

MARTIN PŠENIČKA

KANADA, QUEER A NEIDENTIFIKOVATELNÉ LIDSKÉ OSTATKY A PRAVÁ PODSTATA LÁSKY BRADA FRASERA¹

I. Kanada a queer

Jestliže někde na světě existuje toužebně očekávaná, post-nacionální globální vesnice, pak je to nesporně v Kanadě. Kanada je heterogenním státem tvořeným velkým množstvím odlišných etnických, jazykových, náboženských, rasových, regionálních a sexuálních komunit. Pozice Kanady jakožto „prototypu prvních multikulturních národů“ (Nesbitt-Young, 1995:1) souvisí s mnoha historickými, politickými a společenskými okolnostmi, které provázely osidlování severní poloviny Severní Ameriky (míněna je jak invazivní kolonizace, tak přísun imigrantů z celého světa). Na tomto místě se nelze než těmto komplexním otázkám vyhnout a zůstat s tvrzením, že stát jakožto instituce, v němž dominantní pozici zaujímají anglofonní Kanadčané, zde sehrává roli územního rámce, jenž zastřešuje rozmanité multikulturní prostředí. Idea (post-)moderního kanadského národa není založená na jazykové, rasové či jiné jednotě, ale na jednotě teritoriální. Koncept identity takovéhoho mnohohlasého uskupení je konceptem decentralizované identity otevřenosti a akceptace, tedy typ ztotožnění zcela odlišný od euroamerického chápání. Je třeba zdůraznit, že je řeč o ideji a konceptu. Projekt multikulturalismu, uvedený do společensko-politického života P. E. Trudeauem v roce 1971, je neukončeným procesem, který musí překonávat mnohé nesnáze a kritické reakce.

Kanadský divadelní teoretik Alan Filewood mluví v souvislosti s divadlem původního obyvatelstva o multikulturalismu jako o mýtu, jehož praktická část přinejmenším v oblasti divadla za myšlenkou zaostává: „kanadská divadla stále ověřují bílou/patriarchální mocenskou strukturu naší společnosti“. (Filewood, 1992:17) To, proč se multikulturalismu v kanadském kontextu nedaří tak, jak by si mnozí představovali, je dáno mnoha aspekty. V oblasti kultury a umění je vnitřní problematika multikulturalismu doprovázena stejně silným post-

¹ Předkládaná studie vznikla v rámci výzkumu současného kanadského dramatu, jehož výsledkem bude disertační práce.

koloniálním procesem dekolonizace.² A protože se určující, anglicky mluvící majorita cítí být stále v jistém smyslu „utlačovanou minoritou“ (Atwood, 1994:236), zaujímá nejen tato většinová část populace, ale Kanada jako celek zvláštní mezi-postavení. Filewood naznačuje možnost, proč není vše, jak by mohlo být, z umělecké perspektivy:

„Historická zkušenost anglo-kanadského umělce je založená na definici sebe jako kolonizovaného subjektu, kolonizovaného kulturní nadvládou USA, kolonizovaného společenským uspořádáním, které znehodnocuje uměleckou práci, kolonizovaného patriarchátem a sexismem... Být anglo-kanadským umělcem znamená žít s destabilizovanou představou o sobě“ (1992:18).

Navenek post-koloniální resistance anglicky mluvící většiny, uvnitř pak „anglo-patriarchální arogance“ (Filewood, 1992:17) se zdá být hybným kulturním momentem této země „druhého světa“.³

Divadlo v rámci této multikulturně/post-koloniální mozaiky zaujímá důležitou pozici. Filewood poukazuje na to, že „tato [bílá/patriarchální (heterocentrická, pozn. M.P.) mocenská] struktura je [v divadle] zpochybňována komunitami: nedisponujícími právy ženy, homosexuálové a kulturní menšiny začaly dlouhý proces proměny našich představ o tom, co je divadlo a naše estetika na ně reaguje“. (Filewood, 1992:17) Queer divadlo a drama (divadlo ne-heterosexuálů), jakožto kontra-diskurz vůči „heteronormativnímu společenskému rozumnění“ (Wallace, 1995:138), tvoří nesmazatelnou součást kanadské divadelní kultury.⁴

² Otázky kanadského post-kolonialismu by vydaly nejen na samostatnou studii. Jde o složitou síť, v níž, ve zkratce řečeno, Anglo-Kanaďané bojují s neo-imperialismem ze strany USA, Franko-Kanaďané s vlivem kolonizovaných Anglo-Kanaďanů, původní obyvatelstvo s vlivem obou, do toho všeho se přidávají imigranti (dobrovolně kolonizovaní) snažící se uchovat část své identity (k tomu viz literární činnost karibských Kanaďanů, Indo-Kanaďanů, japonských Kanaďanů, latinskoamerických Kanaďanů atd.). A poznámka na okraj k post-kolonialismu: jedná se o uměleckou, teoretickou a politickou strategii, jež se snaží odkrývat a dekonstruovat mocenské a společenské imperiální pozůstatky kolonizace; kontra-diskurz, jenž si klade za cíl dekolonizovat, decentralizovat a dezintegrovat imperiální nadvládu; přeneseně lze post-kolonialismus chápat jako kritický postup vůči usurpujícím, centristickým, kulturním, společenským a politickým postojům (srov. Gilbert-Tompkins, 1996).

