

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Kryštof Neřold

**Revoluce na jevišti. Obrazy antikoloniálního povstání a jeho
reflexe v dramatech Aimého Césaire, Bernarda Dadiého a
Kateba Yacina**

Revolution on stage. Images of anticolonial insurrection and its reflexion
in the dramas of Aimé Césaire, Bernard Dadié and Kateb Yacine

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Vojtěch Šarše

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu své práce panu Mgr. Vojtěchu Šaršemu za cenné rady a připomínky v průběhu psaní a za vedení práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. srpna 2020

Kryštof Neřold

Abstrakt:

Práce analyzuje a komparuje obraz revoluce a porevolučního vývoje v konkrétních dílech tří významných frankofonních autorů. Revoluce je zde chápána jako obecná idea individuální a společenské emancipace, která může být v rozporu s konkrétní naplňovanou realitou. Vybraní autoři představovali důležité osobnosti antikoloniálního hnutí a téma vzdoru, revoluce a dobytí svobody tak pro ně bylo takřka nevyhnutelné. Jednotlivé divadelní hry však nabízí specifické pohledy na kýženou společenskou změnu. Nejde jen o soustředění se na jinou etapu boje proti kolonialismu, které souvisí s rozdílným datem vzniku děl. Každý z autorů záměrně revoluční myšlenky jinak zpracovává, každý ukazuje boj za svobodu v jiném světle. Práce zkoumá, jakými prostředky se divadelní hry ke společnému motivu revoluce vztahují.

Klíčová slova:

Antikolonialismus, postkoloniální realita, revoluce, angažované umění, Afrika, Maghreb, Antily, frankofonní literatury

Abstract:

This thesis analyses and compares the representation of revolution and post-revolutionary development in three plays from important Francophone authors. The revolution is understood here as a general idea of individual and social emancipation, which might be in conflict with the specific reality being fulfilled. The selected authors represented important personalities of the anti-colonial movement, and the theme of defiance, revolution, and fight for freedom was thus almost inevitable for them. However, each play offers specific perspectives on the desired social change. It is not just a matter of focusing on different phase of the fight against colonialism, which is linked to the date of creation of the works. Each of the authors deliberately transfers revolutionary ideas in a distinctive manner, each showing the struggle for freedom in a different light. This work examines by what means the plays are related to the common motive of the revolution.

Key words:

Anticolonialism, postcolonial reality, revolution, engaged art, Africa, Maghreb, Antilles, Francophone literatures

Obsah:

1. Úvod

1.1 Představení korpusu

1.2 Vymezení práce

2. Revoluce politická

2.1 Vztah politické reprezentace a širší veřejnosti

2.2 Kontrarevoluce starých elit

2.3 Ústupky a relativizace

3. Revoluce sociální a individuální

3.1 Emancipace

3.2 Identita kolonizovaných: štěpení boje na etnickém, třídním, či generačním základě

3.3 Postavení žen

4. Revoluce za ideály: představy a perspektivy revoluce

4.1 Nevyhnutelná tragédie, mučednický příběh jako zakládající mýtus

4.2 Vyprázdnění revoluce a *nová třída*

4.3 Revoluce versus povstání, podstata revoluce a nová realita

5. Závěr

Seznam zkratek:

SC – CÉSAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris: Seuil, 1967.

IT – DADIÉ, Bernard Binlin. *Îles de tempête: pièce en sept tableaux*. Paris: Présence Africaine, 1973.

CE – YACINE, Kateb. *Le cadavre encerclé*. In: YACINE, Kateb. *Le Cercle des représailles: théâtre*. Paris: Seuil, 1959.

1. Úvod

1.1 Představení korpusu

Téma koloniální nadvlády, jejích důsledků a snahy se jí zbavit zaujímá logicky v afrických literaturách důležité místo. Tedy ani v divadelní tvorbě se mu spisovatelé nevyhýbali a nevyhýbají, ba právě naopak. V této práci se budu zabývat třemi významnými divadelními hrami, pro něž je téma odporu proti kolonialismu stěžejním, jakkoli každá popisuje jiný aspekt tohoto boje a nahlíží ho z odlišného úhlu. Jde o díla tří autorů zásadních pro emancipaci literatury ve světě bývalých francouzských kolonií, z nichž každý reprezentuje jinou oblast bývalého francouzského koloniálního impéria.

Aimé Césaire představuje jednu z nejvýraznějších postav frankofonních karibských literatur, kterou ovšem významem dokonce dalece přesáhnul a jeho díla zásadním způsobem ovlivnila i africké literatury a tvorbu v samotné Francii. Ze tří autorů rozebíraných v této práci je Césaire nejvýznamnější osobností celosvětového antikolonialismu. Jeho divadelní tvorba je o něco méně obsáhlá než jeho vydaná poezie, přesto však jde o zásadní díla. Tři ze čtyř jeho divadelních her si zcela přímo berou za ústřední téma revoluci. A i *Une Tempête* (1969), jež jakožto intertextuální dialog se Shakespearovou *Bouří* (1623) spadá do specifického žánru tzv. *réécriture*, řeší kromě otázky rasy skrze postavu Canibala velmi výrazně i možnosti revoluce.

Pro tuto práci vybraná hra *Une saison au Congo* (1966) přenáší na jeviště konkrétní politické události spojené s dekolonizací belgického Konga probíhající na samém počátku 60. let 20. století. Ústřední postavou těchto událostí i Césairovy divadelní hry byl Patrice Lumumba¹, na jehož příkladě autor vystavěl tragédii revolučního bojovníka a idealisty. Ve hře vystupuje řada reálných postav tehdejších událostí a mohla by dobře plnit výukovou funkci divadla, o to jímavější je však sledování univerzálního příběhu nespravedlnosti a zkřivených ideálů, jež v replikách těchto postav čteme a slyšíme.

Druhou hrou korpusu rozebíraných textů jsou *Îles de tempête* (1973) Bernarda Dadiého. V rámci literatury z Pobřeží slonoviny bychom stěží hledali výraznějšího autora, než jakým byl právě Dadié. Literárně aktivní byl od 30. let, a přestože od let 90. již nevycházela žádná jeho

¹ Patrice Lumumba (1925–1961) byl konžský politik, africký nacionalista a zastánce panafricanismu, vůdce snah o nezávislost země. V roce 1960 krátce zastával post prvního ministerského předsedy a zároveň ministra obrany Konga jako předseda strany Konžské národní hnutí. Ve snaze získat zpět odtrženou provincii Katanga si znepřátelil část Západu pro vztahy se Sovětským svazem a vytvořil domácí opozici čítající postupně i původní spolupracovníky prezidenta a vrchního velitele armády. Nakonec byl uvězněn a posléze vydán do rukou vůdců odtržené Katangy, kteří ho zavraždili.

nová díla, zůstal společensky a politicky aktivní až do své smrti ve věku 103 let v lednu 2019. Formou jeho prací nejvíce spojenou s revolucí byly právě divadelní hry tematizující koloniální nadvládu a boj společnosti proti ní a proti z ní vzešlým problémům.

Drama v sedmi obrazech, jak zní oficiální podtitul hry *Îles de tempête* vypráví příběh haitské revoluce a hlavním hrdinou je opět jedna z jejích ústředních postav, generál François-Dominique Toussaint Louverture.² Podobně jako u Césairovy hry sledujeme převážně elitní sféru společnosti a vrcholné politické dění v tehdejší francouzské kolonii bojující o nezávislost. Dadié se však inspiroval staršími událostmi a konkrétní peripetie zůstávají méně zřetelné a typicky pro autora jsou spíše naznačovány skrze alegorické obrazy.³ Navíc hra pokrývá velký časový úsek, v prvním obraze sledujeme teprve počátek obchodu s otroky na africkém kontinentu. Samotný Toussaint Louverture, jeho víra v revoluci i jeho váhání, jsou pak zobrazeny niterněji skrze důvěrné a emotivní rozhovory generála se svými spolupracovníky.

Třetí autor, jehož hru budu v této práci rozebírat, pochází z Alžírsko a patří k nejvýraznějším postavám maghrebských frankofonních literatur, pro něž je jeho odkaz stále důležitý. Kateba Yacina nejvíce proslavil román *Nedjma*, který vydal na počátku své spisovatelské kariéry, v roce 1956. Hra *Le cadavre encerclé*, která vyšla knižně o tři roky později ve sbírce *Le cercle de représailles* spolu s dalšími třemi hrami, je s tímto románem úzce svázána. Rodila se ve stejný čas jako základní osa románu a v časopise *Esprit* vyšla již na přelomu let 1954 a 1955. Využívá stejné universum postav jako román a v určitém smyslu je jeho variantou pro divadelní jeviště. Jedna ze tří dalších her obsažených ve sbírce, *Les ancêtres redoublent de férocité*, pak zároveň v jisté míře představuje pokračování poutě čtyř původně románových postav.

Rovněž v Yacinově dramatu hraje téma revoluce zcela zásadní a ústřední roli, jakkoli trochu odlišným způsobem než u Césaira. Nesledujeme zde známé osobnosti a dění v nejvyšších patrech politiky. Yacine předkládá nástin příběhu jedné z mnoha blíže nespecifikovaných skupin obyvatel Alžíru organizujících se proti francouzské koloniální nadvládě. V popředí však stojí příběh vztahu Lakhdara a Nedjmy, jenž svou vyhocenou osudovou tragičností, z níž není úniku, připomíná klasická dramatická díla antiky.

² Dominique Toussaint Louverture (1743–1803) – haitský generál a vůdce haitské revoluce. Jeho politické a vojenské schopnosti pomohly na Haiti přetvořit povstání otroků v revoluční hnutí. Bojoval nejprve na španělské straně proti Francii, později za Francii proti Španělsku a Velké Británii a nakonec v napoleonské éře čistě za ostrov Saint-Domingue (jehož část dnes tvoří stát Haiti). V letech 1797–1801 byl guvernérem kolonie Saint-Domingue a v letech 1801–1802 prezidentem Haiti. V roce 1802 byl zradou vyláčen a zatčen, posléze uvězněn v metropolitní Francii, kde zemřel.

³ Velmi podobné alegorické obrazy zpracovávající dějiny kolonialismu nacházíme například i v autorově hře *Béatrice du Congo* (1970).

V poetických obrazech Yacine v *Le cadavre encerclé* prolíná vznešené ideály revoluce a utrpení alžírského lidu s drtící tíhou osobních vztahů.

1.2 Vymezení práce

Vybraný korpus literatury spojuje a odlišuje několik faktorů, které podle mého názoru činí jejich srovnání zajímavým. V první řadě jde o díla tří významných autorů antikoloniálního literárního hnutí. Každý přitom pochází z jiné části bývalého francouzského impéria, které zahrnovalo mnoho území po celém světě. Antily, Maghreb a subsaharská Afrika jsou tři vzájemně od sebe vzdálené oblasti, každá kulturně odlišná, které však pevně spojuje nedávná koloniální minulost a snaha se s ní vypořádat.

Každou z oblastí zároveň vázal a váže odlišný vztah k metropolitní Francii. Martinik dodnes spadá pod francouzskou správu, i když evropské koloniální panství v Karibiku se měnilo již před emancipačním bojem afrických zemí, někde dokonce ještě před kolonizací a evropským objevováním některých oblastí afrického kontinentu.⁴ Pobřeží slonoviny bylo klasickou kolonií, jež získala nezávislost v dekolonizační vlně na počátku 60. let spolu s dalšími územími bývalé francouzské západní Afriky. Alžírsko se na více než sto let (1830–1962) stalo přímo součástí Francie a francouzská společnost k němu získala nejpevnější vazby. To vedlo také k tomu, že alžírský boj za nezávislost představuje samostatnou traumatickou kapitolu, ve frankofonním světě stále živou. Zatímco pro alžírskou společnost jde o neustále diskutovanou otevřenou ránu, ve Francii je alžírská válka stále marginalizovanou kapitolou dějin.

Vybraná díla však kromě odlišných antikoloniálních zkušeností napříč francouzským impériem ukazují i jejich provázanost a vnitřní dialog. Aimé Césaire tak svou hru situoval do Konga a vypráví příběh jedné části subsaharské Afriky (jakkoli nespádající v koloniálních časech do francouzského impéria, ale pod belgickou korunu). A naopak Bernard Dadié, sám ze subsaharské Afriky, zobrazuje haitskou revoluci jakožto karibský vzor všem černošským emancipačním snahám.

Toussaint Louverture a Patrice Lumumba tu nejsou dvěma revolucionáři odlišných hnutí, dvěma bojovníky za odlišné cíle, jednou za nezávislost Haiti, podruhé Konga. Jsou především dvěma tvářemi téhož, dvěma bojovníky za rovnoprávnost, za odmítnutí kategorizace

⁴ Haiti jako první bývalá kolonie získalo nezávislost v roce 1804 a například francouzské koloniální panství nad Alžírskem datujeme až od roku 1830. Naproti tomu například přítomnost Francouzů v ústí řeky Senegal lze vystopovat až do roku 1626.

lidí podle barvy kůže. V souladu s východisky hnutí Négritude⁵ (jehož byl právě Césaire jedním ze tří zakladatelů) a snahou probudit kolektivní vědomí afrických kořenů, připomínat jeho do velké míry společnou historii a podporovat pozitivní uvědomění přináležitosti, představují Louverture a Lumumba dva hrdiny jednoho nesmírně dlouhého, avšak nevyčerpatelného emancipačního boje – boje černošek a černochů za právo na plnohodnotný život.

Divadelní hry, které budu v této práci rozebírat, vyšly v rozmezí necelých dvaceti let. Všechny jsou časově poměrně blízké africké dekolonizační vlně. Dramata Césaire a Dadiého vyšla poprvé v letech 1966, respektive 1973, tedy poté, co většina afrických zemí získala na počátku 60. let nezávislost. Na revoluci vedoucí k jejímu získání tak pohlíží pohledem nově vybojované a právě prožívané reality. Oproti tomu Yacinova hra nabízí cenný pohled do nitra revoluce právě probíhající, jelikož vyšla v době, kdy se budoucnost Alžírsko teprve dramaticky vyjasňovala a vztahuje se k předešlé alžírské války za nezávislost.⁶ Všechny tři hry každopádně spojuje silné vědomí toho, že realita není neměnná, že revoluce je možná.

Druhým spojujícím prvkem vybraných děl je sám divadelní žánr. Ani pro jednoho z vybraných autorů nebylo divadlo jediným literárním vyjadřovacím prostředkem, ani jediným způsobem komentování společenského dění a zasahování do něj. Césaire strávil desítky let jako francouzský poslanec za Martinik a starosta Fort-de-France (konkrétně v letech 1945–2001) a k veřejným záležitostem se vyjadřoval také skrze eseje, projevy a rozhovory, které s ním vyšly⁷. Bernard Dadié zastával v 70. letech v Pobřeží slonoviny dokonce post ministra školství a později ministra kultury, publikoval časopisecké statě (nejčastěji pro *Présence Africaine*) a celé jeho dílo včetně proslulých kronik bylo svázáno s kritikou konkrétních společenských problémů kolonialismu.⁸

Kateb Yacine sice nezastával žádné vysoké politické posty, společensky se však kromě literární tvorby angažoval také kariérou novináře, v letech 1949–1951 například psal pro deník *Alger républicain*, s nímž obnovil spolupráci i po alžírském získání nezávislosti. V roce 1967

⁵ K hnutí Négritude více viz např. KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004.

