, a to ani když křičí do světa, doslova „na celé lesy“. Jeho sebelítoštivému přiznání k nenaplnitelnému sebecitu a neopětované sebetouze naslouchají jen lhostejné stromy. A tak nakonec splyne sám se sebou v sebevražedném gestu, utopí se v jezírku, jeho tělo se nikdy najde, na hladině se však objeví květ narcisu. A to, co zbylo z Échó, k tomu nemůže nic vlastního říci, pouze ozvěnou přizvukuje lidem, kteří se děsí toho, jak příběh dvou krásných bytostí postižených zkázonosnými podobami lásky dopadl.

Mýtus obsahující archetypy se novým a novým vyprávěním, předváděním, zobrazováním dožaduje toho, aby jeho skrytý smysl byl znovu pocíten, nikoliv vysvětlen. Mýty jsou podobně jako pythické věštby hádankou. Obraz v nich skrytý nelze nikdy uchopit diskursivním myšlením. Svou neodbytnou naléhavostí nás dodnes inspirují. Jsou součástí našeho kulturního povědomí především proto, že obsahují v obrazné podobě zkušenost, která se tak či onak dotýká každého z nás.

4.

Kdo si dnes přečte v nějaké popularizační psychologické příručce či jen na Wikipedii znaky narcistické osobnosti (uvádí se jich běžně kolem desítky), alespoň polovinu jich může ke svému nemilému překvapení vztáhnout sám k sobě. Uklidní ho snad, když se tamtéž dočte, že projevy těchto znaků jednak doprovázejí dospívání a socializaci každého jedince, jednak jsou vždy součástí osobnostního vybavení a jde jen o to, zda se nevypoulí do patologické odchylky či do monstrózní osobnostní úchytky. Konec konců, jedno Ježíšovo přikázání, které v *Novém zákoně* zaznamenává Matouš, nám říká: „Miluj bližního svého jako sebe sama.“ Schopnost citové vazby k bližním, k jiným bytostem je podmíněna zdravým sebevědomím a sebeláskou. Z toho pak psychologie dovozuje, že zbytnělá sebeláska při narcistní poruše osobnosti je vlastně vnějším krunýřem, zakrývajícím chorobné nepřijetí sebe sama.

Výkřiky, kterými Narkissos, když nedokáže obejmout a políbit svůj vlastní obraz v jezírku, tedy pojmout a přijmout se, ruší celý les a demonstruje své utrpení jako něco nebývalého, jsou výrazem bolestného vnitřního dilematu, které je takto externalizováno. Snad i v naději, že nářek ve veřejném prostoru, na který ovšem zcela nedialogicky odpovídá svou ozvěnou jen Échó, vnitřní utrpení dokáže zmírnit.

Ovidius v překladu Ferninada Stiebitze:

„Rcete, ach, lesy, zda byl kdo krutěji postižen láskou?
(...) Tolik století přečká váš život: zdaž v paměti máte
za ten svůj dlouhý věk, kdo takto by chřadl?“

Vidím to, mám to rád; co vidím však, co se mi líbí,
nenalézám: tak velký blud v mé lásce mě šálí.
(...) Co mám činit? Mám prosit, či dát se prosit? A zač mám
prosit? Je u mne, oč lkám! Mám vše, a proto jsem nucný.
Kéž bych od svého těla se odloučit mohl! Jak zvláštní
chová to milenec přání: co miluje, toho chce pozbyt.“¹

A pro srovnání a jako pars pro toto za jiné autory coolnes dramatiky úryvek
11. scény *Pokusů o její život* Martina Crimpa (v překladu Vladimíra Čepka):

„Vše, co tady vidíme, jsou nejrůznější předměty spojené s pokusy umělky-
ně zabít sama sebe během několika měsíců. Například: lahvičky od léků,
záznamy hospitalizací, snímky několika HIV pozitivních mužů, s nimiž
měla záměrně nechráněný pohlavní styk, kousky rozbitého skla...

- Zápisky o sebevraždě.
- ...ano, a stěny galerie byly samozřejmě lemovány mnoha jejími zápisky
o sebevraždách. Mimo tyto snímky máme ještě, musím říct, dost ne-
chutné videonahrávky pokusů samotných. Nu, nevím jak ostatní lidé,
ale já jsem si po pár minutách strávených v galerii začal přát, aby jí to
vyšlo na první pokus.
- Myslím, že je to neomluvitelně povrchní komentář k mezi události. Je
to dojemné. Je to akruální. Je to rozrušující. Je to směšné. Je to nezdra-
vé. Je to sexy. Je to hluboce vážné. Je to zábavné. Je to poučné. Je to
temné. Je to vysoce osobní a zároveň z toho vyvstávají otázky o světě,
v němž žijeme. (...)
- Obávám se, že to, co tady vidíme, je čirý narcismus. A myslím, že bychom
si měli sami sobě položit otázku, kdo by mohl tento neskrývaný exhibici-
onismus považovat za umělecké dílo? (...) Protože je to čisté sebeukájení.
- I když k vám mám respekt, myslí, že ona sama by považovala celou
vaši koncepci ‚výpovědi‘ za přehnaně staromódní. Jestliže má vůbec
nějakou výpověď, tak určitě tu, že výpověď, kterou má, není výpověď
a nikdy ani výpovědí nebyla. Je jisté, že výpověď, která hledá nějakou
výpověď, je nevypověditelná a celá výpověď takového pokusu – v na-
šem případě pokusů o její vlastní život – vypovídá o tomhle.“²