³ Kanadu, společně s Austrálií, Novým Zélandem a JAR, nazývají zemí „druhého světa“ australské teoretičky post-koloniálního dramatu a divadla Helen Gilbert a Joanne Tompkins (1996). Vycházejí z opozice „první svět“ (imperální velmoci) a „třetí svět“ (kolonizované, rozvojové země). Přestože čtyři výše zmiňované země patří svým způsobem mezi země „prvního světa“ (Kanada svou rozlohou a silnou ekonomikou sehrává na světovém politickém poli významnou roli. Je navíc součástí sdružení nejvyspělejších zemí světa – G7), patří zároveň mezi země post-koloniální.

⁴ Přestože se tato práce bude zabývat gay dramatikem Bradem Fraserem, je vhodné zmínit, že termíny gay a lesbička podléhají v poslední dekádě 20. století značné kritické reflexi. Vedle těchto termínů se začíná používat termín ‚queer‘ (podivný, jiný, vulg. teplouš), který „neoznačuje biologické pohlaví nebo rod individua. Tento výraz, což je důležité, označuje jednak ontologický protest proti určujícím, klasifikujícím filozofiím, zejména medicalizaci subjektu naznačovanou slovem ‚homosexuál‘, jednak protest proti abstraktním rodovým (gender) kategoriím zakotveným v dělčí frázi ‚gay a lesbička‘“ (Wallace, 1995:139) Slovo ‚queer‘ navíc lépe zachycuje nejistou sexualitu, tzn. nejen biologicky stálou gay a lesbickou sexualitu, ale

Toronto je světovým hlavním městem queer divadla, v němž sídlí v současnosti největší severoamerické queer divadlo Buddies in Bad Times (Kamarádi do deště). Sky Gilbert, dramatik a zakladatel Buddies in Bad Times, k působnosti queer divadla a kultury queer jako takové říká:

„Gay a lesbička, vychovaní v dominantně heterosexuální kultuře, nacházejí potřebu vyslovit... nejhlubší, nejtemnější tajemství svých sexuálních a emocionálních životů. Výsledkem je kultura queer. Právě tak, jak je Kanada multikulturní, je i multi-sexuální a povzbuzení kultury queer... podporuje živou výměnu myšlenek a představ týkajících se našich někdy velmi odlišných životních zkušeností“. (Wallace, 1995:146)

Kanada není jen zemí multikulturní, a post-koloniální, nýbrž i mnoho-sexuální a právě divadlo na to odkazuje velkou měrou.

Queer dramatika pak zaujímá významnou a samostatnou kapitolu dějin anglicky psaného kanadského dramatu. Vězeňské drama s homosexuální tematikou Johna Herberta *Fortune and Men's Eyes* (*Štěstěna a lidé*) z roku 1967 patří vedle *The Ecstasy of Rita Joe* (*Utrpení Rity Joe*, 1967) George Rygy a Reaneyho *Colours in the Dark* (*Barvy v temnotě*, 1967) k základním stavebním kamenům současné kanadské dramatiky. Kořeny homosexuálně laděných her napsaných na kanadském území však sahají do starších let kanadské historie. Pravděpodobně první hrou tohoto druhu je *Jonathas et David* (1776 hrána v Montrealu), jejímž autorem byl francouzský kněz Fr. Brumoy.⁵ Ve dvacátých letech 20. století se objevuje opět francouzsky psané drama *Le Triomphe de la croix* (1920) Julienu Daousta.⁶ O těchto dramatech nelze přemýšlet v termínech gay nebo queer dramatu, ale je každopádně nutné jejich existenci v souvislosti s touto studií zaznamenat. Stejně tak nelze mluvit o kontinuitě se současným queer dramatem.