⁶ Kostra příběhu okolo Nedjmy a Lakhdara se rodila již od roku 1947, hra *Le cadavre encerclé* vyšla nejprve časopisecky na přelomu let 1954 a 1955 v *Esprit* a knižně roku 1959. Většina historických zdrojů počítá alžírskou válku za nezávislost od 1. listopadu 1955 do 19. března 1962. Důležitým předvojem však byly již násilně potlačené demonstrace spojené s oslavami konce druhé světové války 8. května 1945, právě situace bezprostředně po nich se týká příběh Lakhdara, Nedjmy a spol.

⁷ Eseje a projevy viz například: *Aimé Césaire, écrits politiques, vol. 1-5*. Paris: Jean Michel Place. 2013–2018. Rozhovory: LOUIS, Patrice. *Aimé Césaire, rencontre avec un nègre fondamental*. Paris: Arléa. 2004. Nebo: CÉSAIRE, Aimé. *Nègre je suis, nègre je resterai: Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris: Albin Michel. 2005.

⁸ Už jeho prvotina, kronika *Les villes* (1933), tak například kritizuje neustále přesouvání hlavního města koloniální moci v rámci území budoucího Pobřeží slonoviny.

pak také navštívil válkou zmítaný Vietnam a napsal jako poctu Ho Či Minovi divadelní hru *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970). Všichni tři autoři se věnovali více literárním žánrům a jejich veřejný obraz není omezen jen na roli spisovatelů. Pro všechny však divadlo představuje důležitou část jejich tvorby a jejich označení za (mimo jiné) dramatiky tak není nemístné.

Divadlo má specifickou pozici, jak v evropské literatuře 20. století, se kterou byli všichni tři autoři ve velmi úzkém kontaktu, tak i v afrických literaturách, ať už těch tradičních, či těch ovlivněných evropskou nadvládou. V předkoloniální Africe zaujímaly aktivity se zřejmým divadelním charakterem důležité místo, ať už šlo o celospolečenské participativní rituály (srovnatelné se starořeckým, či středověkým evropským divadlem), nebo hromadnou profánní zábavu v podobě hudby, či recitace bajek a jiných příběhů. Příchod koloniální správy a snahy o vytvoření poevropštělé africké kultury, která bude loajální k impériu, pak tento charakter divadla přeměnil a přinesl klasické evropské scény v budovách divadel.⁹

Přesto však zůstalo divadlu i během kolonialismu a určitou dobu i po jeho pádu specifikum lidovosti, jež je v Africe z hlediska tematizování revoluce a politického dění obzvlášť důležitá. Hrané divadlo je totiž jako forma komunikace srozumitelné daleko širšímu publiku než poezie, či román, bez větších problémů promlouvá dokonce i k publiku negramotnému. S rituální funkcí divadla v tradiční společnosti a jeho schopností promlouvat téměř ke všem patří také jeho didaktická a společenská (případně státotvorná) funkce. Divadlo může dobře v divácích vytvářet pocit přináležitosti k nějaké skupině a předávat hodnoty důležité k udržení rámce společnosti, její soudržnosti a sebeuvědomění.¹⁰ To je schopnost, které si autoři píšící proti kolonialismu, či kritizující postkoloniální uspořádání nepochybně uvědomovali a využívali ji.

Třetím a pro tuto práci ústředním propojením je pak poměrně široké téma společné všem třem dílům, a sice revoluce. Revoluci chápu pro potřeby této práce nikoli jako pouhý akt politických dějin přinášející změnu režimu, nýbrž v širším smyslu slova. Revoluce představuje kromě organizace politického hnutí i obecnou naději na změnu a ideu široké společenské i individuální emancipace, tedy významnou změnu společenského paradigmatu. Zároveň také nechápu revoluci pouze jako dějinnou událost a realizovaný akt, ale i jako projektivní ideál, který sice výrazně ovlivňuje jednání společenských aktérů (a v našem případě divadelních postav), avšak k jeho naplnění nemusí dojít a jeho střet s konkrétní realitou může vést ke značné

⁹ CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003, s. 160.

¹⁰ *tamtéž*, s. 159.

deziluzi a praktickým kompromisům.¹¹ Motiv revoluce pak budu sledovat v dramatech vybraných autorů ve třech hlavních podobách.

V první nejobsáhlejší části rozeberu zobrazení nejviditelnější a příběhově nejvděčnější politické stránky revoluce ve zkoumaných hrách. Půjde mi především o pohled her na vztah vedení antikoloniálního boje s masou kolonizovaných, o vyobrazení kontrarevolučních snah starých elit a konečně s tím související pokusy o udržení koloniálních vztahů alespoň v neoficiální podobě, které vedly k mnoha ústupkům a relativizaci původních radikálních cílů revoluce. Taková kompromisní řešení přijímaná na nátlak původní moci se pak nutně zpátky promítla do důvěry lidu ve své revolucionáře.

Druhá část bude věnována tomu, jak divadelní hry přenáší na jeviště zkušenosti a projevy emancipace mimo elitní politické dějiny. Antikoloniální boj v sobě totiž minimálně na rovině ideálů nesl kromě politického programu i požadavek na zásadní proměnu sociálního uspořádání a na individuální emancipaci utlačovaných obyvatel. Emancipaci kolonizovaných tak chápu jako proces probíhající na mnoha úrovních a nesoucí s sebou riziko nejednotnosti. Jak obrazně, nebo i zcela doslovně dokazují zvolené divadelní hry, cíle různých skupin obyvatel i jednotlivců se mohly značně lišit a jejich pocit sounáležitosti byl často křehký a proměnlivý. Docházelo tak ke štěpení například na základě etnické, nebo třídní příslušnosti, která byla v určité chvíli propagována jako nejdůležitější. Samostatnou podkapitolu pak v této části věnuji postavení žen v rámci boje o ukončení koloniální nadvlády.

Ve třetí části se pak budu věnovat detailněji rozporu revolučních ideálů a konkrétní praxe, který vedl v mnohých postkoloniálních společnostech ke značné deziluzi a přehodnocování původních východisek. Toto téma totiž do velké míry otevírají právě zkoumané divadelní hry. Revoluce v nich má podobu nejistého projektu a vysněný nový svět nedochází naplnění, což implikuje otázky, zda má vůbec smysl v něj věřit, zda revoluce nemusí vždy do jisté míry skončit tragicky i vzhledem k užitečnosti mučednického mýtu a heroizaci statečného odporu. Takové úvahy nás dále vedou i k problematice pověstného „pojídání vlastních dětí“¹² a vytvoření nové revoluční třídy, do značné míry reprodukcující staré pořádky

¹¹ Široká základní definice revoluce, ze které vycházím a která nabízí několik možných aspektů a významů revoluce viz heslo v GUILBERT, Louis, ed. *Grand Larousse de la langue française: en six volumes*. Paris: Larousse, 1971, s. 5179–5180. „2. *Renversement brusque et violent d'un régime politique, qui amène de profondes transformations dans les institutions d'une nation; Changement politique le plus radical qui ait eu lieu dans un pays qui y a établi un ordre de choses durable*. 3. *Révolution permanente, nom donné par Léon Trotski à sa doctrine politique*. 5. *Transformation complète dans l'ordre économique, social, ou moral d'une société*.

¹² Viz legendární poslední slova Pierra Vergniauda, francouzského řečníka a revolucionáře, před vlastní popravou v roce 1793: „*La Révolution est comme Saturne: elle dévore ses propres enfants*“ citovaná například zde: ROCHE, Achille. *Histoire de la révolution Française*. Raymond, 1825, s. 231.

a mocenská schémata. V nejobecnější rovině jde o rozpor, kdy na jedné straně lze revoluci chápat jako pouhé svržení moci a na druhé straně jako velkolepou a svůdnou vizi nové reality, kterou je třeba vystavět teprve po konci počátečního „povstání“.

Nejstarší z korpusu primární literatury je Yacinův *Le cadavre encerclé* s časopiseckým vydáním z prosince roku 1954 a ledna roku 1955 a knižním o čtyři roky pozdějším. Césairova *Une saison au Congo* spatřila světlo světa v roce 1966 jako jeho třetí a předposlední divadelní počin, o něco realističtější než dvě jeho předchozí, velmi poetické hry. Bernard Dadié pak svoje *Îles de tempête* dokončil roku 1971 a nakladatelství Présence africaine je vydalo tiskem o dva roky později, jako čtvrtý a závěrečný díl jeho významných her z počátku 70. let¹³ vzájemně provázaných tématem politické moci a její pozice mezi černochoy a bělochoy, nahlíženým z několika možných úhlů¹⁴.

Celkově se tedy v práci zaměřuji na to, jakým způsobem se vybrané divadelní hry vztahují k tématu antikoloniální revoluce. Každá ji ukazuje z jiného úhlu pohledu a do popředí staví jiné její aspekty. Pro všechny tři jde ovšem o centrální téma. Hry tak nejen v divadelní podobě vypráví divákům, či čtenářům nedávnou historii (či v Yacinově případě spíše současnost), ale také se vyjadřují k širšímu tématu osudu revolučních hnutí a ideálů svobody v koloniálním a postkoloniálním světě. Následující práce se skrze rozbor podobností a odlišností jednotlivých her ve vztahu k revoluci snaží postihnout obsah těchto vyjádření. V důsledku se tak snaží o lepší pochopení významu těchto her a jejich autorů pro hledání náhledu na vlastní minulost i budoucnost v prostředí bývalých francouzských kolonií.

¹³ Tematickou čtveřicí děl má Nicole Vincileoni, autorka předmluvy k *Îles de tempête* (viz IT, str. 7–16) na mysli tato díla: *Les voix dans le vent* (1970, CLÉ), *Monsieur Thôgô Gnini* (1970, Présence Africaine), *Béatrice du Congo* (1970, Présence Africaine) a *Îles de tempête* (1973, Présence Africaine).

¹⁴ Předmluva ke hře od Nicole Vincileoni: „[carré dramatique majeure de Dadié, dont *Îles de tempête*] met en scène et questionne sous toutes ses facettes le pouvoir politique, hier et aujourd’hui. Singulièrement le pouvoir noir quand il est en quête du regard de l’Autre, le Blanc“ IT, s. 7.

2. Revoluce politická

2.1 Vztah politické reprezentace a širší společnosti

Politická stránka revoluce bývá obvykle v krátkém časovém horizontu nejviditelnější a vzhledem ke sklonu zaměřovat se na dějiny elitních vrstev společnosti a vládnoucího aparátu také nejdiskutovanější. Ani v reflexi antikoloniálních hnutí tomu není jinak. Politická sféra i díky existenci médií generuje symboly a příběhy, které minimálně domněle fungují jako hybatelé celospolečenských změn. Zůstávají rovněž nejviditelnějším odkazem a tváří revoluce. Jejich reálný vztah k masové společnosti je však komplexní a proměnlivou záležitostí, na níž často závisí vývoj revolučního hnutí. Některé aspekty tohoto vztahu mezi politickou tváří a širokou společností osvětlují i vybrané divadelní hry.

I v tomto dílčím tématu pak jednotlivá díla nabízí rozdílnou perspektivu. Hry Césaira a Dadiého se explicitně věnují vrcholné politické sféře revoluce, mají dokonce za hrdiny skutečné osobnosti dějin antikoloniálního hnutí. Césairova *Une saison au Congo* navíc několikrát přímo ukazuje vztahy Lumumby mimo politiku, když s ním v několika dialogích nechává promlouvat jeho známé z rodného města. Dadiého *Iles de tempête* jsou na takto konkrétní obrazy chudší, jelikož se více soustředí na spory uvnitř vlastního revolučního vedení, či na nepochopení a úskoky, kterých se Toussaint Louverture dočkal ze strany bílé elity metropolitní Francie. Konečně v Yacinově *Le cadavre encerclé* zůstává politické vedení revoluce skryté v mlze nevyřčeného a čtenář sleduje dilemata života povstalců zprostřed děje.

Velmi explicitní a alespoň ve zcela konkrétních zmínkách ze tří vybraných her nejobsažnější je ve vyobrazování politické stránky revoluce Césairova *Une saison au Congo*. Na ukázkou vztahu politické elity a konžské společnosti jako celku je sice relativně skoupá, ale několik přímých obrazů ve hře přesto najdeme. Už samotný začátek, kdy Lumumba vystupuje jako anonymní prodejce piva promlouvající ke kolemjdoucím na veřejných prostranstvích, vtípně ukazuje základ jeho politické kariéry a symbolicky otevírá otázku jednoty utlačovaných a svobodného prostoru, který jim utlačovatelé ponechali, paradoxně představovaného dovezeným belgickým pivem.

Kecálista: „*Nemůžeme se srovnávat, aniž bychom skončili ve vězení [...] Ale vidíte sami! Už čtvrt hodiny vám tady kážu a jejich policajti mě nechávají být [...] Důvod: Prodávám pivo!*“¹⁵
[...]

„*Polar, pivo konzského přátelství a bratrství!*“¹⁶

Další tematizování vztahu Lumumby, hrdiny-revolucionáře, a okruhu jeho spolupracovníků (ale vlastně i jeho politických protivníků) se širší společností přichází rovněž při několika zmínkách o sympatizantech Lumumby, či o lidové nespokojenosti se separatistickým vedením provincie Katanga.

Pauline: „*Ve Stanleyville tě čekají tvoji stoupenci.*“¹⁷

Lumumba: „*Tak at! Obyvatelé Katangy snášejí Tzumbiho jho s netrpělivostí. Přivítali by vás jako osvoboditele.*“¹⁸

Tyto zmínky poukazují na to, že kromě vysoké politické hry velmocí, OSN a bývalého koloniálního vládce Belgie, ovlivňuje dění v Kongu samozřejmě i popularita jednotlivých politiků u veřejnosti. Popularita je pak také několikrát zmiňována jako přednost hlavního hrdiny Lumumby, pro kterou se ho například velitel armády Mokutu v závěru hry zdráhá zlikvidovat.

Zajímavým problémem, který Césairova hra skrze toto téma ukazuje je rovněž ztráta kontroly nad armádou a bojůvkami mezi obyvatelstvem. Lumumbu jeho spolupracovníci v páté scéně druhého jednání konfrontují s masakry, které páchá jedno z konzských etnik na druhém a činí tak pod hlavičkou státní armády, za jejíž činy je tedy vláda v čele s Lumumbou odpovědná. Míra této odpovědnosti a především její akceptace jsou častým dilematem bilancování občanských válek¹⁹ a v Césairově hře slouží zároveň k vzácné problematizaci charakteru hlavního hrdiny, jelikož Lumumba ve své tvrdohlavosti a vůli po vítězství a znovusjednocení Konga odmítá přijmout zručnost těchto masakrů.

¹⁵ Le bonimenteur : „*On ne peut se réunir, sans que ça se termine en prison [...] Mais voyez, vous-même! Depuis un quart d'heure, je vous harangue et leurs flics me laissent faire [...] Motif: Je vends de la bière et je place de la bière.*“ SC, s. 11.

¹⁶ „*Polar, la bière de l'amitié et de la fraternité congolaises*“ SC, s. 12.

¹⁷ Pauline: „*A Stanleyville, tes partisans t'attendent.*“ SC, s. 95.

¹⁸ Lumumba: „*Allons donc! les populations du Katanga supportent avec impatience le joug de Tzumbi. Elles vous auraient accueilli comme un libérateur!*“ SC, s. 61.