„Přehnaně staromódní“ obrazy, například ten Caravaggiův, ukazují Narki-
sse jako spoře oblečeného mládence naklánějícího se nad hladinu zrcad-
lící jeho vlastní tvář. Crimp nás zavede na postmoderní vernisáž výsta-
vy narcistní umělkyně Anny a zaznamenává echo jejích ostentativních
výkřiků plných vnitřního utrpení ozývající se z lesa výtvarných kritiků.

Psycholog Heinz-Peter Röhr v publikaci *Narcismus – vnitřní žalář* cha-
rakterizuje narcistickou poruchu osobnosti takto: „Jako patologický nar-
cismus v první řadě chápeme poruchu pocitu vlastní hodnoty. V praxi se
setkáváme se zcela rozdílnými stupni závažnosti této poruchy. (...) Pato-
logický narcismus patří do kategorie tzv. raných poruch. (...) Ty nastávají
ve fázi, kdy v popředí stojí vztah dvojice tvořené matkou a dítětem. (...) Počítá se k nim hraniční (borderline) porucha osobnosti a narcistická po-
rucha osobnosti. (...) Hraničním pacientům se nepodařilo vytvořit kohe-
rentní Selbst. To znamená, že jsou nestálí ve svém vnímání sebe a cizího.
Nálady a afekty jsou chaotické, rozporuplné, nevypočitatelné. Agrese mí-
vají tendenci sklouznout ke ztrátě kontroly. Narcistickým pacientům se
podařilo vytvořit koherentní Selbst, ale ‚nepravé‘.“³

Röhr se pak zabývá významem normálního narcismu, náklonnosti
k sobě, kterou požaduje již citované Ježíšovo přikázání. „Stabilní regu-
lace pocitu vlastní hodnoty je následkem zdařilé integrace negativních
a pozitivní součástí Selbst. Naproti tomu pacienti s narcistickou poru-
chou osobnosti trpí labilním pocitem vlastní hodnoty, což nezřídka na
první pohled nelze poznat. Při bližším pozorování zjišťujeme, že tyto lidi
nápadně zaměstnává jejich osobní hodnota, moc, úspěch, ideální partner
a vnější bohatství. Přehnaně vyžadují pozornost a obdiv, vykazují však
málo skutečného zájmu o druhé lidi a schopnosti se do nich vcítit.“⁴

5.

Přidržíme-li se mytologémy, můžeme snad tvrdit, že talent je stejně tak
problematický Apollonův dar jako věšebné schopnosti, jimiž potrestal
Kassandru či Teiresia. Některé jeho aspekty lze už považovat za hranič-

¹ NASO, P. O. *Proměny*. Praha : Odeon Praha, 1969, s. 93 – 94.

² CRIMP, M. *Pokusy o její život*, s. 25 – 26. [Rukopis překladu V. Čepka].

³ RÖHR, H.-P. *Narcismus – vnitřní žalář*. Praha : Portál, 2001, s. 149.

⁴ Tamtéž, s. 150.

ní projevy přesahující do psychopatologie. Usilovný umělecký a vědecký výzkum se pokouší najít onu hranici například mezi hysterií a histrionstvím, mezi tvůrčím projevem a projevem chorobné grafomanie (včetně té scénické), mezi předváděním obsahu a projevy exhibicionismu. Někde v této oblasti je třeba hledat i hranici mezi tím, o čem Röhr mluví jako o normálním, evangelikálním narcismu, a mezi patologickým narcismem, který nám, vyjádřen artefaktem, namísto obrazu člověka ve světě nabízí jen často nepůvabný pohled do vnitřností umělcovy psyché.

Crimp v citovaném úryvku ukazuje mimo jiné ošidnost výpovědní hodnoty výtvarů demonstrujících suicidálních sklonů umělkyně. Ve stejném roce 1999, kdy Crimp hru publikuje, spáchá sebevraždu dramatička Sarah Kane, jejíž hry jsou výrazem jejího – prohraného – zápasu s podobnými sklony. Z dramaturgického hlediska si dovoluji tvrdit, že Kane dokázala ve svých dramatických obrazech vymanit svůj soukromý zápas s diagnostikovanou psychickou nemocí z intimity ke společenské výpovědi, tematizovat ho a dát mu jiný smysl než privátně terapeutický. Ve stejném roce, jen několik měsíců po ní, se v provazišti Divadla Na zábradlí oběsí jeden z nejtalentovějších českých režisérů Petr Lébl. Jako divák a jeden rok i Léblův pedagog tvrdím totéž, co v předchozím případě: Lébl, který začal jako teenager tvořit své originální inscenace ještě na neprofesionální bázi, byl součástí hnutí autorského netradičního divadla, hnutí, které vždy sledovalo i výrazně společenskou výpověď. Ať už jeho ostentativně divadelní sebevraždu, která českým divadlem otřásla, zkusíme interpretovat jakkoli, a to i za pomoci jeho intimního deníku, nemůžeme jeho tvorbu hodnotit jako ke společnosti se nevztahující sebepředvádění.