Mluví-li se o queer dramaticích a dramatu, je zřejmé, že autory a jejich díla spojuje nejen jejich jiná sexuální orientace a pozice ve společnosti, ale i tvůrčí principy a tematické okruhy. Praxe queer dramatiků vychází, podobně jako post-koloniální tvůrčí a teoretická strategie, z vědomí nadvlády, v daném případě heterocentrické moci ve společnosti, jenž se jakožto imaginární heterosexuální impérium projevuje homofobně – jiné je marginální, špatné, hříšné, nepřírozené a tedy hodné despektu, potlačení a nenávisti. Queer dramatici chtějí tuto situaci změnit, obnažit centristickou strukturu a destabilizovat ji. Jejich mocným uměleckým, společensko-politickým nástrojem subverze „povinné heterosexuality“ (Dickinson, 1999:48) se příznačně stal výskyt syndromu AIDS. AIDS, jenž je dodnes spojován zejména s gayi, nejen ‚potvrdil‘ heterocentrické společnosti hříšnost, nepřírozenost a nemocnost homosexuální komunity, ale zejména podtr-

i transvestitismus a trans-sexualitu. Příkladem, na nějž může být termín ‚queer‘ aplikován, je kanadský dramatik Audrey Butler, který prodělal operaci pohlaví a nyní vystupuje pod jménem Alec Butler viz *Encyklopédia of Canadian Theatre*, 2004. V této studii proto upřednostňuji termín ‚queer‘ před ‚gay‘ drama, čímž následuji například kanadského divadelního teoretika Roberta Wallace, který je používá v souvislosti s queer divadlem. (Wallace, 1995)

⁵ Jedná se mimochodem o první nebo druhou tiskem vydanou knihu na kanadském území.

⁶ *Encyklopédia of Canadian Theatre*, 2004.

hl existenci homofobie. AIDS jakožto nemoc homosexuálů je heterocentrický konstrukt, jenž je postupně odhalován. Syndrom AIDS, jak je možná ne vždy úplně známo, přesahuje hranice queer komunity a stává se problémem celospolečenským.⁷

Brad Fraser, jemuž je tato práce věnována, v předmluvě k dramatu *Martin Yesterday* píše: „A také doufám, že heterosexuální (straight) svět jednou pozná, že cokoli se děje ve světě gayů je předzvěstí toho, co ho očekává. Naše společnosti jsou vskutku identické, přičemž společenství gayů je více soustředěné a intenzivní“. (1998:12) V Kushnerových *Andělich v Americe* jsou nemocní gayové viděni jako proroci, jimž se zjevují andělé. I z tohoto důvodu nejsou vrcholná queer dramata, o nichž se zde mluví, pouhým agitačním aktem poukazujícím na žalostný stav gayů ve společnosti. Ve Fraserových *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love (Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky, 1989)* přijímá hlavní postava David „na lásku... ve všech jejích mnoha podobách“. (Fraser, 1996:134) V Tremblayho prvním velkém dramatu *Hossana* z roku 1971, jenž je založeno na příběhu homosexuálního transvestity, je zakódován úděl vnitřně kolonizovaných francouzských Quebečanů.⁸ Tremblay k tomu říká:

„Hossana chtěl být vždycky ženou, která chtěla být anglickou herečkou v americkém filmu o egyptském mýtu natočeném ve Španělsku. V jistém smyslu je to typický problém Quebecu. Posledních 300 let nám bylo vštěpováno, že nejsme lidé, a tak jsme snili o tom být namísto sebe někým jiným“. (Benson, cit. Gilbert-Tompkins, 1996:263)

První část Kushnerových *Andělů* má výmluvný podtitul *Gay fantazie na národní téma* a například Christopher Bigsby je (obě části *Andělů*) nechte úzce jako hru „o AIDS a samostatné homosexuální komunitě“, nýbrž jako hru „o Americe, která zapoměla své vlastní mýty, odsunula stranou své komunitární impulsy, a proto trpí nemocí duše, která potřebuje léčbu“. (Bigsby, 2000:421–422) Queer dramatika, aby se nestala rituálem určité komunity lidí, musí sice apelovat na současný stav věcí, ale zároveň musí vytvářet mosty mezi queer kulturou a kulturami ostatními. V důsledku to znamená přijmout jistou část jiného diskurzu, reprezentovat nejen queer komunitu, ale společnost v co největším záběru. Vytvořit specifický jazyk, jímž je možné zachytit svět skrze odlišný modus bytí. Drama o homofobním heterocentrismu, postavení gayů ve společnosti a AIDS se tak uvedením do širšího kulturního a společensko-politického kontextu stává modelem světa.

U Brada Frasiera se tendence přemostění sexualit a rodů projevuje zpracováním problematiky zaměňování lásky a slasti, osamělosti a odlidštění, traumat z dětství (zneužívání a týrání) a nevyřešené sexuality. Nevyhýbá se pro que-

⁷ Stačí se podívat na čísla týkající se výskytu AIDS u žen, které by měly být v podstatě z homofobního hlediska syndromu ušetřeny – k 7% z roku 1985 se přidalo 16% v roce 1999. Nejnovější statistiky mluví o 19%.