¹⁹ Silně je toto téma přítomné například v historické paměti občanské války v Jugoslávii a v soudních procesech s jejími aktéry.

Zcela jiný pohled na Lumumbův vztah ke společnosti mimo parlament a prezidentský palác Césairova hra nabízí v první scéně druhého jednání a podobně i ve druhé scéně třetího jednání. V prvně zmiňované potkáváme Lumumbu v jeho rodném kraji, kde se ke svým starým známým, ztělesněnými především matriarchální a zdánlivě věčnou (ve hře ji potkáváme na několika místech včetně závěrečné scény) Mamou Makosi, chová stále jako přítel Patrice, který následně slíbí, že přijde na místní bál i se svými ministry.

Ve druhé zmiňované scéně ho pak potkáváme při pokusu o znovunabytí moci, když v lidové čtvrti v nereprezentativních podmínkách svolává novináře, aby k nim promluvil. Obě situace zdůrazňují pozitivní charakter Lumumby a ukazují ho v téměř pohádkově zabarvené roli krále-chud'ase, jenž na společenské rovině neztratil kontakt s širokou veřejností a na osobní s dávnými přáteli. Postavu Lumumby to činí sympatickou a v Césairově podání tyto morální přednosti hrdiny vítězí nad jeho prchlivostí a zbrklým nestrategickým vedením, které v některých scénách tušíme.

Lumumba: „*Usad'te se pánové, jak můžete. Omluvte toto místo, to teď není důležité, nebo naopak je to důležité velmi! V takovém skromném a lidovém místě alespoň svým způsobem bije srdce Konga, silněji a upřímněji než ve všech prezidentských a ministerských palácích.*“²⁰

Yacinův *Le cadavre encerclé* je stylově odlišnou hrou, poetičtější a méně doslovnou, a tak i ukázky vztahu širší společnosti a politického čela antikoloniálního povstání v ní vypadají jinak. Na rozdíl od Césaira nenechává Yacine procházet své hrdiny konkrétní reálnými politickými situacemi a dialogy a místo toho se soustředí na často jazykově složité a obrazově bohaté monology, které mezi pocity a emocemi postav jen v náznacích dávají tušit širší realitu předrevolučního Alžírska. I o hrdinovi Lakhdarovi toho víme relativně málo a jeho přesné postavení v rámci hnutí odporu proti koloniální nadvládě zůstává utajeno. Struktura a styl Yacinovy hry v tomto odpovídá tomu, že vykresluje Alžírsko předrevoluční, kde lze zatím cítit pouze ohromnou nespokojenost arabského obyvatelstva. Politické vítězství a nezávislost země jsou v nedohlednu. Místo otevřeného politického boje a rychlého vývoje v řádu hodin totiž sledujeme agónii postav v jakémsi prokletém bezčasu.

Přesto mezi řádky čteme zmínky o tom, jak se alžírská revoluce organizuje, kdo jí velí a jak je v tom strategicky úspěšný, a tedy i o tom, jak funguje vztah tohoto vedení se zbytkem

²⁰ Lumumba: „*Installez-vous, messieurs, comme vous pouvez. Excusez le lieu, ça n'a pas d'importance, ou plutôt ça en a une, extrême! Lieu populaire, humble lieu, il y bat du moins, à sa manière, le coeur du Congo, c'est-à-dire bien plus fort et franc que dans tous les palais présidentiels ou ministériels.*“ SC, s. 96.

společnosti. Antikoloniální hnutí v nich má povahu obrovského organismu vpleteného do města, které je osudové a zároveň univerzální (kromě Alžíru jím typově může být i Sétif, Constantine, či jakékoli další). Hierarchie hnutí záměrně zůstává nejednoznačnou a to organismus činí nezničitelným. Již na začátku hry tak zní podle Lakhdara ústřední „*ulici vandalů*²¹“ jako ozvěnou „*v hudbě uzavřených domů stručný šepot agitátoru.*²²“ Podobný motiv se pak objevuje také v samém závěru hry, kdy při loučení Lakhdara se životem a při poslední prorocké scéně s Nedjmou a synem Alim opakovaně slyšíme v dáli anonymní radu chóru zformovaného z davu alžírských žen a mužů:

„Bojovníci Strany lidu!

Neopouštějte své úkryty!

Hodina bojů je ještě vzdálená.

*Bojovníci Strany lidu!*²³“

A tajuplnou anonymitu vedení zachovává i scéna, ve které k Lakhdarovým druhům přichází *Posel strany*²⁴. Jeho vystoupení je krátké, pouze doporučí uzavřít se doma a čekat, s tím, že „*doporučuje se klid... Naše místa setkání jsou objevená a hlídaná.*“²⁵ Všichni předáci přece nemohou zmizet jako Lakhdar, to by stranu paralyzovalo. Nalezení Lakhdara je považováno za úkol jeho druhů, přestože posel přiznává, že ponechání mrtvých a zraněných těl na ulicích je možná policejní snahou vylákat jejich blízké. Dozvídáme se tedy pouze, že nějaké vedení udávající instrukce a promyšlejší strategii existuje a že Lakhdar se počítá mezi důležitější, na něž jsou navázáni další. Vazby v rámci hierarchie jsou však zjevně velmi volné a jednotlivé její části se v krajním případě odřezávají jako ocas ještěrky.

Dadiého *Îles de tempête* sledují antikoloniální hnutí s největším odstupem. Hra nejprve v symbolických zkratkách naznačí celý vývoj kolonialismu až k Toussaintovi a ve zbylých obrazech zpracovává jeho životní osud a zprostředkovaně tedy příběh haitské revoluce. Vyobrazení vztahu předáků revoluce s širší společností tak jsou opravdu jen náznaková. Hra představuje revoluci na ostrově Saint-Domingue (později Haiti) jako prorocký vzor

²¹ „*la rue des Vandales*“ CE, s. 17.

²² „*dans la musique des maisons closes le bref murmure des agitateurs*“ CE, s. 17.

²³ Voix du chœur: „*Militants du Parti du peuple!/Ne quittez pas vos refuges!/L'heure des combats est encore loine./Militants du Parti du peuple!*“ CE, s. 60.

²⁴ V originále *Le messenger du parti.*

²⁵ *Le messenger*: „*Le calme est recommandé... Nos principaux lieux de rencontre sont découverts et gardés à vue*“ CE, s. 25.

antikoloniálního hnutí a změnu paradigmatu pochopenou až v dalších stoletích a dává ji v tomto do souvislosti s francouzskou revolucí a vyvážením svobody Napoleonem Bonapartem. V souladu s tím čteme ve hře spíše obecné vize vládnutí a organizace společnosti.

Ve čtvrtém obraze tak narazíme na rady techniků, kteří se snaží přemluvit Toussainta, aby si postavil palác po vzoru evropských monarchů a přijal jejich zvyky, že „*vládnout lze pouze z uctivé vzdálenosti*“ a „*lidu lze dobře rozumět pouze z výšin a ve vznešeném tichu kabinetů*.“²⁶ V očích Toussainta pak tyto návodně špatné rady dostanou legitimitu, když technici řeknou, že obdobně vládne a žije Napoleon, obdivovaný vzor Dadiého hrdiny. Technici ve scéně fungují jako metafora pro Toussaintovo zlé vědomí lákané poctami, slávou a osobními úspěchy v roli otce-zakladatele a tvůrce společnosti, v rámci které stále doufá, že vše dělá pro lid.

Živější a méně schematickou, méně učebnicovou polemiku na téma kontaktu se společností potkáváme rovněž ve čtvrtém obraze o něco později, při zásadní rozpravě popuzeného Toussainta s rebelujícím radikálem boje proti bílým kolonizátorům Moysem. Toussaint se tentokrát autoritářsky brání argumenty, že on je osvoboditel, že jeho politice nesmí nikdo překážet, protože on ví, kam vést lid, a nakonec nechává Moysa popravit. Mladý generál proti němu představuje opozici ideálů skutečně revoluční emancipace, když žádá rozdělení obrovských plantáží kolonistů rolníkům a zpřetrhání kontaktů s bílými a vyčítá Toussaintovi, že ve jménu smíření a spolupráce pouze část staré elity nahradil stejně krutou elitou novou.²⁷

Moysa přitom svého nadřízeného generála nejvíce naštvě, když kritizuje jeho nový režim jako „*karikaturu západní společnosti*“²⁸. Zdá se však, že Dadiého hra skutečně při zobrazování Toussaintovy vlády „*satiricky vykresluje karikaturu moci*“²⁹, jak o tom v souvislosti s *Îles de tempête* píše Lilyan Kesteloot, a pomyslně tak stojí na Moysově straně. Rozhovor s Moysem je ústřední pasáží hry, jelikož dramaticky a bez obrazných zkratk ukazuje souboj dvou proudů revoluce – nekompromisního, který žádá svržení starého útlaku a spálení mostů a umírněného, který by chtěl (zřejmě naivně) stavět na smíření a společném budování nové reality. Scéna tak vybarvuje charakter a názory Toussainta, přičemž předestírá jeho později odhalené chyby.

²⁶ „*On ne gouverne bien qu'à distance respectable*“ a „*On ne comprend bien le peuple que sur les hauteurs et dans le silence auguste des cabinets*.“ IT, s. 88.

²⁷ Viz IT, s. 95–100.

²⁸ Moysa: „*une caricature de société occidentale*“ IT, s. 97.

²⁹ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 256. „*Dadié accentua encore la satire avec les caricatures du pouvoir, qu'il brossa dans Les Voix dans le vent et Îles de Tempête*.“

2.2 Kontrarevoluce starých elit

Téma kontrarevoluce a starého světa, jenž se brání změnám nesenými antikoloniálním hnutím a nechce se vzdát starých struktur a organizace systému, je rovněž důležité ve všech třech hrách. U Dadiého a Césaira představuje hlavní dějovou zápletku, ústřední problém, který posouvá děj. V Yacinově *Le cadavre encerclé* ho vidíme spíše skrytě, ale svým způsobem v každé výpovědi, jelikož hra se odehrává před skutečnou revolucí a tedy v době, kdy sice existuje zpochybnění starého světa, ale ten je stále pevně zakořeněn ve společnosti.

Césaire má ve své *Une saison au Congo* celý příběh rozvíjející se přes všechna tři jednání postavený na tragickém boji revolučního hrdiny Patrice Lumumby se starým světem, jenž i ve chvíli, kdy má Lumumba velkou podporu, dostane se do čela země a zdá se, že nadešla jeho dějinná chvíle, intrikuje a skrze své bývalé struktury ničí jeho plány a podryvá jeho pozici. Velmi návodně již v úvodu hry předvádí postavy belgických bankéřů, které zjišťují, že jejich Kongo získá nezávislost. Tři ze čtveřice bankéřů lamentují nad nezávislostí a smiřuje se s tím, že jde o konec zlatých časů, ovšem čtvrtý z nich vidí dále, a i v nezávislosti spatřuje možnost, jak ze zákulisí z Konga profitovat.

Čtvrtý bankéř:

„Poslouchejte. Co oni chtějí? Posty, tituly,

Prezidenty, poslance, senátory, ministry!

[...]

Mezi jejich lidem a námi, zvedá se jejich kohorta.

Kéž bychom alespoň místo přátelství,

Stanuvším se v této nevděčné době zapomenutým citem,

Dokázali s nimi navázat vazby spolupráce“³⁰

Césairova hra je opět přímá a vytváří konkrétní politické obrazy, které místy dělají dojem, že sledujeme zákulisí událostí prezentovaných v roce 1960 při osamostatňování Konga v televizních novinách. O dvě scény později tak podobným způsobem sledujeme intriky za připravovaným pokusem o odtržení bohaté konžské provincie Katanga. Ve scéně se vystoupení

³⁰ Quatrième banquier : „*Suiviez l'idée. Que veulent-ils? Des postes, des titres./Présidents, députés, sénateurs, ministres [...] Entre leur peuple et nous, se dressent leur cohorte/Si du moins avec eux, à défaut d'amitié/En ce siècle ingrat sentiment périmé/Nous savons nouer les noeuds de la complicité*“ SC, s. 22.

bankéřů navázaných na doly v Katanze prolíná se Césairovou dramaturgií skutečného slavného Lumumbova proslovu vyřčeného u příležitosti nezávislosti za přítomnosti belgického krále.³¹

Lumumba vystupuje energicky a radikálně proti příkoří napáchaném na konžském obyvatelstvu belgickými kolonizátory, konfrontuje s nimi přítomné Evropany, přičemž volá po silném a jednotném Kongu. Tím poprvé ve hře svou radikalitou a drzostí pobouří i své spolupracovníky, konkrétně zde budoucího velitele armády Mokuta, který by si ze strategických důvodů přál alespoň rétoricky mírnější a servilnější přechod k nezávislosti. Během jeho proslovu se bankéři nejprve opět zhrozí, že jejich svět čeká zkáza, ale jeden z nich opět naleznе řešení. Je jím tentokrát zvrácené překroucení principu svobodného sebeurčení. „*Pokud Léopoldville³² vyjedná, že můžeme sami určit svůj osud, budiž. Nemůžeme tomu zabránit, ale ať to tedy platí pro všechny a především pro naše doly.*“³³ Bankéři scénu uzavřou opět radostně, zvoláním „*Ať žije Katanga!*“³⁴

K tématu kontrarevoluce se pak zajímavě váže ještě moment v závěru hry, kdy ve scéně, jež podle Césairových poznámek může být při inscenaci vynechána, generální tajemník OSN Hammarskjöld nahlíží chybnost svých neutrálních postojů. Údajně nestranná organizace, v jejímž čele stál, ve skutečnosti ve jménu míru zablokovala Lumumbovy konžské vojenské síly a odřízla ho od světa, ale tolerovala belgické dodávky zbraní do Katangy, čímž fakticky podporovala separatismus této provincie, na němž měli zájem bývalí kolonizátoři.³⁵

U Dadiého má téma přímé kontrarevoluce ještě důležitější místo, jelikož se na rozdíl od Césaira autor tolik nesoustředí na rozpory uvnitř revoluce samotné. Důvodem je i to, že popisované události jsou o hodně starší a odehráli se tak v odlišné situaci celosvětového boje proti kolonialismu. Francouzská koloniální elita, která přežije revoluci v metropoli a smíří se s novou vrstvou lidí, kterou v Evropě vyneslo vzhůru svržení monarchie, aby se mohla pustit do kontrarevoluce na Saint-Domingue, zde slouží jako ukázka toho, jak ohromně těžký byl balvan koloniálního područí a jak bylo jeho odvalení téměř nemyslitelné.

Dobře to lze vypořadovat ve třetím obraze hry, jenž se odehrává v sídle pana Du Rocher, bílého kolonizátora s velkým panstvím, ještě před revolucí a předtím, než je nucen uprchnout. Manželský pár kolonizátorů je na začátku scény pobouřen vznikající revoltou a odporem

³¹ 30. června 2020 od něj uplynulo přesně 60 let.

³² Tehdejší název hlavního města, dnes Kinshasa.

³³ Cinquième banquier : „...*Si Léo obtient qu'on s'autodétermine, soit! Nous ne pouvons l'empêcher, mais alors que ce soit pour tous et d'abord pour nos mines*“ SC, s. 32.

³⁴ Chœur des banquiers: „*Vive le Katanga!*“ SC, s. 32.