V roce 2023 se setkáme v recenzi Marie Reslové publikované v *Divadelních novinách* s jednou z ozvěn Léblovy sebevraždy: „Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar.) Po vstupu do sálu vršovického kulturního centra Vzlet se na nás z promítacího plátna zavěšeného nad scénou upřeně dívá režisér Petr Lébl, po chvíli si z nabílené tváře začne odstraňovat líčení. Pamětníky, kteří se právě usadili, z toho pohledu možná zamrazí. Není to ale návštěva z onoho světa, nýbrž tanečnice Tereza Ondrová, která hraje režiséra v inscenaci Daniely Špinar *Objal mě Bůh a nic.* (...) Léblův příběh, jak ho Špinar vypráví, nepřekvapí. Vše, včetně pravých jmen protagonistů, už napsala Denemarková ve své knize. V obou případech je zmíněn i nejchoulostivější moment: režisérův pokus o fyzický (sexuální) kontakt

s R. A. a jeho prudké a ponižující odmítnutí. (...) Daniela Špinar v rozhovoru před premiérou na ČRo Vltava interpretuje poslední rok Léblova života i jeho smrt jako důsledek popření vlastní sexuální identity, a tak také její inscenace v zásadě vyznívá – sebevražda jako reakce na neopětovanou lásku. Že je to pohled zužující, jednostranný a nejspíš ovlivněný její osobní zkušeností (než přistoupila k tranzici, kterou právě prochází, vystupovala otevřeně jako gay), se dá v rámci umělecké licence akceptovat. Méně však doslovná, ilustrativní režie, která nenechává (snad s výjimkou motivu letu a padákové epizody) téměř žádný prostor překvapivé metafoře, vzrušujícímu náznaku či tajemství.“⁵

Slíbil jsem jen úvod do problematiky narcismu v divadle a narcistního divadla. Ten nyní uzavírám ne proto, že by téma bylo vyčerpáno, naopak. Zaslýchli-li jsme alespoň část Narkissova nářku a to, jak jej opakuje Échó, můžeme nad některými výtvary a projevy rozmáhající se kultury narcismu v současném divadle snad uvažovat o trochu poučeněji.

SUMMARY

Narcissistic Theatre

Many contemporary theatre texts, theatrical and performance productions privilege subjectivity and self-exploration over the exploration of human agency in interpersonal relationships. In doing so, they deny the essence of drama to some extent. The theatre's inward-looking nature is manifested both in its frequent self-thematization as a medium and in its use of performative and scenic practices as a therapeutic tool for self-discovery on the part of the creator. From Tadeusz Kantor, who stands as a demiurge in the midst of images that externalize his experience of the relationship between the individual and the world, the path leads to productions which only deal with the issues of self-contemplation, expressing an intimate relationship with oneself, often struggling with self-acceptance. As a cultural topos, narcissism is understood as self-love, and so can show as self-presentation and ostentatious self-representation.

5 RESLOVÁ, M. Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar). In *Divadelní noviny*, 1. 5. 2023. [online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internetu: <https://www.divadelni-noviny.cz/lebluv-let-nebo-pad-podle-spinar>.

The reflection I want to offer, however, is based on a psychological conception of narcissistic personality disorder as a pathological manifestation of being “trapped inside the dungeon”, and also on a view of how its theatrical thematization in today’s culture reinforces tendencies, consequences of which are in direct contradiction to the demands of resilience. Paradoxically, however, this fashionable self-exploratory subjectivism and fashionable resilience are at the same time part of the same paradigm.

LITERATURA:

CRIMP, Martin. *Pokusy o jejíž život*. [Rukopis překladu Vláimíra Čepka]. 46 s.

NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Praha : Odeon, 1969. 504 s.

RESLOVÁ, Marie: Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar). In *Divadelní noviny*, 1. 5. 2023.

[online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internetu: <https://www.divadelni-noviny.cz/lebluv-let-nebo-pad-podle-spinar>.

RÖHR, Heinz-Peter. *Narcismus – vnitřní žalář*. Praha : Portál, 2001. 158 s. ISBN 80-7178-450-8.

KONTAKT

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Akademie múzických umění v Praze,

Katedra činoherního divadla Divadelní fakulty

Karlova 26, Praha 1, 116 65, Czech Republic

e-mail: jan.vedral@damu.cz