⁸ Michele Tremblay – kanadský frankofonní dramatik.

er/gay kulturu inherentní problematice AIDS, která je pravděpodobně nejzásadnějším mostem mezi queer kulturou a jinými kulturami, a to ať v rovině konkrétního ohrožení, tak v rovině metaforické. Ve svých hrách není, kromě *Poor Super Mana* (*Chudák Superman*, 1994) a *Martina Yesterday* (1998), explicitně společensko-politický. Pokud se ale Fraserova hra stáčí na sociální kritiku dokáže ji nasměrovat na všechny strany, i dovnitř queer komunity. Nechce být součástí homogenizovaného seskupení sužovaného homofobií, neboť „jednotlivost znehodnocuje jakékoli společenství“ (Fraser, 1998:5) Brad Fraser obnažuje palčivé otázky, před kterými mnozí zavírají oči a zacpávají uši.

II. *Láska a lidské ostatky*⁹

Brad Fraser vstoupil do podvědomí kanadského divadelnictví hned svým prvním dramatem *Mutants* (*Mutanti*, 1981; nevydáno), které sám zrežisoval v amatérském divadle Walterdale Theatre působícím v jeho rodném Edmontonu. Představení shlédli Paul Thompson, zakladatel jednoho z nejvýznamnějších kanadských alternativních souborů kolektivní tvorby Theatre Passe Muraille. Thompson, nadšen Fraserovou prací, doporučil tohoto nadějněho mladého dramatika profesionálnímu saskatoonskému souboru 25th Street Theatre. Bradovi Fraserovi se tak otevřely dveře, do kterých vstoupil hrou *The Wolfboy* (*Vlčí chlapec*, 1982, 1993 vyd. ed. verze). Po debutu v Saskatoonu následovala nepodařená inscenace v Torontu, kam Fraser společně s *Vlčím chlapcem* vycestoval. Znechucen divadlem a torontským ovzduším, prosyceným rozpoutávající se pandemií AIDS, odjíždí Fraser zpět do Edmontonu, kde se věnuje práci číšníka a začíná psát svou nejslavnější hru *Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky* (vyd. 1996). Hra byla poprvé uvedena divadlem Alberta Theatre Project v rámci play-Rites '89 New Play Festival v Calgary. *Neidentifikovatelné lidské ostatky* přinesly Fraserovi několik ocenění a světový ohlas. Vedle New Yorku, Chicaga, Edinburghu, Londýna nebo Tokia byla jako jedna z mála kanadských her zpracována i v České republice.¹⁰

Neidentifikovatelným lidským ostatkům a pravé podstatě lásky předcházela hra *Chainsaw Love* (*Láska motorové pily*, prem. 1985, nevydáno) vycházející z ‚běčkových‘ hororů 70. a 80. let, zejména pak z filmu *Texaský masakr motorovou pilou* (1974). Hra, v níž hlavní postavou je rodina kanibalů znásilňující děti, byla plná násilí a stříkající krve a mohla podle Fraserova popisu připomínat filmy

⁹ Název filmu natočeného frankofonním Kanadánem Denisem Arcandem (známý je jeho film *Ježíš z Montrealu*), k němuž napsal scénář na základě svého dramatu Brad Fraser. Film byl natočen v roce 1993.

¹⁰ V roce 2002 ji uvedla ostravská Komorní scéna Aréna v režii Janusze Klimszy. Ostrava se zdá být českou baštou kanadského dramatu, protože v roce 1981 zde byla v Divadle Petra Bezruče uvedena hra George Rygy *Tráva a divoké jahody*. Pokud mě mé prameny neklamou, nic víc se v Čechách z kanadského dramatu neobjevilo. Vyjímám představení katedry anglistiky FF MU v Brně, která secvičila hru Teda Jonse *The Death of the Donellys* a inscenaci *Neidentifikovatelných lidských pozůstatků a pravé podstaty lásky* představenou divadelní školou z Lodže na festivalu JAMU Setkání/Encounter v roce 1999.

Quentina Tarantina. *Láska motorové pily, ač trpěla podle Fraserových slov mnoha nedostatky (přibližně násilí ubíjející pozornost diváků), se stala edmontonskou legendou a zároveň předjímalá hororové naladění Neidentifikovatelných lidských ostatků.* (Fraser, 1996)

Neidentifikovatelné lidské ostatky vděčí částečně za svou existenci dílně původní dramatické tvorby podporované West Workshop Theatre, jíž se Brad Fraser v roce 1985 zúčastnil. Hra „o boji s vlastní samotou“ (Gavlíková, 2002) začala postupně generovat díky různým zkouškám a hereckým cvičením. Fraser pokračoval v sestavování scénáře, kterému ovšem stále, podle jeho slov, chyběl stěžejní bod příběhu, zastřešení osudů jedinců. Impuls nakonec nepřišel z invence autorovi, ale nabídla jej realita sama: poblíž Edmontonu se našlo zavražděné, umučené, znásilněné a brutálně zohavené ženské tělo. Vše skončilo dobře – vrah byl odhalen a Fraser, vybaven imaginací mocně vyživovanou pop-kulturní, televizní, komiksovou a filmovou směsicí, měl zastřešující story – městem, v němž žijí jeho osamělé, lásku hledající postavy, obchází masový vrah.¹¹ (Fraser, 1996)