³⁵ Viz SC s. 106.

uniklých otroků a přejí si potlačení hnutí již v jeho počátku. Pan Du Rocher volá po perzekuci kněžích a dalších, kteří jsou pro něj „*přáteli černých*“³⁶, když se sám sebe ptá, zda „*není čas vyhnat špatné bělochy, špatné rádce, všechny ty, kteří si z neschopnosti uspět vzali do hlavy ruinování ekonomiky Národa?*“³⁷

Pana Du Rocher tak na rozdíl například od Césairových bankéřů nevidíme jen v pozici intrikujícího, ve které ho potkáme později, když se při audienci u Napoleona úspěšně snaží vymocit znovudobytí ostrova. Ve třetím obraze si však jen na svém sídle stěžuje, že doba je zlá a jeho svět se hroutí. Utrpení černochů relativizuje poukazem na nevolníky ruského cara, kteří „*jsou ve stejné situaci jako černoši a kdo mluví o jejich osvobození a jejich emancipaci?*“³⁸ Opět se zároveň objevuje argument, že kolonizátoři přicházejí o svá práva a privilegia, který prostupuje na různých místech celou hrou a jehož mutaci jsme viděli již u Césairových bankéřů.

V Dadiého hře alegoricky prochází první vlna revoluce a vzednutí odporu černých obyvatel proti útlaku právě skrze sídlo pana Du Rocher. Na závěr jeho lamentací přichází šokující generační střet, protože manželé kolonizátoři zjistí, že na seznamu „*přátel černých*“³⁹ se nachází i jejich syn, jenž v tu chvíli přijde na scénu. Následuje střet mladého humanisty zastupujícího nezdeformované revoluční ideály rovnosti a svobody, které přišly z metropolitní Francie, a konzervativních rodičů odmítajících vzdát se nelidského otrokářského systému.

Fakt, že revoluční myšlenky hlásá i bílý syn kolonizátorů symbolizuje jejich sílu a nevyhnutelnou touhu po svobodě, které už se ostrov nezbaví a jež přežije i všechny ve hře následující tragické momenty jedné konkrétní haitské revoluce. Když pak v závěru obrazu scénu zaplaví ozbrojení otroci, kteří zneškodní pana Du Rocher, unesou jeho manželku, zabijí jejich úředníka a tančí okolo jejich syna za zvuku tamtamů, naznačuje tím Dadiého hra čtenáři, že revoluce tak říkajíc překročila Rubikon. Útlaku není zdaleka konec, ale dav symbolicky smetl ze scény starý svět a tím položil základ nového založeného na svobodě.

Samotná kontrarevoluce pak probíhá v pátém a šestém obraze (pátý dokonce nese název *Znovudobytí*)⁴⁰. Toussaintovi v nich nepomůže pro-francouzská a neradikální strategie, stejně je považován za zrádce a vůdce vrahů. Hra v těchto obrazech srovnává haitskou revoluci s tou Napoleonovou a ukazuje jejich konfrontaci. První konzul se po ovládnutí většiny Evropy ve jménu francouzské revoluce, jejímž se stal dědicem, nechá svými rádci namířit proti vlastní

³⁶ M. Du Rocher : „*Qui n'est « l'Ami des Noirs » à notre époque?*“ IT, s. 63.

³⁷ M. Du Rocher: „*Ne serait-il pas temps de chasser les mauvais blancs, les mauvais conseillers, tous ceux qui, incapables de réussir, se sont mis en tête de ruiner l'économie de la Nation?*“ IT, s. 65.

³⁸ M. Du Rocher: „*[Les paysans du Tsar] ont la même situation que les nègres; qui parle de les libérer, de les émanciper?*“ IT, s. 67.

³⁹ Viz IT, s. 63.

⁴⁰ „*La reconquête*“ IT, s. 104.

kolonii, jejíž odpor a propad ekonomických výnosů přeci nemůže jako světový vládce tolerovat. V té chvíli si Dadiého postava Napoleona ještě neuvědomuje vlastní zranitelnost ze strany konzervatismu a dobře tak ukazuje, k jaké deformaci motta *liberté, égalité, fraternité* za pár let ve jménu imperiálních ambic došlo.

Yacinův poetický *Le cadavre encerclé* nevolí cestu zákulisí aktualit televizních novin jako Césairova hra, ani cestu výukových obrazů z velkých dějin jako Dadiého drama. Depresivní, tragický a z hlediska okolního světa anonymní příběh hlavních postav, který je ovšem plný hrdosti povstalců proti útlaku, je zde svým způsobem elegií na nehynoucí revoluční boj a jeho věčné oběti. Není tak kladen důraz na nějaké konkrétní představitele staré elity hatící snahy alžírského boje za nezávislost. Útlak a dušení boje za svobodu jsou všudypřítomné a zračí se v hromadách mrtvol na *Rue des Vandales* a v neustálých salvách výstřelů, které hru (stejně jako reálné alžírské demonstrace) podle scénických poznámek provází.

Přesto máme ve hře tři personifikovaná setkání s francouzskou koloniální mocí. Prvním z nich je krátká promluva *velitele* k jednomu důstojníkovi nad mapou severní Afriky. *Velitel* přirovnává francouzskou správu Maghrebu k římské, která bojovala proti numidským jezdcům, a sám přiznává, že jde pořád o stejnou zemi a stejné bojovníky, které se nepodaří porazit ani s letadly a rozdělením území na třetiny. Jde rovněž o jedno z málo míst hry, kdy slyšíme o konkrétním historickém kontextu a reáliích francouzské správy. Dvě kvality vícekrát ve hře proklamované hlavními postavami – věčnost boje za svobodu a zároveň ukotvení alžírského odporu k podvolení v tradici nedobytné pouště – zde ještě získávají na síle, jelikož zaznívají i z úst nepřítele.

Velitel: „*Nepodaří se nám zachvátit její obyvatele [Numidie/Maghrebu], i když jsme přemístili množství osadníků nevídané v žádném jiném africkém impériu. V Tunisku, Maroku, stejně jako zde, se proti nám obrací ti stejní lidé. Vynoří se z dávných století, vrací se na zteč a padnou v prach, jen aby se znovu objevili, rozprášení Numidé sjednocení k dalším útokům...*“⁴¹

Toto proroctví nepřítele přímo předchází prvnímu setkání Lakhdara s Marguerite, Pařížankou a dcerou francouzského velitele. Příznačně pro tajuplnost hry není jasné, jestli jde

⁴¹ Le commandant: „*Nous ne réussissons pas à submerger ses habitants, même après avoir déplacé un nombre de colons jamais atteint dans aucun autre empire africain. En Tunisie, au Maroc, aussi bien qu'ici, les mêmes hommes se retournent contre nous. Ils reviennent à la charge, surgis des siècles révolus, et ils mordent la poussière pour apparaître à nouveau, Numides en déroute pour d'autres charges réunis...*“ CE, s. 36.

o dceru velitele z předchozí scény. Pro význam díla to však příliš nehraje roli, jelikož příběh aspiruje na archetypální univerzalitu. Podobně i pozdější označení Marguerite za Pařížanku je spíše personifikací určitého typu člověka, důležité je, že je bílou Francouzkou, její osobní historie je ponechána stranou. S tématem kontrarevoluce souvisí postava Marguerite tím, že představuje zástupkyni neangažované části francouzské společnosti v Alžírsku, jež sice nepáchá přímé násilí na arabském obyvatelstvu, ale žije v neproblematizovaných předsudcích.

Když Marguerite pozná, že zraněný Lakhdar je Arab, říká: „*to je zvláštní... Ostatní, ty nemohu vidět. Jsou špinaví. Řeklo by se vši. Vy nejste jako oni.*“⁴² V následujících scénách se pak v rychlém sledu událostí, kdy Lakhdarův přítel Hassan zabije jejího otce, přimkne ke straně demonstrantů a nahlédne tak zřůdnost francouzské správy, kterou do té doby nejspíš brala za samozřejmou. Yacinova hra na jejím příkladu ukazuje kromě problematičnosti postojů francouzské veřejnosti i osobní morální zodpovědnosti (komplikované navíc tím, že vztah k Lakhdarovi se přelévá do milostných citů), že pravda je na straně boje za svobodu a francouzská policie a armáda snažící se ho potlačit ztrácí půdu pod nohama a zůstává mocnou, avšak osamocenou konzervativní silou.

Náznak bezradnosti této síly pak potkáváme později, když uvězněného Lakhdara mučí dva důstojníci a šéf policie. Potom, co se jim i přes téměř smrtelná muka nepodaří donutit Lakhdara mluvit (ten naopak drze shazuje vážnost popravu) a šéf policie se ptá, proč s ním ještě neskoncovali, dostane se mu této odpovědi: „*Zdá se, že přišel o rozum. Aniž bych vás chtěl urazit, mučení u někoho jako on ničeho nedosáhne. Oni jsou zvyklí.*“⁴³

2.3 Ústupky a relativizace

Všechny tři hry zobrazují také dilema mezi radikální revolucí a poklidnějším přechodem za cenu ústupků staré elitě, tedy nedávnému utlačovateli. Všechny tři hry se pak jednoznačně vyslovují pro idealistickou radikální stranu dilematu. Yacine si je zjevně vědom všech osobních a společenských traumat, která to s sebou nese, ve hře jsou mu vlastně hlavním tématem. Přesto vyznívá hra tak, že tvrdý boj velkých ideálů a velkých obětí, jenž kategoricky zavrhne francouzský koloniální útlak, je jedinou legitimní cestou. Césairova a Dadiého hry vyšly už po vlně nezávislosti afrických zemí a jejich příklon k nepochopenému idealistickému radikalismu

⁴² Marguerite: „*C'est bizarre... Les autres, je ne peux pas les voir. Ils sont sales. On dirait des poux. Vous n'êtes pas comme eux.*“ CE, s. 37.

⁴³ Premier officier: „*On dirait qu'il a perdu la raison. Les tortures, sur un type comme lui, soit dit sans vous manquer de respect, ça ne donne rien. Ils sont habitués*“ CE, s. 53.

a negativní vyobrazení ústupků a polovičitosti lze číst jako kritiku nového afrického uspořádání, které nedokázalo problémy kolonialismu překonat a v němž bývalí utiskovatelé často udrželi své pozice založené na nespravedlnosti a bezpráví.

Jak jsem již zmiňoval v předchozí podkapitole práce, *Une saison au Congo* věnuje velký prostor rozporům mezi Lumumbou a některými jeho konžskými politickými kolegy. Tyto rozpory přitom probíhají především právě na základě opozice radikality a umírněnosti. V krátké počáteční jednotě zapříčiněné euforií z obdržené nezávislosti se objevují trhliny už při zmiňovaném odvážném projevu Lumumby. Mokutu⁴⁴ (o chvíli později ve hře velitel armády a nakonec Pilát Lumumbovy popravy) po tomto drzém vystoupení svému kolegovi poprvé vyčítá, že postupuje příliš rychle: „*Člověk nesmí útočit na zvíře, není-li si jist, že ho zabije.*“⁴⁵ Mokutu podobně jako často i jiné postavy a především bard a poetický průvodce hrou *Hráč na sanzu*⁴⁶ používá jako argument starou moudrost předků, v tomto případě vlastního dědy. Roztržka je protentokrát Lumumbou rychle smetena ze stolu, ale symbolicky se zde objevuje rozkol, jež se v příběhu postupně bude mezi postavami vyhrocovat až do neúnosné míry a tragického konce.

Nejzásadnější prostor věnovaný polemice, zda volit radikální strategii, či spíše umírněnou, nacházíme v sedmé scéně druhého jednání v monologu prezidenta Kaly, který analyzuje své smýšlení o Lumumbovi a budování nezávislé země. Nejprve říká, že ho Lumumba stále překvapuje a získává si ho, třeba i svou jemností, a vzpomíná na jeho vřelá slova „*pane prezidente nechávám vám své srdce.*“⁴⁷ Následně mu ale vyčítá přílišný zápal, přirovnává ho k šířícímu se ohni a vzpomíná moudrost předků, že správný vůdce se nevzrušuje, ale postupuje klidně a klid vyzařuje, přičemž Lumuba spíše září a zapaluje pochodně revolučního boje. Poté mesiášsky dochází k tomu, že on je tu proto, aby zachránil Kongo od Lumumby a Lumumbu od sebe samého.

Opět z jeho úst, tedy z úst oponenta, slyšíme, že pravda je na straně energického předsedy vlády. „*Nemám rád prudké lidi, ani když mají pravdu! Člověk z nich má závrat!*“⁴⁸ Sám Kala se přitom během monologu rozohní, ovšem ze sobeckých důvodů, když prohlásí, že už nechce být ve stínu Lumumby a jeho obvinění ze směřování země vstříc komunismu (jejichž

⁴⁴ Za jménem postavy se skrývá Mobutu Sese Seko, za Lumumby skutečně velitel armády a později, v době vydání hry, diktátor Demokratické republiky Kongo (později Zairu) v letech 1965–1997.

⁴⁵ Mokutu: „*On ne doit pas attaquer une bête, si on n'est pas sûr de la tuer*“ SC, s. 30.

⁴⁶ V originále *Le joueur de sanza*.

⁴⁷ Kala: „*Je me souviens de ses paroles quand on m'a quitté pour aller à New York. « Président, je vous laisse mon cœur. »*“ SC, s. 69.

⁴⁸ Kala: „*Je n'aime pas les impétueux, même quand ils ont raison! Ils vous donnent le vertige!*“ SC, s. 69.

nesmyslnost přitom přiznává), a že dokáže jednat sám i proti velké síle a přesvědčovací schopnosti, které předsedovi vlády přiznává. Rozhodne se tak odvolat ho ve svém projevu ve prospěch vlády biskupa a *Hráč na sanzu* ho v epilogu scény trefně přirovnává ke zrádnému „chameleonovi, jenž čeká a natahuje jazyk“⁴⁹. V této pasáži sílí étos hrdinství hlavní postavy, jelikož se ukazuje, že i lidé, kteří s ním nesouhlasí a pragmaticky se rozhodují jednat proti němu, obdivují jeho schopnosti a cítí u něj pravdu a dobré úmysly.

V Dadiého *Îles de tempête* na rozdíl od *Une saison au Congo* není hlavní hrdina tím nejradikálnějším ze zobrazených představitelů revoluce. Generál Toussaint Louverture naopak v průběhu hry konfrontuje radikální požadavky revoluce a zamítne je a jejich podporovatele potlačí silou. Na rozdíl od Lumumby, který je sám v sobě pevně přesvědčený a bojuje proti přesile překážek od ostatních, u Toussainta představuje otázka důslednosti v boji za svobodu jeho vnitřní dilema a klíčové téma osobní vývoje směřujícího k tragickému konci.

Již zmiňovaný dramatický střet Toussainta s generálem Moyssem je právě střetem hlavní postavy s nekompromisními požadavky části revoluce, jejímž je iniciátorem a vůdcem. Na rozdíl od příběhu Patrice Lumumby nesledujeme semletí idealistického radikálního politika jeho mocnými umírněnými nepřáteli i kolegy. *Îles de tempête* místo toho předkládají tragický osobní osud dokládající selhání politiky ústupků a kompromisů. Vyznění her je však v tomto aspektu podobné. V Césairově hře cítíme příklon k neústupnosti v implicitní kritice nedůsledné revoluce, která vytvořila jen neokolonialismem likvidovanou diktaturu s kultem osobnosti generála Mobutu, na jejíž počátek nahlížíme v poslední scéně hry skrze obraz vlády postavy Mokuta. U Dadiého je podobný postoj skryt přímo v tragickém osudu Toussainta – úplnou svobodu se mu nepodařilo získat a i přes ústupky a snahu o smířlivé budování společné budoucnosti se mu od metropolitní Francie dostalo pouze uvěznění.