Dílo, částečně autobiografické (místo, kde byla žena nalezena Fraser důvěrně znal a hlavní postava – homosexuální číšník David – je zjevně Fraserovým alter egem), se začalo rodit pod dohledem dvou sloganů, které si Fraser pověsil nad psací stůl. První vychází z názvu písně punkové kapely Sex Pistols *No Rules*. Nerespektovat žádná pravidla spojená s psaním dramatu, kterým byl učen na stáži v torontském Tarragon Theatre. To znamená: použít namísto několika postav mnoho postav (sedm) pohybujících se v mnoha prostředích (ložnice, bary, auta, střechy), „vytvořit dlouhé, dobře vystavěné scény prostřednictvím ozřejmujícího dialogu“ (Fraser, 1996:4), odvrhnout naturalistický vztah k prostoru a lineárnímu času a v neposlední řadě ukázat, že představa o nefunkčnosti sexu a násilí na scéně není pravdivá. (Fraser, 1996) Druhý slogan pak zní: „Toto není hra o masovém vrahu, ale o muži, který zjistí, že jeho nejlepší přítel je masový vrah“. (Fraser, 1996:6) V těchto dvou heslech je zašifrována základní struktura a rámec dramatu, který dovoluje rozprostřít problémy lásky, osamocení, odcizení, nejisté sexuality a životního zlomu – přechodu do středního věku.

Ústředními postavami Fraserova panoptika jsou homosexuál David a nešťastná recenzentka Candy trpící absencí vztahu, sebenenávisť a ‚mediální nemocí‘ krásného, vypracovaného těla. David a Candy, někdejší milenci, spolu bydlí v jednom bytě uprostřed Edmontonu. Vedle nich se pohybují další postavy: Bernie – Davidův nejlepší přítel s nejasnou sexualitou, manžel Lindy (nevystupuje ve hře), zaměstnanec radnice a masový vrah; Kane – sedmnáctiletý hoch, umývač nádobí v baru, kde pracuje David jako číšník, potenciální Davidův mileneček s nevyjasněnou sexualitou, vášnivý hráč videoher; Robert – heterosexuál, barman, manžel Evelyn, od které na čas utekl, potenciální mileneček Candy; Jerri – lesbička, sparring-partnerka Candy v posilovně a její potenciální milenka; Benita – drogová vizionářka, prostitutka, katalyzátor společenských perverzí, vypra-

¹¹ Podobně vznikl i název hry, resp. první část *Neidentifikovatelné lidské ostatky*. Jedná se o název novinového článku týkajícího se znásilněného, znetvořeného a zavražděného těla muže nalezeného v septiku, kterého nikdo nepohřešoval.

věčka příběhů o masových vraždách, transgresivní bytost na hranici sexualit. Existuje názor, že tzv. ‚čistých‘ homosexuálů je na světě stejný počet jako tzv. ‚čistých‘ heterosexuálů. Ostatní se pohybují mezi těmito dvěma mantinely. Ať je tento názor pravdivý či nikoli, sexuality postav tvořících Fraserův svět jej bezesbytku potvrzují: tři jasně určené (David, Robert a Jerri) proti třem nejistým (Candy, Kane a Bernie). Nad nimi v jakési božské pozici stojí trans-pohlavní Benita.

Hra není rozdělena na dějství ani scény. Je to jednolitý proud událostí, které vplouvají jedna do druhé. Fraser v úvodní poznámce doporučuje, aby herci během celého představení, až na nutné výjimky, neopouštěli jeviště. Po čas hry vytvářejí pozadí hlavní akce, vstupují do ní a prostřihávají ji různými replikami. (Fraser, 1996) Fraser, ovlivněn kolektivní tvorbou, vytvořil ‚ansámblový‘ typ dramatu, v němž nelze mluvit o hlavních a vedlejších postavách. Každá postava se podílí na významové struktuře díla stejnou měrou. Nepřetržitá koexistence charakterů v rámci jednoho časoprostoru/světa posiluje vědomí osamělosti a odizolovanosti, které je podtrženo, neúčastní-li se postava dialogického jednání, izolovaným nasvícením jednajících osoby.

Fraserovy postavy jsou „zmrzačení lidé, které nikdo, přátelé nebo rodina, nepostrádá“. (Fraser, 1996:8) Zoufalci obývající nemocný svět obestřený prázdnotou. Do jejich životů přicházejí anonymní lidé, aby je vzápětí opustili a oni dělají totéž. Jsou to fragmenty bytí, marginální a nepodstatné jako Bernieho oběti: „*Nestály za nic... Nebyly důležité*“ (Fraser, 1996:185), říká o nich v závěru Bernie. Zlomkovitost a odtrženost od jakéhokoli intenzivního vztahu symbolizuje telefonní záznamník, prostřednictvím něhož mezi sebou postavy mnohokrát komunikují. Nejen že zde chybí přímý fyzický, ale i sluchový kontakt. Candy v jednom momentu zapomene zapnout záznamník, a proto, když zazvoní, telefon zvedne. Na druhém konci je po přímé otázce zavěšeno. (Fraser, 1996:90) Na jiném místě sedí David sám před televizí a říká:

„Sen. V K-Martu si koupím takový miminko. Jenomže nemá paže a nohy – tam, kde by měly být údy, má jen něco jako ploutvičky a uzlíčky. Jeho hlavička je pokrytá fialovými vlásky a nedovírá se mu čelist. Jeho břicho se občas rozvěře a ven vypadnou slizké, mechanické vnitřnosti. Umí mluvit, tak trochu, ale jediné, co říká, je ‚Miluji tě Davide. Miluji tě‘“. (Fraser, 1996:42–43)

V pozdějším Fraserově dramatu *Martin Yesterday* se ptá jedna postava druhé, zda nás něco předurčilo k osamocení. Odpověď je jednoduchá: „*Televize*“. (Fraser, 1998:20) Fraserova hra zachycuje věk samoty jako výsledek mediálního tlaku a technologické proměny vnímání reality. Obětí jsou všichni, nejzřetelněji pak Candy, která chce vypadat skvěle, a tak cvičí, nejí a nenávidí se, protože nikdy nedosáhne mediálního vzorce krásy. „*David: Ještě jsem nepotkal nikoho narozeného po roce 1960, aby byl dokonalý. / Kane: Čím to je? / David: Mikrovlákna.*“ (Fraser, 1996:146), vysvětluje stav věcí David Kanovi. Kane, postava v dramatu nejbližší ideálu „digitalizovaného bytí“ (Kroker, 1996:8), nehraje jako správný Kanaďan s kamarády hokej, ale videohry.¹² Technologie a média, zdán-

¹² A. a M. Krokerovi o Kanaďanech a hi-tech říká: „Kanaďané jsou digitální bytosti: narození

livě nás sblížující, nás činí nedokonalými, sobě a druhým vzdálenými lidskými ostatky. A nejsou-li to média, jsou to obrovská dehumanizující nákupní centra (mally), do nichž byli lidé evakuováni. Svět je prázdný: „*David: Co se stalo se všemi lidmi, co chodívali do města? / Kane: Chodí do hypermarketů*“ (Fraser, 1996:145)

Fraserovy běžci samotou jsou ale lidé toužící po lásce, vzdorující své samotě a vnějšímu tlaku. Takovou vzpouru představuje scéna, v níž Candy zahazuje veškeré zábrany a nechutně do sebe cpe různá jídla nakoupená u McDonald's. (Fraser, 1996:165 a 167) Hledání kontaktu však naráží na mnohé překážky, lži (věta „*všichni lžeme*“ se několikrát opakuje) a neporozumění sobě a druhým. Základním problémem je zaměňování lásky se slastí, téma, jenž Fraser precizně zpracuje o něco později v tragédii pomsty *The Ugly Man* (Hnusák, 1990). Candy se na začátku *Neidentifikovatelných lidských ostatků* svěčuje Davidovi, ironicky nad knihou *Teach me How to Love* (*Nauč mě, jak milovat*), že chce potkat někoho, kdo ji zařídí skvělý orgasmus. Robert se po milostném aktu s Candy nezajímá o nic jiného, než jestli se Candy ‚udělala‘ a jestli jí vyhovuje velikost jeho penisu. David myslí jen „*na pivo, a co by kde ošukal*“ (Fraser, 1996:133) Důležité není ‚how to love‘, nýbrž ‚how to make love‘. Slova lásky pak působí v cosmopolitanovém kontextu „*POTŘEBUJU ORGASMUS!*“ *Neumí vám to udělat? Vyměňte ho!*“ (Harper's Bazaar 2003/7!!!) nevěrohodně, křečovitě, jako by byly vypůjčené z nějakého kýčovitého romantického filmu hollywoodské produkce.

Problém Fraserových postav spočívá v tom, že chtějí být milovány, ale samy milovat nedovedou. Používají se navzájem:

„*Kane: Chci být tvůj přítel... / David: Nepotřebuju dalšího přítele... Potřebuju milence. / Kane: Myslím, že nejsem takový. / David: Jaký. / Kane: Teplý. / David: Ne?... Bojíš se toho, co cítíš... Mohl bych si s tebou dělat co chceš a nic mě nemůže zastavit.... Líbej mě... Svlíkní si kalhoty a otoč se ke zdi / Kane: Davide, prosím – / David: Dělej*“ (Fraser, 1996:162 a 164)

A naopak David, někdejší moderátor televizního pořadu, slouží Kaneovi jako pop-kulturní ikona, která je nadosah. Kanea nepřitahuje David, ale jeho obraz. Ne náhodou zve Kane Davida na schůzku k sobě domů a pouští při té příležitosti záznam Davidem moderovaného pořadu.