V Yacinově *Le cadavre encerclé* se téma radikality objevuje skrze generační konflikt, jež prožívá skupina hlavních hrdinů okolo Lakhdara a který je zároveň důležitým prvkem osobních a společenských traumat odhalovaných ve hře. Generace otců současných povstalců a demonstrantů v něm znevažuje smysluplnost odporu a poukazuje na hrozivé následky pro alžírskou arabskou společnost, které s sebou neústupný boj nese. Názorový střet starší generace s mladými povstanci se projevuje hned v úvodu hry, kdy Tahar, nenáviděný nevlastní otec Lakhdara, obžalovává jeho přátele Hassana a Mustaphu ze zapříčinění zbytečného utrpení.

⁴⁹ Le joueur de sanza: „Caméléon sur sa branche/Il attend et tend la langue“ SC, s. 71.

Z jeho pohledu jsou demonstrace mrháním silami a lidským potenciálem, které navíc vysávají nejen přímé účastníky nepokojů, ale i Alžírany, kteří žádnou povstaleckou činnost nevykonávají, nebo pomáhají jen drobně. Tahar sám by podle svých slov „ztratil své nejlepší síly jako bídák, hledáním prokletého“⁵⁰ Lakhudara. Z pozice staršího pak relativizuje úspěšnost manifestací slovy, že každých deset let v Alžírsku teče krev a vlajky a pro něj nesrozumitelné transparenty proti kulometům nikdy nic nezmožily. Střelba do jejich „prokletých průvodů“⁵¹ podle něj dopadá akorát na nevinné, jejichž pozůstalým nemají co nabídnout.

Tahar: „*Může se na vás spolehnout těch devět dětí soudního zapisovatele, kterého polili benzinem a upálili zaživa za ten rozmar, že přechovával vaše noviny?*“⁵²

Jádro jeho obžaloby pak tví v kritice faktu, že mladí povstalci často emigrovali do Francie (z tohoto zdroje se mimochodem tuto důležitou biografickou informaci o Lakhdarovi a typicky i celé jeho generaci dozvídáme), „*jedli tam u stolu nepřítele*“⁵³, a pak se vrátili rovnou do ilegality a své matky ani nenavštívili, zatímco on si vše dobré i zlé odžil v Alžírsku. Tahar tak naznačuje, že jsou vlastně většími zrádci alžírské vlasti než on, který teď odmítá bojovat.

Yacinova hra však i přes tuto svým způsobem opodstatněnou kritiku, kterou artikuluje jedna z postav a jež odhaluje určitý rozkol ve společnosti, evidentně vyjadřuje obdiv k neústupnosti manifestací a k postupu mladé generace. Lakhdarův nevlastní otec Tahar je totiž celkově vyobrazen jako morálně pokleslý opilec a zloděj jeho matky, příslušník šedé zóny, která nemá pevné hodnoty a nechala by si koloniální útlak líbit do konce svého života. Tahar ostatně nakonec symbolicky svou dýkou v opilosti zasadí pološílenému Lakhdarovi poslední ránu.

Sympatie pro radikální boj vyslovuje i scéna s advokátem a dělníky v kavárně, která ve hře následuje později, ale na časové ose příběhu předchází Lakhdarovu zranění a blouznění. Yacinova hra má totiž poměrně složitou časovou strukturu, v níž se neustále objevují retrospektivy a vyprávění nepostupuje lineárně. Ve scéně se do kavárny stahují lidé (včetně Lakhudara a jeho druhů) z ulice, kde policie právě potlačuje demonstraci. Anonymní advokát si nejdříve přečte v novinách zprávu o odsouzení šéfa alžírské strany lidu, přičemž poté, co

⁵⁰ Tahar: „*j'aurai perdu le meilleur de ma force à courir comme un misérable, à la recherche du maudit*“ CE, s. 22.

⁵¹ Tahar: „*On vous frappe, on vous humilie, on vous fait travailler de force, on tire sur vos cortèges maudits, et tout cela rejaillit sur des innocents.*“ CE, s. 23

⁵² Tahar: „*Peuvent-ils compter sur vous, les neuf enfants du greffier brûlé vif, après avoir été arrosé d'essence, parce qu'il avait eu la lubie de conserver vos journaux?*“ CE, s. 23–24.

⁵³ Tahar: „*vous avez mangé à la table de vos ennemis*“ CE, s. 24

prohlašuje, že odsouzený zemře ve vězení, poukazuje na beznadějnost boje slovy, že „*ten nešťastník nakonec stejně zůstává opuštěný. Jeho odsouzení nás má jen zase o něco víc zastrašit.*“⁵⁴

Lakhdar a Mustapha však jeho slova ironizují, čímž jeho, Tahara a několik dalších donutí k odchodu a kavárnu mezitím již naplněnou dělníky ovládnou a přemění na místo politické schůze. Obavy advokáta z bezvýhodnosti situace pak rozbijí nastíněním strategie, v rámci které chtějí být zatýkáni ne překvapeni, ale připraveni k další práci spočívající v organizaci vězňů ve věznicích. Chtějí tak zpochybnit legalitu a soudní základy celého francouzského systému a symbolicky přenést spravedlnost na druhou stranu mříží. Tato jedna z mála pozitivních scén hry ukazuje sílu a energii současné generace alžírského boje a posouvá děj do finální fáze, jelikož v následující scéně, jež se časově opět vrací k hlavní lince příběhu, se právě Lakhdar, Mustapha a Hassan nachází v jedné z cel a chór mužů a žen před vězením čeká na rozuzlení.

⁵⁴ L'avocat: „*ce malheureux, en définitive, se trouve abandonné. Sa condamnation ne sert qu'à nous intimider un peu plus*“ CE, s. 45.

3. Revoluce sociální a individuální

3.1 Emancipace

Důležitým tématem pro všechny tři hry je rovněž společenská a individuální emancipace. Ve všech hrách sledujeme osobní vývoj hlavních postav v rámci revoluce a na pozadí pak i vývoj příslušných společností, jejichž jsou hrdinové symbolickými představiteli. Sám Césaire o své postavě Lumumby řekl, že „*skrze tohoto muže, který se svým významem zdá být jako stvořený k tomu stát se mýtem, se symbolicky a ukázkově odehrává celá historie jednoho kontinentu a jednoho lidstva.*“⁵⁵ Podobnou roli mají alespoň zčásti i hrdinové zbylých dvou her, Lakhdar a Toussaint Louverture.

V rámci všech tří her vidíme důležitý vývoj situace. Politický vývoj odehrávající se na úrovni revoluční a kontrarevoluční elity jsem nastínil v minulé kapitole. Avšak na jeho pozadí vidíme i širší změnu společenského paradigmatu provázanou s individuálním osudem hlavního hrdiny. Všechny tři hry totiž popisují období, které připravuje novou realitu – nezávislé Alžírsko v Yacinově případě, Haitskou revoluci, která vyžene Francouze z ostrova v Dadiého a jednotné nezávislé Kongo v Césairově. Tento přerod s sebou však vždy nese také chyby a váhání, ze kterých později vyrostou zásadní omezení oněch nových realit.

Nejviditelnější osobní vývoj zračící emancipaci prodělává Dadiého Toussaint Louverture. V *Îles de tempête* sledujeme široce pojatý úvod, jenž nás alegorickými obrazy dostává od zotročení afrického území a obchodu s jeho obyvateli, tedy počátku útlaku, do situace, kdy se černošského obyvatelstvo francouzské kolonie Saint-Domingue snaží zbavit otroctví a získat svobodu. Dadié volí příběh budoucího Haiti ze zcela zjevných symbolických důvodů. Šlo totiž o první nezávislý černošský stát a tedy první emancipační snahu dovedenou k vítězství. Hra tak symbolicky vzdává hold tomuto předvoji černošské emancipace a jeho hrdinovi Toussaintovi, když na pozadí příběhu celého pokolení otroků ukazuje jeho osobní boj a tragický osud.

Zároveň však predestinuje problémy boje za nezávislost a svobodu, jelikož sledujeme hrdinu, jehož život ve hře i v realitě nekončí vítězně haitskou nezávislostí v roce 1804, nýbrž hořce smrtí ve vězení o rok dříve. Široce pojatý úvod zotročení černošského obyvatelstva tedy

⁵⁵ Aimé Césaire In: CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003, s. 162. „*A travers cet homme, homme que sa stature même semble désigner pour le mythe, toute l'histoire d'un continent et d'une humanité se joue de manière exemplaire et symbolique.*“

neuzavírá velkolepé vítězství a osvobození, ale v konkrétním příběhu jednoho muže sledujeme spíše neuvěřitelnou obtížnost emancipace, jež postupuje bolestivě krůček po krůčku a setkává se s nepochopením, zradou, vnitřními rozpory a otázkou, zdali za ni vůbec zaplatit cenu tak krutých obětí.

Symbolicky ve hře vidíme první z kroků vedoucích až k nezávislosti afrických zemí a alespoň částečné porážce kolonialismu o zhruba 150 let později. Nedojde však na splnění základního požadavku osvobození všech obyvatel ostrova a zatímco někteří lidé tmavé barvy pleti získají při revoluční vlně spojené se zvraty ve Spojených státech a metropolitní Francii majetky, či vystupují jako francouzští generálové, jiní drou do úmoru na stále stejných plantážích. Na jednu stranu tím Dadiého hra ukazuje správnost boje, jeho výdrž a neumlčitelnost, na druhou stranu ale i frustraci z pomalosti vývoje a z neúplnosti vítězství, kterou lze možná spojit se zklamáním z africké vlny nezávislosti, která přinesla emancipaci spíše formální.

Podobné zklamání a frustraci lze vyčíst z Césairova zobrazení konce života Patrice Lumumby. Césairův hrdina demonstuje mytický ideál emancipace a jeho tvrdý střet s realitou se všemi jejími překážkami. Právě v porovnání s Dadiého Toussaintem vidíme nakolik podobný je pro obě hry symbolický význam tragických osudů dvou mužů oddělených mnoha desítkami let. V *Une saison au Congo* cítíme ještě silnější kritiku současnosti, jelikož nesledujeme příběh předcházející formálnímu vítězství, ve kterém stále žije naděje, že získání nezávislosti Haiti vše vyřeší. Místo toho vidíme, že konžská nezávislost představuje pouze formální předěl a revoluční myšlenky Lumumby stále naráží na nepochopení a tvrdý odpor kontrarevoluce.

Lumumbova přímota a ochota jít emancipaci vstříc i v té nejvyšší funkci ukazuje epizoda s afrikanizací vojska na žádost bouřících se vojáků. Scéně předchází hlas *Speakerine* vyzývající k práci a rychlému budování nového Konga a *Revendication*, který přidává výzvu k požadavku, aby nezávislost nebyla prázdným slovem, důsledně se naplňovala pro všechny a netýkala se jen nové elity tzv. *nègres à monocle*, často privilegované již před revolucí. Na základě toho zavalí sídlo premiéra našťvaný dav vojáků protestujících proti politikům.

Lumumba však obrátí situaci ve svůj prospěch, když nejprve bez váhání vyhoví povrchnímu požadavku na afrikanizaci velení a posléze použije apel na skutečnou emancipaci společnosti jako výzvu vojákům, aby netoužili jen po hodnostech a profitu, ale sloužili konžskému lidu, čímž ze sebe zároveň dělá autentického zástupce skutečných zájmů obyvatelstva, jenž k jejich prosazování potřebuje loajální armádu. Jako ideál lidového politika

jde Lumumba i proti sobě vyhověním požadavku, aby se hlavním velitelem stal Mokutu a nikoli jeho blízký přítel a vládou preferovaný M'Polu.

V Yacinově hře vidíme individuální emancipaci paradoxně nejlépe na příběhu vedlejší postavy Marguerite, Pařížanky, jež se postaví na stranu povstalců i skrze osobní city k Lakhdarovi. Tedy na příběhu zástupkyně potenciálně kontrarevoluční strany boje. V tomto je Marguerite srovnatelná s epizodní postavou syna kolonizátora Du Rocher z Dadiého *Îles de tempête*. Na rozdíl od něj nevystupuje jako přesvědčený zastánce rovnosti a symbol autentických hodnot francouzské revoluce zrazovaných většinou bílých i částí černých, který došel ke svým názorům četbou Voltaira a Rousseaua, ale její motivace jsou osobnější, nahodilejší a méně zřejmé. Stejně jako jemu je jí pak upřena aktivní role a podobně jako Du Rocher syn, kterého na konci jeho výstupu obklopí tančící dav otroků na útěku, ji spíše unáší proud revoluce. Obě postavy slouží jako prostor pro zobrazení postojů nové společnosti původních kolonizátorů, jichž jsou doslova potomky.

Roli v obratu Marguerite hraje počáteční náhoda a sled událostí, jenž ji nutí rychle si vybrat. Po této krátké interakci a zabití jejího otce však již ve hře nemluví a vystupuje pouze jako trpící divák hrůz stíhajících Lakhdara a přeneseně tak celý alžírský odboj. Stojí sice na straně oběti, ale dostala se na ni jako „*dcera kata*“⁵⁶ opožděně, ačkoli by měla být „*duší otevřeného města*“⁵⁷ Paříže. Chór se jí proto vysmívá a nazývá ji krutou ignorantkou. Lakhdar sám jí pak bere za ruku a říká, že „*ji nikdy nebude milovat, ale vždy ji litoval*“⁵⁸, což lze číst jako hořké odmítnutí a osobní vyznání, ale i jako shrnutí hrdého postoje mladé alžírské generace vůči francouzské společnosti. Yacinova hra jako by tím předjímal realitu a skutečnou změnu postojů francouzské společnosti k alžírské krizi, která nastane o pár let později.

3.2 Identita kolonizovaných: štěpení boje na etnickém, třídním, či generačním základě

Všechny tři divadelní hry pojednávají o národním osvobozeneckém boji, ať už Alžířanů, Konžanů, či Hait'anů. V jednoduchém schématu tak revoluce v daných územích předpokládají jednotu kolonizovaného obyvatelstva a společný boj proti kolonizujícím. Realita je však složitější a reflektují to i všechny tři hry. Společná identita je u utlačovaných často jen povrchní,

⁵⁶ Le chœur : „*La fille du bourreau*“ CE, s. 53.

⁵⁷ Le chœur: „*L'âme de la ville ouverte*“ CE, s. 53.

⁵⁸ Lakhdar: „*Jamais je ne l'aimerai, mais je l'ai toujours regrettée.*“ CE, s. 54.

či dokonce zcela domnělou a rozbíjí ji rozdílné názory na způsob odporu, či na to, zda má vůbec nějaký boj smysl, ale i další identity, které oběti kolonialismu odlišují a staví proti sobě.