Na jiném místě se Candy hádá s Jerri: „*Jerri: Zneužíváš lidi. / Candy: A ty ne? / Jerri: Byla jsem k tobě upřímná. / Candy: Já taky. / Jerri: Jako prase! Slečinka teplouše-mám-na-háku. Vadí ti jen, když chtěj trochu víc než kapku Martini a rychlej šuk! / Candy: Lesbo!*“ (Fraser, 1996:168) A když už Candy vyjadřuje touhu být skutečně milována, David ji cynicky odpoví: „*Od toho bůh vymyslel filmy... To, o čem mluvíš, neexistuje*“ (Fraser, 1996:59–60)

s modemy v kapsách, čipy v hlavách, s televizkami na očích, se satelity v myslích, s 3D akcelerátory na nohách, aby mohli rychle cestovat po multi-grafických rozhraních sítě (netu) jejich masa, se síťovou (webovou) osobností a hluboko-prostorovou radiovou telemetrií jako nervovým systémem. Být digitální znamená být Kanadánem“ (Krocker, 1996:8)

Prostředí, v němž označení jiné sexuální orientace funguje jako urážka, je prostředím homofobním. Candy se během hry ocitá v obou pozicích – uražené i urážející (nejprve je uražena Robertem, že je lesba a po té sama Jerri tímto slovem uráží). V takovémto heterocentrickém prostoru nechce být gayem nebo lesbičkou skoro nikdo. Jen David s Jerri nacházejí sílu vyjít se svou orientací na světlo světa: „*Drahoušku! Jsem homouš*“ (Fraser, 1996:33), říká v samém počátku dramatu David.¹³ Zbylí jsou buď nejistí, anebo svou pravou sexualitu skrývají. I proto Candy raději přisoupí na to být s Robertem než s Jerri, i když ji žena očividně dokáže uspokojit po všech stránkách lépe nežli muž. A ze stejného pole vyrůstá Bernieho odmítnutí možnosti nakažení virem HIV, protože „*heterosexuálové AIDS nechytou*“. (Fraser, 1996:112)

Ve světě složeném z narušených, nefunkčních a odcizených vztahů, ve světě tvořeném lží, opouštěním a skrytou nenávistí vůči jinakosti, jako by zněl úryvek z písně skupiny Mig 21 „V dnešním světě computerů má pravdu jen bouchačka“. Brad Fraser Mig 21 určitě nezná, ale i přesto je jeho svět místem, v němž se zrodí masový vrah – Bernie. Přestože Fraser nepodává jednoznačný klíč k pochopení tohoto fenoménu, *Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky* otázku, proč něco jako masový vrah existuje, kladou a snaží se jí tiše zodpovědět. V závěru, kdy David již ví, že Bernie je vrah, což potvrzuje i nález Bernieho zavražděné manželky v lednici, Bernie Davidovi říká: „*Byla to tvoje chyba! Tvoje, protože jsi tehdy odjel! Když jsi tu byl, měl jsem to pod kontrolou!*“ (Fraser, 1996:188) Jestliže Candy trpí ‚mediální‘ nemocí, Bernie potom celosvětovou. Je nemocný, ale stejně nemocný je svět, v němž se nachází a lidé, kteří ho obklopují: „*David: Jsi nemocný. / Bernie: Nemocný? Nemocný jako, když si necháš kouřit péro klukama, který ani neznáš. Ve tmě mrdáš někoho, koho ani nevidíš. Hraješ pitomý hry s nějakým přiblblým klukem*“. (Fraser, 1996:186) Vše je zkažené, zničené a perverzní (je to „*Černobylem?*“, ptá se David). (Fraser, 1996:153) Zvrhlé jako muž, který, aby prožil pocit slasti, mlátí Benitu, nemocné jako Sal nakažený virem HIV. V Berniem ‚něco‘ prasklo a propuklo ven, něco, co se projevuje u Candy jako vzpoura proti tělu. Jeho nenávist vůči ženám je jakýsi ‚Amoklauf‘, produkt společnosti namířený proti společnosti. Připomíná postavu pederastického psychologa z amerického filmu *Happiness (Šťěstí)*, který má obsedantní představu, v níž jde s puškou v ruce parkem a střílí s naprostým klidem do lidí. Kamuflované jednání se zmnožuje a vyvaluje z útrob jak vnitřnosti miminka z K-Martu. Bernie je metaforou společnosti, která sama sebe vraždí. Fraser o masovém vrahu sám dodává, že je symbolem, ve hře ne příliš čitelným, syndromu AIDS, který postupně hubí tento svět v základních mechanismech obrody.¹⁴ Z tohoto hlediska by mohly být *Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky* řazeny mezi dramata, která Július Gajdoš nazývá „*AIDS drama*“. (Gajdoš, 2001) Fraserovo drama však přesahuje tuto charakteristiku už jen proto, že syndrom AIDS je jedním z prvků struktury hry. *Neidenti-*

¹³ V originále zní replika „*I'm homo*“, což může znamenat i „*Jsem doma*“, protože David se právě vrací z práce domů.