Nejviditelněji je tento problém zobrazený v *Une saison au Congo*. Znesváření jednotlivých etnik a propuknutí boje mezi nimi slouží ve hře jako důležitý hybatel děje, který destabilizuje pozici Lumumby v čele nově nezávislého Konga. Etnické roztržičtění symbolizuje střet Luluů a Balubů, kteří se vzájemně vraždí, přičemž první jmenovaní tak činí pod hlavičkou konžské národní armády, čímž dají nepřátelům Lumumby záminku k jeho kritice. Scéna, kde prezident Kala a další ministři sami vznášejí pochybnosti týkající se legitimacy dobývání odtrženého území za cenu genocidy, Lumumbovy ústy identifikuje jako zásadní katalyzátor rozporů mezi etniky opět kolonialismus.

Lumumba: „*Belgičané! To je pěkné! A kdo poštvál Luluy proti Balubům? Kdo namluvil Balubům, že Luluové usilují jen o jejich zkázu? [...] 1959! Pamatujete na to? Balubuové a Luluové podřezávali jedni druhé pod laskavým dohledem belgických policistů! A kde byl Lumumba? Ve vězení!*“⁵⁹

Nezvládnutá etnická rozepře slouží jako argument proti Lumumbovi nejen Hammarskjöldovi, jenž na půdě OSN obviňuje Lumumbu z genocidy, aniž by si uvědomoval svou nepřímou podporu zvrstev páchaných jeho nepřáteli, ale i prezidentovi Kalovi a generálovi Mokutuovi při jejich obhajobě nutnosti odstavit předsedu vlády od moci. Frustraci z nejednotnosti Afriky a absence bratrství mezi lidmi usilujícími o skutečné a definitivní svržení kolonialismu ventiluje Césairova hra také scénou s ghanským vojákem sloužícím v Kongu v rámci mise OSN, jenž podle zhoubně rámovaných pravidel neutrality odmítne Lumumbovi přístup k rozhlasu, kterým se chtěl hájit, ačkoli je na mezistátní rovině ghanský prezident a hrdina boje za nezávislost NKrumah jeho proklamovaným přítelem.

Nejsilnější vzkaz ohledně rozštěpenosti boje proti kolonialismu však *Une saison au Congo* sděluje skrze brilantní poetické pasáže hry. Nejprve se obraz bratrovraždy objevuje v obrazném a emotivním výstupu personifikované občanské války ve čtvrté scéně druhého jednání. Žízňivá a opilá válka v ní periodicky volá *chlapce*⁶⁰, aby jí naléval palmové víno⁶¹,

⁵⁹ Lumumba: „*Les Belges! Ah! elle est bien bonne! Et qui a dressé les Lulus contre les Balubas? Qui a fait croire aux Balubas que les Lulus ne songaient qu'à leur perte? [...] 1959! Hein, vous vous en souvenez? Balubas et Lulus s'entr'égorgeant sous les yeux complaisants des policiers belges! Et où était Lumumba? En prison!*“ SC, s. 66.

⁶⁰ V originále *garçon*.

⁶¹ Vžívá tzv. *malafoutier*, člověka, který v Kongu leze na palmy, aby nařezal květenství rostliny a sbíral vytékající bílý a sladký palmový nektar, jenž se následně nechává zkvasit a pije jako lehké víno.

vyzbrojuje ho tradičními africkými zbraněmi, které k sobě nejdříve rituálně přivolává, symbolicky mění víno v krev nepřítele, a nakonec nosí nepříteľovu hlavu z vesnice do vesnice.⁶² I podle scénických poznámky výstup zobrazuje temnou zkázu, jež metaforicky stojí celou Afriku její nejlepší síly. Hlas války doprovází v pološeru znepokojivé zvuky a na scéně vidíme skupin žen, čarodějek a bojovníků vyzbrojených kopími a africkými puškami. Krátká scéna je vlastně vloženou básní o 26 verších, kterou odříkává sama válka a v níž se postupně pětkrát zopakuje tato výzva veršem: „*Chlapče! Nalej palmového vína!*“⁶³ Toto zvolání jako by vždy doprovázelo další lidskou krutost napáchanou v Kongu a stupňovalo omamné šílenství, se kterým se vraždy a utrpení stávají samozřejmostí.

Druhá obrazná pasáž na podobné téma je již o něco konkrétnější a méně vypjatá a apokalyptická. *Hráč na sanzu* v ní pro tuto hru typicky poetickou generalizací uzavírá právě scénu s ghanským vojákem. Vypráví bajku o lovcí, jeřábovi a želvě, která svého zvířecího souputníka nevaruje, ačkoli si všimne, že je v nebezpečí.⁶⁴ Její sobeckost vede ke zkáze všech. Césaireův divadelní bard tím symbolicky Afričany upozorňuje na skutečnou zápletku boje proti kolonialismu a ptá se, kdy konečně pochopí důležitost spolupráce.

Stejně jako Césaire svou *Une saison au Congo* i Dadié aspiruje svými *Îles de tempête*, přestože vypráví příběh karibského ostrova, na probouzení panafricanistického citění. Martinický autor upozorňuje na problémy znesvářených kmenů a etnické roztržitosti subsaharské Afriky, do níž spadá i domovina Dadiého, a jeho kolega zase na nesnášenlivost mezi černochoy a míšenci na základě odstínu kůže, jež je vlastní Karibiku. První zmínka naznačující tento rozpor se objevuje ve scénické poznámce k první scéně druhého obrazu nazvaného *Vír svobody*⁶⁵.

Jeviště se proměňuje na alegorické veřejné prostranství plné procházejících lidí. Bílí však neodpovídají na pozdravy míšenců a míšenci zase neodpovídají na pozdravy černochoů. Následná slovní reprezentace amerického boje za nezávislost skrze repliky Jeffersona a Washingtona pak dostává jasný rasový podtext. Hořce tak vyznívá domlouvání účasti batalionů haitských osvobozených černochoů (tedy nasazení francouzské síly proti britské) na onom prvním, avšak omezeném, vítězství svobody a rovnosti.

⁶² Rozbor scény viz BAILEY, Marianne Wichmann. *The ritual theatre of Aimé Césaire: mythic structures of the dramatic imagination*. Tübingen: Narr. 1992, s. 104–106.

⁶³ La guerre: „*Garçon! Verse le malafu!*“ SC, s. 64–65.

⁶⁴ Želva má v bajce možnost varovat jeřába rozhybáním listu, který by pohnul liánou, jež by tak dala znamení ptákoví. Nic však neučiní a hledí si svého, což způsobí, že lovec zabije jeřába, utrhne list, aby ho do něj zabalil, usekne liánu, aby ji omotal okolo zabaleného ptáka a nakonec sebere i bezbrannou želvu. Viz SC, s. 78.

⁶⁵ V originále *Remous de liberté*.

Explicitněji se téma objevuje o chvíli později ve třetím obraze při rozhovoru manželů Du Rocher s komisařem. Pan Du Rocher otevřeně oslavuje poštávání míšenců proti svobodným černochoům a svobodných černochoů proti otrokům jako spásnou kontrarevoluční strategii držící hráz starého uspořádání a bránící myšlence osvobození všech černochoů, kterou hlásají i mnozí katoličtí kněží ostrova. Následuje pobavená debata o „umění“ kategorizace všech možných stupňů míšení černochoů s bělochy⁶⁶ a vyjádření obavy paní Du Rocher, že by snad někdy mohly být příkopy mezi lidmi tmavé pleti vyrovnány a došlo by tak ke spojení všech proti bílým utlačovatelům.

Dadié i Césaire tak využívají formativní funkce divadla a jejich hry se přidávají do řady literárních děl, která chtějí předávat pocit sounáležitosti a pozitivního uvědomění inkluzivní africké identity se vsí její historií a volají po potřebné jednotě. Poukazují na to, že rozdělená společnost se vždy hodí těm, kteří chtějí revoluční reorganizaci společnosti na ideálech svobody a rovnosti z nějakého důvodu blokovat, a že bez bratrství jen stěží dojde k překonání koloniálního jha.

V Yacinově *Le cadavre encerclé* se téma etnické, či rasové nesnášenlivosti neobjevuje a z tohoto pohledu jsou Alžířané jednotní, problém vzájemné nevraživosti Arabů a Berberů autor na scénu nepřenáší. Ač byl sám berberského⁶⁷ původu, v této hře jsou všechny postavy arabské, či francouzské. Dělení společnosti kolonizovaných, které se ve hře objevuje, je dělení třídní a generační. To naopak u Dadiého i Césaire vidíme jen v náznacích. Generační rozkol zůstává v obou hrách na straně obětí koloniálního útlaku prakticky neartikulovaný.

Ten třídní pak u Dadiého vidíme opět v klíčovém sporu Toussainta s Moysem, jenž žádá rozdělení půdy rolníkům, oproti Toussaintovu zachování starých majetkových struktur s novými pány tmavé barvy pleti. Skrže volání anonymních rolníků „*Půdu nám!*“⁶⁸ se tak setkáváme obzvlášť v koloniálním světě snad s nejčastějším revolučním požadavkem, pozemkovou reformou. Třídní konflikt se zdá být rovněž navázaný na ten rasový, jelikož mezi uprchlými otroky a již dříve formálně osvobozenými černochoy, či dokonce ještě lépe postavenými míšenci, zeje značná majetková, kulturní, i statusová propast, jakkoli ji Dadiého hra podrobněji netematizuje. V Césaireově hře pak třídní rozpory ve společnosti tušíme spíše

⁶⁶ Dadié v poznámce přikládá i tabulku s názvem *Nuances de couleurs produites par les diverses combinaisons du mélange des blancs avec les nègres* od francouzského právníka a historika bílé pleti Moreau de Saint-Méry, který se narodil na Martiniku, vlastnil otroky a patřil k francouzské koloniální elitě. Aktivně se účastnil jak boje proti absolutismu v metropoli, tak otrokářské reakce v koloniích.

⁶⁷ Či jiným slovem amazighského, pocházel z lidu Chaoui.

⁶⁸ „*A nous les terres!*“ IT, s. 98.

v návaznosti na geografii a opozici centra a periferie. Lidé z vesnic a regionálních center, zastupovaní ve hře například přáteli Lumumby okolo Mamy Makosi, či jeho zmiňovanými stoupenci ve Stanleyville, jsou evidentně ve vleku elitní politiky Léopoldvillu (Kinshasy).

Generační konflikt v *Le cadavre encerclé* jsem zmiňoval v kapitole o radikalitě revoluce na příkladu Lakhdarova nevlastního otce Tahara. Z trochu jiného úhlu pohledu pak vystupuje také skrze matky mladých povstalců, kterým se budu věnovat v příští podkapitole. Třídní nerovnováha je pak patrná v rovněž již popisované barové scéně s advokátem. Ten zastupuje dobře etablovanou alžírskou elitu, která boj za svobodu pouze sleduje a záleží jí především na pozicích vybudovaných na koloniálním vzdělávacím systému, kterým Lakhdarovi soupeřníci opovrhují jako kompromitujícím.

Lakhdar a Mustapha zesměšňují advokátův argument proti odsouzenému vůdci strany, že by bylo lepší, kdyby žili všichni dohromady sice pod francouzskou správou, ovšem v klidu, než jako osamocený rebel vystupovat z otupělého davu. Činí tak naivními dotazy, jak se tedy dostat za onu soudní lavici, za kterou on získal své zkušenosti se zákonem přístupným i Arabům, jenž podle advokáta „nedopadá na masy“, nýbrž jen na jednotlivé „nespokojence“⁶⁹. Snaží se tak nabourat legitimitu celého právního systému, v jehož rámci advokátova elita funguje a symbolicky tím advokáta vytlačí z veřejného prostoru baru na úkor a k nadšení dělníků a rolníků, se kterými započnou schůzi odboje.

3.3 Postavení žen

Specifickou kapitolu představuje u vybraných děl reprezentace žen a zapojení ženských postav do tematizace revoluce. Všechny tři hry pocházejí z pera mužského autora a všechny mají jednoho výrazného mužského hrdinu, který plní až mýtickou roli a kolem něhož se hra točí. Přesto se ve hrách objevují zajímavé a důležité ženské postavy a každý z autorů s nimi zároveň pracuje odlišně a dává jim rozdílně velkou roli.

U Césaira a Dadiého jsou ženské postavy poměrně nevýrazné a objevují se málo. O poznání silnější je ženský prvek u Yacina, kde se objevuje hned několik typů ženských postav a všechny jsou ve hře nosné a pro její děj a vyznění zásadní. *Une saison au Congo* a *Îles de tempête* se mohou na první pohled zdát jako reprezentace čistě mužských světů a přehlídky maskulinních hrdinů, kteří spolu na scéně disputují a bojují proti sobě, přičemž ženy zůstávají v pozadí jako zázemí, které se do Dadiého obrazů z velkých dějin, ani do Césairova mytizování

⁶⁹ L'avocat: „Cependant la loi ne frappe point les masses. Tant que nous serons ensemble, elle nous laissera vivre soumis. Si par malheur un mécontent...“ CE, s. 45.

tragiky politických aktualit nehodí. To někdy činí obraz revoluce v těchto hrách poněkud plochým a schematickým. Při bližším pohledu však zjistíme, že to není zcela pravda.

V *Îles de tempête* potkáváme, jakkoli pouze epizodicky, několik ženských postav, které často při krátkosti svých výstupu slouží jako narušení rutiny hrdinského děje. Po zabité dceři majitele plantáže, která slouží pouze jako záminka bílých pánů pro další krutosti v části ukazující drsné otrokářství, se na scéně objevuje paní Du Rocher, manželka postavy symbolizující kolonizátory bránící osvobození ostrova. Slouží především jako nositelka kontrarevolučního opovržení nad údajně necivilizovanou vzpourou a nečistou rovností s černochoy, ona se totiž rozhodně „*nevnímá jako sestra nějakého černocho, necítila by se v jeho kůži dobře*“⁷⁰ a děkuje bohu, že „*jí dal barvu, kterou má, postavení, které má, a že mezi ní a ostatními vytvořil rozumnou vzdálenost.*“⁷¹

Postavou na druhé straně barikády je paní Debelleville, Toussaintova pravděpodobně kreolská milenka, jež se vždy objeví tajně, poprvé skrytým vchodem a podruhé převlečena za vojáka. V prvním případě podporuje generálovo sebe-opěvování a v druhém se ho snaží po vzoru postav intrikánek a špionek varovat před zradou chystanou francouzským generálem. Třetí ženou je kratičké zjevení Napoleonovy matky Loetizie v samém závěru, kdy jako příznak tragédie lituje svého syna a loučí se s ním. Typicky pro zobrazení rasových a třídních příkopů v haitské společnosti nepotkáváme ve hře žádnou ženu černošku, či otrokyni, zůstávají skryté v anonymních davech vzbouřenců hrajících na zlověstné tamtamy budoucího boje.

V Césairově hře se objevuje zajímavá postava Mama Makosi, Lumumbova stará známá, která symbolizuje čisté hodnoty přátelství nezkalené politickou mocí a trvá na svém pozvání Patrice na bál, ač se jí Mokutu snaží přesvědčovat, že časy se změnilly a Patrice je teď už někým jiným.⁷² Ač vystupuje velmi krátce, představuje důležitý moment pozitivního vztahování se k tradici předků (kterou Césairova hra vzývá na několika místech⁷³) a matriarchální společnosti. V poslední scéně hry pak své vlastnosti potvrzuje, když na oslavách nezávislosti šest let po událostech, kterým se děj věnuje, trvá v konfrontaci s jinou ženou z davu na skandování

⁷⁰ Mme Du Rocher: „*Je ne me vois pas la soeur d'un nègre. Je me sentirais mal dans cette peau...*“ IT, s. 64.