¹⁴ Burns, 2004.

fikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky jsou obrazem světa a lidí ve všech jejich sexuálních variacích konce tisíciletí, světa, jenž, stejně jako tělo nakažené syndromem AIDS, sám sebe hubí. *Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky* jsou ontologií samoty a přechodu nejen z mládí do dospělosti, ale přestupu z bytí lidského do bytí digitalizovaného: „20. století mohlo začít Nietzscheho proroctvím o smrti boha a triumfu vůle k moci, ale určitě končí smrtí lidského druhu, jak jsme ho znali“. (Kroker, 1996:138) Fraser zachycuje poslední, neidentifikovatelné lidské ostatky, jež, stojíce ruku v ruce na střeše domu v opuštěném Edmontonu, vzdorují konci člověka.

Znalci říkají: naděje je počátkem zoufalství. *Neidentifikovatelné lidské ostatky a pravá podstata lásky* nicméně končí, i přes Bernieho sebevraždu a postupný Salův odchod z tohoto světa, optimisticky, vyznáním lásky: „*Miluji vás*“. (Fraser, 1996:194) Jiní znalci dodají: „V tomto klášteře Svrchované čistoty sotva je jiné cesty“. (Krejčí, 1999: 285)

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA:

- ATWOOD, M. 1994. Canlit Crash Course: from *Survival* (1972). *Imagining Ourselves: Classics of Canadian Non-Fiction* (ed. D. Francis). Vancouver 1994.
- BIGSBY, C. W. E. 2000. *Modern American Drama, 1945 – 2000*. Cambridge 2000.
- BURNS, A. 2004. rabelais: brad fraser – love and human remains. [Cit. 5.2.2004]. Dostupné na <<http://www.disinfo.com/archive/pages/article/id1939/pg1/>>.
- DICKINSON, P. 1999. *Here is Queer: nationalisms, sexualities, and the literatures of Canada*. Toronto 1999.
- Encyclopedia of Canadian Theatre*. 2004. [Cit. 5.2.2004]. Dostupné na <<http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Gay%20and%20Lesbian%20Theatre>>.
- FILEWOOD, A. 1992. Averting Colonizing Gaze: notes on watching Native theater. *Aboriginal Voices: American, Inuit and Sami Theatre* (ed. Brask, P.). Baltimore a London 1992.
- FRASER, B. 1996. *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love/Love and Human Remains, the screenplay*. Toronto 1996.
- _____. 1998. *Martin Yesterday*. Edmonton 1998.
- GAJDOŠ, J. 2001. *Postmoderné podoby divadla*. Brno 2001.
- GAVLÍKOVÁ, T. 2002. Hra o boji s vlastní samotou je nabitá emocemi. *MF Dnes – Kraj moravskoslezský*. 28.1. 2002.
- GILBERT, H.-TOMPKINS, J. 1996. *Post-colonial Drama*. London a New York 1996.
- KREJČÍ, H. 1999. *Divadelní hříčky (Princ Bhadra a princezna Vasantaséna aneb mnich pokrytec čili psí očásek svrchované čistoty)*. Praha 1999.
- KROKER, A. 1996. *Hacking the Future*. Montreal 1996.
- NESBITT, B.-YOUNGOVÁ, J. 1995. Kanadská politika multikulturalismu. *Mezinárodní politika*. 1995, č. 7.
- WALLACE, R. 1995. Theorizing a Queer Theatre. *Contemporary Issues in Canadian Drama* (ed. P. Brask). Winnipeg 1995.

**CANADA, QUEER AND BRAD FRASER'S
*UNIDENTIFIED HUMAN REMAINS AND THE TRUE NATURE
OF LOVE***

The essay, divided into two parts, deals with the phenomenon known as queer drama of which Brad Fraser with his *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* is an example. The first part offers a brief introduction into the issues of Canadian multiculturalism and post-colonialism. Multiculturalism and post-colonialism are presented as the impetus of Canadian culture and art. Subsequently, queer culture and its drama and theatre are viewed as part of Canadian multicultural and post-colonial milieu.

The second part is devoted to an analysis of Brad Fraser's play, *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*. Fraser's play, set in the prairie town of Edmonton, elaborates on the themes of estrangement, desperate loneliness and love confused with lust. *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* is presented as a landmark marking the distance humans have travelled on their imaginary journey towards becoming digital.