⁷¹ Mme Du Rocher: „*O Dieu, merci de m'avoir donné la couleur que j'ai, la situation que j'ai, d'avoir mis entre moi et les autres la distance raisonnable.*“ IT, s. 64.

⁷² Viz SC, s. 52–54.

⁷³ Děje se tak především skrze lidové moudrosti využívající zvířecí metafory, kterými často komentuje dění *Hráč na sanzu*. Viz např. SC, s. 12 a odvolání na „*zpěv našich předků*“ („*chant de nos ancêtres*“), řečnické dotazy směřované na „*Otce Kongo*“ („*Père Congo*“) viz SC, s.45 a SC, s.94, či Lumumbovu citace „*našeho zpěvu kmene Kikongo*“ („*notre chant Kikongo*“) viz SC, s. 44.

Lumumbova jména a uctívání jeho odkazu, jenž je následně kompromitován ústy prezidenta Mokuta a stává se oficiálním kultem.

Další dvě ženské postavy jsou pak důležité především pro osobní rovinu příběhu revolucionáře Lumumby. Tou první je Helène, dívka z kmene Lulua (tedy toho, který vraždí pod záštitou konžské armády), se kterou se rozhodne tančit na provokativní a pyšný protest proti obviňování z genocidy. Jejich tanec se ovšem promění v poetický duet, kdy oba deklamativně na přeskáčku vytancovávají úplné odevzdání se spočívající na lásce k životu a zároveň nechuti k existenci⁷⁴. Lumumba tanec uzavírá prorockým apelem, aby Helène i po jeho smrti a rozložení dál byla krásnou, aby „*nesmutnili, ale tančili až do svítání a ona mu dala odvahu kráčet až do konce noci*“⁷⁵. Skrze taneční objetí svých dvou postav Césaire zobrazuje ideál absolutní oběti a odevzdání se světu.

Důležitou postavou je pak samozřejmě i Lumumbova žena Pauline, která se ve hře několikrát krátce objevuje a má jeden silný výstup s hlavním hrdinou, kdy mu doma v posteli domlouvá a varuje ho před politickou mocí. Pauline je vykreslená jako laskavá a skrz na skrz dobrá postava, jež ukazuje odvrácenou stránku onoho odevzdání se, když se jí nedaří přesvědčit Patrice, aby byl obezřetnější, méně zapálený a méně bláhově sebejistý. Lumumbovo odhodlání a tvrdohlavost pak kromě toho, že v jiných scénách se projevuje jako nestrategická zbrkllost, vypadá též jako svého druhu sobeckost vůči ženě a dětem.

V *Le cadavre encerclé* hraje zcela kapitální úlohu ženská postava Nedjmy. Hrdinou hry je sice Lakhdar, jenž vede dlouhé básnické monology a nejvíce na scéně trpí, ale jeho příběh je úzce a neodmyslitelně spjat právě se záhadnou Nedjmou. Vztah s ní ve svých představách obětovává svému společenskému úkolu. To ona Lakhdara zoufale hledá, když zraněný bloudí městem a ona musí snášet hořkost a bolest z hrůzného stavu světa, kterou ve svém blouznění ventiluje.

V některých chvílích se zdá, jako by ona pro Lakhdara symbolizovala celou alžírskou vlast, ke které se vztahuje a již obviňuje z chladnosti například, když říká, že „*břehy tvého těla jsou jen propasti a útesy*“⁷⁶. Ona jako vlast v tomto metaforickém čtení zase Lakhdara obviňuje, že ji uraženě opustil a „*nikdy ji opravdu nechtěl dobýt*“⁷⁷. Nedjma v celé hře slouží jako

⁷⁴ Viz SC, s. 67. Lumumba: „*Je danse l'affleurement de l'homme et sa salive, le sel!!Et l'homme seul, au profond de soi-seul éprouve dans le/dégoût sa chair de cassave fade.*“

⁷⁵ Lumumba: „*Allons, amie, point de tristesse: dansons jusqu'à l'aube et me donne le cœur à marcher jusqu'au bout de la nuit!*“ SC, s. 68.

⁷⁶ Lakhdar: „*Les rivages de ta chair ne sont que gouffres et brisants.*“ CE, s. 31.

⁷⁷ Nedjma: „*Jamais tu n'as voulu achever ma conquête. Souviens-toi du matin où tu m'as quitté, avec des sarcasmes en guise d'adieu.*“ CE, s. 32.

orientační bod, který se povětšinou smířeně a tiše (má jen několik osobních promluv s Lakhdarem a promluvu s Mustaphou o žárlivosti své na Marguerite a jeho na Lakhdara) prostupuje marasmem povstání a nese jeho břímě. Její osobní příběh se v náznaku objasňuje až v samém závěru, v úplně poslední Lakhdarově replice. Umírající hrdina v ní ve snovém rámci svého blouznění vyřkne traumatický příběh svého otce, z něhož Nedjma vystoupí jako dcera jím unesené cizinky.

Druhou zásadní ženskou postavou hry je již několikrát zmiňovaná Marguerite. Ta při zobrazování revoluce slouží v příběhu *Le cadavre encerclé* jako prostor důležitého odstupu od osobního trojúhelníku Lakhdara, Nedjmy a Mustaphy, jenž umožňuje lépe pochopit situaci mladé alžírské generace a její kontext. Srážka Lakhdara s jejím autem tak vlastně znamená srážku s vnějším světem a Margueritino poznání, že muž, kterému pomáhá je Arab, ji posune do pozice jakéhosi svědomí francouzské kolonizátorské společnosti.

Třetím výrazným ženským prvkem Yacinovy hry je kolektivní role matek mladých povstalců. Skrze ně drama mistrně poukazuje na hluboké společenské trauma vzniklé bojem za nezávislost, což souvisí s další stránkou již rozebíraného generačního konfliktu. V závěru hry dojde na rozhovor Lakhdara podporovaného chórem mužů a anonymní matky podporované chórem žen. Ten se stává symbolickou společenskou konfrontací všech mladých emigrantů a následných povstalců a jejich matek, které o ně fakticky přišly.

Na výčitku, proč matku „*nikdy nenavštíví a žijí dál na ulici jako bandita*“⁷⁸ odpovídá za všechny druhy Lakhdar, pohlcený „*šílenstvím a vztekem, které k boji patří stejně jako hromady těl na oltáři*“⁷⁹, že již není, kým byl dříve a matka už ho může jen oplakávat jako mrtvého, své rozpadlé rodině nic nedluží. V úplně posledním výstupu se pak v rámci tragického cyklení času (ve hře i reálné revoluci) a symbolického předávání boje z generace na generaci do podobné role matky mladého povstalice přebírajícího zbraň svého otce dostává samotná Nedjma.

⁷⁸ Chœur des femmes: „*Jamais vous ne nous rendez visite, et vous persistez à vivre dans la rue comme des bandits.*“ CE, s. 58.

⁷⁹ BOULBINA, Seloua Luste. *Kafka's monkey and other phantoms of Africa*. Indiana: Indiana University Press. 2019, s. 192. „*If there is no war without a heap of bodies on the altar, neither is there a war without madness and fury.*“

4. Revoluce za ideály: představy a perspektivy revoluce

4.1 Nevyhnutelná tragédie, mučednický příběh jako zakládající mýtus

Všechny tři hry vypráví tragické příběhy revoluce. Vystupují v nich výrazní a opěvovaní hrdinové, kteří nakonec boji obětují vše, včetně svého života. Osud všech tří hrdinů zároveň spěje k tragickému konci od začátku, zdá se nevyhnutelným a následně působí téměř očištěně. Autoři tak záměrně pro své zobrazení revoluce a komunikaci s publikem kolonizovaného obyvatelstva volí děj vystavěný okolo mučednického příběhu. Tragický hrdina je tím, kdo předává hrou propagované názory a pohledy na boj s kolonialismem a kdo vytváří ideální hodnotový model pro dekolonizované společnosti, jejichž součástími jsou i potenciální diváci. Opět se tak zde dostává do hry přístupnost divadla, o kterém Césaire řekl, že „*je uměním, které je dobře přijímáno lidmi z rozvojových zemí. Je to pro ně velmi přímý jazyk. V černé Africe je divadlo velmi potřeba a je tu po něm hlad*“⁸⁰.

Nevyhnutelná tragičnost boje na scéně nejvíce vyčnívá v Yacinově *Le cadavre encerclé*, kde má celý děj bolestnou atmosféru a setkáváme se s neustálou tematizací ztráty blízkých a osobního i kolektivního utrpení. V ulicích Alžíru leží mrtvolky a další přibývají z davu demonstrantů, které kosí kulky neprostupné hráze anonymních francouzských vojáků, dozvídáme se o spálených domech i s jejich obyvateli, či o popravených a uvězněných spolubojovnících. Podobně v Dadiého *Îles de tempête* vystupuje nezměrné utrpení černošských otroků, které dělá temné pozadí boji osvobozených černochoů a mulatů za rovnoprávnost, který rovněž nese ztráty a spálenou zem na velkých částech ostrova. V *Une saison au Congo* se zase skrze zmiňovaný alegorický výstup dozvídáme o hrůzách občanské války a setkáváme s nesmírnou a zcela zbytečnou krutostí vůdců Katangy.

Všechny tři hry tak kromě tragického konce svých hrdinů zobrazují i zkázu, kterou boj přináší pro celou společnost. Přesto však vyznívají ve prospěch vedení boje a jeho nekompromisnost. Neštěstí a bolest tak vyznívají jako nutné zlo a nespravedlnost, kterou je nutné připomínat, ale kterou je též nutné překonat. V souladu se záměrem vyjadřovaným Césairem tak divadelní hry bilancují „*vyprázdněné společnosti, pošlapané kultury, podlomené instituce, konfiskované země, zavražděná náboženství, zkažené krásy, zrušené výjimečné*“

⁸⁰ Aimé Césaire In: CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003, s. 164. „[Le théâtre] est un art qui est bien reçu par les peuples des pays sous-développés. C'est pour eux un langage extrêmement direct. Il y a un besoin, une faim de théâtre en Afrique noire.“

možnosti“⁸¹ V případě děl rozebíraných v této práci se již výčet netýká jen koloniální éry, ale i období revoluce, čímž hry nepřímou vyvolávají k novému začátku a skutečné změně. Krutost a zmar boje v nich překonává síla hrdinů a ideál naděje na lepší svět, který nesou.

Důležitý je přitom motiv oběti, kterou hrdinové v příbězích o revoluci přinášejí. Lakhdar splývá svou osobou s povstáním a v temné atmosféře bezvýchodnosti je jeho smrt v principu boje nevyhnutelná. Dadiého Toussaint zase během hry prozře a ustoupí z kompromisní pozice a umírá pro nezávislost a osvobození ostrova. Patrice Lumumba v Césairově *Une saison au Congo* zase neustoupí ze svých ideálů a pevně a provokativně při nich stojí i tváří tvář smrti z rukou morálně pokleslých nepřátel. Všichni tři umírají hrdě a smíření se svým osudem, a především s vědomím, že jejich ideje neumírají a kolektivní boj, jehož byli součástí, bude pokračovat nehlédě na jejich osobní konec.

Jejich smrt tak nabývá transcendentálního rozměru, kdy oni sami přecházejí do pomyslného lepšího posmrtného světa a světu vezdejšímu nechávají svůj odkaz jako naděje a hodnotový směr. Podobně jako u všech mučednických příběhů tak divadelní hry dostávají částečně povahu legendy, tedy *díla určeného ke čtení*, v tomto případě dokonce k inscenování. Skrze heroizovaný příklad bojovníků proti kolonialismu se tak autoři snaží ukázat africkému publiku jeho pravou identitu zbavenou koloniální masky a podnítit v něm chuť podílet se na vystavění nové společnosti.⁸²

Starší divadelní hry z koloniálního období často zpracovávaly historická témata, aby se postavily proti vybělování africké historie koloniální propagandou a oslavily předkoloniální hrdiny a bojovníky proti evropské expanzi a ukázali je jako dějinné představitele, na které by africká společnost měla být hrdá. Autorům her například o bojovníku kmene Zulu jménem Chaka nešlo primárně o historickou přesnost, ale o rozbití koloniálního paradigmatu exotické Afriky bez vlastních konkrétních dějin, ke kterým by se mohla vztahovat.⁸³ Slovy Cheikha Ndao měly tyto historické hry „pomoci vytvářet mýty, které povzbuzují lid a posouvají ho kupředu.“⁸⁴

Přesně na toto vytváření pozitivních mýtů pak aspiruje Césairova hra svým Patricem Lumumbou, Dadiého svým Toussaintem a svým způsobem i Yacinova Lakhdarem. Hry

⁸¹ CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence africaine, 2011, s. 23. „Moi, je parle de sociétés vidées d’elles-mêmes, de cultures piétinées, d’institutions minées, de terres confisquées de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d’extraordinaires possibilités supprimées.“

⁸² CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003, s. 163.

⁸³ *tamtéž*, s. 162.

⁸⁴ NDAO, Cheikh. *L’exil d’Albouri suivi de La Décision*. Honfleur: P.J. Oswald, 1967, s. 17. „Une pièce historique n’est pas une thèse d’histoire. Mon but est d’aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant.“

rozebírané v této práci tak navazují na tradici historických dramát s „*hrdinou-rebelem obětovaným pro svůj lid*“⁸⁵, jenž se poprvé objevil v Césairově hře *Et les chiens se taisaient* z roku 1946 a jehož příkladem byl právě zmiňovaný Chaka opěvovaný mytickými cykly (např. u Senghora)⁸⁶, a posouvají jejich roli o něco dále. Nejde jim jen o přihlášení se k africkým nekoloniálním dějinám, ale vyjadřují se více i k aktuálnímu revolučnímu boji a skrze své obětované hrdiny ukazují směr, kterým by se měla ubírat snaha definitivně se zbavit kolonialismu. Autoři tak záměrně vytváří zakládající mýty pro novou společnost hrdou na svou revoluční přeměnu a svůj boj proti útlaku.

4.2 Vyprázdňení revoluce a nová třída⁸⁷

Velkým problémem antikoloniálních revolucí bylo vyprázdňení původních ideálů a vznik skupiny lidí, kteří se díky změnám dostali k moci a na privilegované pozice a ztratili tím zájem o naplňování hesel o rovnosti a svobodě všech obyvatel čerstvě dekolonizovaných států. Takoví lidé z antikoloniálního úsilí osobně profitovali a začali hledět na udržení svého statusu klidně i formou spolupráce s dřívějšími kolonizátory a vytvořili tak mezi sebou a zbytkem nepriviligované společnosti hluboký příkop.

V *Une saison au Congo* nacházíme pro tyto nově povýšené již zmiňované označení *nègre à monocle*. Ve hře ho přitom nacházíme použité ve dvou kontextech. Nejprve jde o rasistický posměšek jednoho z žalářníků, který nechce tolerovat existenci jakékoli černošské elity a odmítá akceptovat, že černoši, konkrétně Patrice Lumumba, umí číst a dokonce píše verše.⁸⁸ Podruhé však tento výraz používá hlas *Revendication* právě pro popis lidí, kteří uzurpováním majetku sami sebe vyčlenili a přestali být součástí společnosti utlačovaných, která je svázána společným jhem a bojem proti němu, a vysloužili si od ní nedůvěru. *Revendication* pak nabádá právě tuto společnost, aby požadovala výdobytky nezávislosti, které si přivlastnila černošská elita.⁸⁹

Celkově mi jde v této podkapitole o problém, že revolucí zrozená nová elita pouze nahradí tu starou a té dokonce někdy ponechá moc v pozadí, přičemž reálná změna pro většinu společnosti zůstane pouze formální. V trochu odlišném kontextu popisuje tento vývoj velmi

⁸⁵ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 237. „*héros-rebelle sacrifié pour son peuple*“

⁸⁶ *tamtéž*, s. 237.

⁸⁷ Viz pozn. 85

⁸⁸ Viz SC, s. 18–19.

⁸⁹ Viz SC, s. 33

dobře Milovan Djilas⁹⁰ ve své knize *Nová třída*, kde se zabývá novou jugoslávskou komunistickou nomenklaturou vzešlou z partyzánského revolučního boje. Kritika takové *nové třídy* a vyprázdnění a ustrnutí revoluce, kterou způsobila je důležitým sdělením minimálně dvou z vybraných her.

Díla Dadiého a Césaira jsou totiž příklady her, které zjevně kritizují porevoluční uspořádání a neduhy rodící se nové společnosti. *Îles de tempête* tak činí skrze příběh zasazený do minulosti. Vyjadřovat se k současné situaci aluzemi skrze historické téma byl v dramatické postkoloniální tvorbě trend, který začal Césaire se svou *La tragédie du roi Christophe* z roku 1963, jež se rovněž týká haitské společnosti a vypráví příběh krále, jenž selže při snaze vybudovat novou společnost. Velmi dobře se tento literární postup uchytil v Africe a právě Dadié ho v několika hrách využil.⁹¹

V *Îles de tempête* se s kritikou autorovy současnosti setkáváme především ve výstupech hlavního hrdiny Toussainta, přičemž první dva alegorické obrazy z dějin otrokářství skutečně slouží především jako revalorizace černošských dějin a přihlášení se k nim. Ve čtvrtém obraze nazvaném příznačně *Toussaint Louverture budovatel*⁹² však sledujeme jeho počínání v nově nabyté funkci vládce ostrova. Kromě zmiňované Moysovy kritiky *karikatury západní společnosti* se zde setkáváme se zobrazením nových černošských pánů, stejně krutých jako byli ti staří, s techniky vnucujícími Toussaintovi přepych evropských vládců odříznutých od obyvatel svých zemí a s anglickými a americkými vyslanci snažícími se Toussainta využít v rámci soupeření koloniálních velmocí.

V první scéně čtvrtého obrazu vidíme černošského generála, který dohlíží na své nově nabyté plantáže a nechává bez milosti střilet opozdilce s tím, že „*svoboda neznamena právo flákat se.*“⁹³ Podobně uvažuje i nově dobře postavený pan Mercure, jenž zaujal místo na verandě pana Du Rocher a stěžuje si na pomalou obsluhu a stará se především o tituly za svým jménem, když v druhé scéně říká, že „*otroctví bylo zrušeno, ne však systém, který prokázal své výhody.*“⁹⁴ Oba tak formálně stojí na straně svobody a zrušení otroctví, ale reálnou změnu oproti hrůzám koloniálního otrokářství nepředstavují. Obě scény lze pak vzhledem k autorově současnosti jasně číst jako kritiku nové ekonomické elity afrických států, jež vykořisťuje jejich obyvatele prakticky stejně jako předchozí správa bílých kolonizátorů.

⁹⁰ Milovan Djilas (1911–1995) byl černošský komunista a jeden z architektů socialistické Jugoslávie a později světově známý disident. Jeho kniha *Nová třída* vyšla v roce 1957.

⁹¹ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 237.

⁹² V originále *Toussaint Louverture bâtisseur*.

⁹³ Général Coutou: „*la liberté n'est pas le droit de se tourner les pouces.*“ IT, s. 76.

⁹⁴ M. Mercure: „*L'esclavage a été supprimé, mais pas le système qui a fait ses preuves.*“ IT, s. 76.

Zobrazení Toussainta, jenž se nechá přemluvit dvěma techniky, že si musí postavit nový honosný palác, je zase jasnou kritickou aluzí na přepychová sídla afrických prezidentů a dalších politiků budovaná právě v 60. a 70. letech minulého století. Ve čtvrtém obraze se objevuje též anglický vyslanec, který hrdinu příběhu nabádá k vyhlášení nezávislosti výměnou za peníze a titul císaře, aby si ho omotal kolem prstu, a americký zástupce, který s Toussaintem vyjednává o prodeji zbraní. Ti dva jsou zase obrazným vymezením se proti neschopnosti nových afrických států zbavit se závislosti na koloniálních velmocech a častému propadnutí nových vůdců neokoloniálnímu obchodu se zbraněmi s cílem udržet se u moci.

Une saison au Congo pak z řady děl promlouvajících k současnosti skrze dramatické ztvárnění minulosti, které byl Césaire průkopníkem, vystupuje. Děj hry vydané roku 1966 ve stejném roce končí a ve své většině vypráví příběh starý jen šest let. Kritika nové elity je podobná jako u Dadiého, akorát podávaná zcela přímo. Setkáváme se s pokryteckými vůdci osamostatnění provincie Katanga, kteří si již shánějí vily v sousední Rhodésii pro případ útěku, či diktátora Mokutu, který v poslední scéně symbolicky vystupuje na oslavách nezávislosti podobně jako by šlo o belgického krále, jen má černou barvu pleti a na sobě leopardí kůži⁹⁵. Po celou dobu hry tak sledujeme kontrast většiny konžské politické elity s Patricem Lumumbou, jenž zůstává stále stejně upřímný a čistý, ať už je ve vězení, nebo v premiérském křesle. Velmi výrazně pak hra skrze odsouzení Katangy kritizuje neustálé štěpení afrického politického boje a bratrovražedné úsilí nové elity (podporované jen formálně staženými koloniálními mocnostmi), téma zastoupené již v *La tragédie du roi Christophe* skrze alegorické kohoutí zápasy.

Césaireův pokus o komentování relativně čerstvých aktualit a přenesení současných politických figur na scénu však neměl mezi dalšími autory zdaleka takový ohlas jako vydání historických dramát. Sféra divadla se totiž v nových, často brzy autoritářských, afrických státech ukázala jen omezeně svobodnou, vzhledem k možnosti promlouvat i k negramotnému publiku často méně než poezie, či román. Jacques Scherer⁹⁶ v roce 1970 významně poznamenal, že „africké vlády hledí na divadlo s nevolí, jelikož vědí, že umožňuje vyjádření názorů kritických k jejich politice, a existuje tak skrytá cenzura“⁹⁷. Césaireovu hru o Lumumbovi tak kvůli své provokativnosti, oslavné podpoře radikálního revolucionáře a také pravděpodobně

⁹⁵ Zde jde zjevně o provokativní narážku na proslulou leopardí čapku diktátora Mobutu, jehož je postava Mokuta obrazem a který právě od roku 1966 Kongu (a později Zairu) vládl.

⁹⁶ Jacques Scherer (1912–1997) byl francouzský profesor literatury v Oxfordu a Paříži.

⁹⁷ Jacques Scherer In: KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 237. „Les gouvernements sont sourcilieux. Ils savent que le théâtre peut permettre l'expression de vues peu favorables à leur politique. Une censure larvée existe.“

autorovu komunistickému politickému angažmá (jakkoli nejednoznačnému)⁹⁸ vládnoucí elita afrických států nejspíše nepřivítala s nadšením. V atmosféře studené války byla slovy Lilyan Kesteloot „skoro zakázána, dokonce i v Senegalu“⁹⁹, vedeném Léopoldem Senghorem a považovaném za svobodný. Hra se tak pro svou aktuálnost setkala s cenzurou podobně jako o něco starší Yacinův *Le cadvre encerclé*, jenž byl po časopiseckém vydání zakázán ve Francii. Ostatní autoři pak až na výjimky zůstali u historických témat.

Snaha poukazovat na problémy současnosti a popsat krize a katastrofy spojené s dekolonizací, které v 60. a 70. letech 20. století zasáhly téměř polovinu Afriky, souvisela též s přesvědčením o reálné síle divadla. Vzhledem k tomu, že se z návštěv divadla stala zábava především pro elitu společnosti, autoři podle Kesteloot doufali, že když přímo na scéně představi chyby dějící se vně zdí divadelní budovy těm, kteří je páchají, či popřípadě jejich rádcům a přátelům, doženou je k přehodnocení svého jednání, či alespoň k pokusu o obranu. V té době však již oproti závěru koloniální éry upadal vliv afrických intelektuálů na politiku a literární slovo s úpadkem debaty o budoucnosti ztrácelo hodnotu a schopnost tvořit novou realitu. Příliš vyhrocená díla jako například *L'œil* (1967) Bernarda Zadiho kritizující odpornou nadutost nové africké buržoazie čekal ze strany dotčených zákaz. Autorům tak zůstala spíše role nastavování zrcadla dějinám, které je samotné přesahují.¹⁰⁰

Téma kritiky nové elity a porevolučního uspořádání z logických důvodů chybí v Yacinově *Le cadavre encerclé*, který autor napsal v době, kdy byla nezávislost Alžírsko a jeho správa Alžírsko stále ještě v nedohlednu. Kritiku podobného druhu můžeme snad tušit jedině ve zmiňovaném generačním konfliktu. Tahar, starý advokát ze scény z baru, či obchodník na *rue des Vandales*, u jehož vozu se potácí zraněný Lakhdar a kterého Mustapha s Hassanem podezřívají ze spolupráce s policií a z maření snah demonstrantů, vyjadřují podobné přesvědčení, že viděli příliš mnoho utrpení a vln odporu, které nikam nevedly a musí si nějak zajistit živobytí. Podobně jako nové politické elity ve dvou zbylých hrách tak na úkor ideálů a boje za lepší společnost volí pragmaticky zajištění své aktuální situace v rámci existujících možností. Na rozdíl od haitských generálů, či konžských politiků se však ani zdaleka nenachází v tak privilegovaném postavení a jejich jednání tak vyznívá jako mnohem omluvitelnější.

⁹⁸ Aimé Césaire byl do roku 1956 v rámci svého martinického mandátu členem klubu komunistických poslanců, v tomto roce však napsal dlouholetému předsedovi strany Maurici Thorezovi dopis oznamující jeho vystoupení. Dopis se stal významnou událostí pro francouzskou veřejnou debatu.

⁹⁹ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 238. „[Voilà pourquoi la pièce de Césaire sur Lumumba] fut quasiment interdite, même au Sénégal.“ Z jiného zdroje se nepodařilo informaci ověřit.

¹⁰⁰ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004, s. 256–257.

4.3 Revoluce versus povstání, podstata revoluce a nová realita

Všechny tři vybrané hry zobrazují revoluci jako běh na dlouhou trať, jako podstatnou změnu celé společnosti. Ačkoli se minimálně dvě z nich, *Une saison au Congo* a *Îles de tempête*, zároveň věnují dramatickým a relativně rychlým zvrátům, smysl revoluce zůstává v hluboké a důkladné změně a zdůrazňuje se její daleký přesah a vzdálenost jejích ideálů od konkrétní reality. Základní dichotomii pro tuto podkapitolu si vypůjčím ze samých počátků moderní literatury o revoluci z konce devatenáctého století. Francouzsky píšící ruský klasik revoluční teorie Petr Kropotkin ve svém *La conquête du pain* staví do opozice *revoluci* a *povstání*.¹⁰¹ *Povstání*, které je obvykle nejvíce rozebírané a na první pohled nejviditelnější, pro něj znamená velkolepý úvod, první dny boje na barikádách, které však rychle končí a „*teprve po porážce staré vlády přichází úloha skutečné revoluce*“¹⁰².

Například francouzským povstáním z let 1848 a 1871 tak upírá status revoluce, protože po prvním relativně snadném vítězství nad zesláblými starými režimy napadanými ze všech stran nedokázala navázat opravdovou reorganizací společnosti. Nejdůležitější úkoly revoluce tak podle Kropotkina nastávají až ve chvíli, kdy stará elita prchá (jen aby se znovu zformovala někde za hranicemi) a kdy se většina obyvatelstva nadchne pro myšlenky změny a začne se v důsledku dramatického povstání zajímat o veřejné dění.¹⁰³ Potřebné změny se tedy nedosáhne revolucí politickou, ale „*revolucí sociální*“¹⁰⁴. Podle mého názoru lze Kropotkinovo uvažování aplikovat na promýšlení antikoloniálních povstání a v podobném duchu vyznívají i reprezentace revoluce ve třech divadelních hrách rozebíraných v této práci.

Dadiého *Îles de tempête* poukazují na dlouhodobost revoluce, která činí boj obtížným, ale zároveň mu propůjčuje nesmrtelnost, například v závěru hry, kdy zrazený a spoutaný hrdina Toussaint Louverture již definitivně stojí na straně radikální revoluce a Francouzům, kteří ho zatýkají, říká, že jeho zatčením „*porazili pouze kmen stromu Svobody ostrova Saint-Domingue. Kořeny znovu obrostou, jelikož jsou početné a hluboké*“¹⁰⁵. Boj za svobodu tak prezentuje jako ideu, která není vázána na konkrétní politickou elitu zastupovanou jím, ale která je osudově a hluboce vryta do velké části společnosti ostrova. Když naznačuje budoucí úspěch tohoto boje,

¹⁰¹ V originále *révolution a insurrection*.

¹⁰² KROPOTKINE, Pierre. *La conquête du pain*. 2^{ème} édition. Paris: Tresse et Stock Éditeurs, 1892, s. 22 „*c'est seulement après la défaite des anciens gouvernements que commence l'œuvre réelle de la révolution.*“

¹⁰³ *tamtéž*, s. 23.

¹⁰⁴ *tamtéž*, s. 21. „*On sent la nécessité d'une révolution sociale*“

¹⁰⁵ Toussaint Louverture: „*En m'arrêtant, vous avez seulement abattu le tronc de l'arbre de la Liberté de Saint-Domingue. Les racines repousseront car elles sont nombreuses et profondes.*“ IT, s. 137.

nevidí ho v nějakém zdatném vedení, kterému se podaří obratně svrhnout koloniální správu, ale spíše v nevyhnutelném vítězství širokého společenského podhoubí.

Svým způsobem podobně lze číst i poslední sedmý obraz hry, který před očima diváků simultánně prolíná závěr života Toussainta a Napoleona, kteří končí podobně, ač v jednu chvíli druhý rozhodoval o osudu prvního. Jejich příběhy si vzájemně ozvěnou odpovídají a oba jsou zde vyobrazeni jako „*muži bouří*“¹⁰⁶ vázání svým osudem k ostrovům, odtud i název celé hry. Oba jsou podle Chevriera „*dědicové myšlenek roku 1789, oba výjimečné osobnosti, které každá svým způsobem pomohly na ruinách starého režimu vytvořit nový svět*“¹⁰⁷, jenž se však definitivně prosadil až po jejich tragickém konci. Hra tedy sice klade důraz na mytické a monumentální postavení konkrétních hrdinů revoluce, ta je však svými ideály a myšlenkami nutně přesahuje. Ač oni umírají vězněni svými nepřáteli z řad kontrarevoluce, naplnění jejich odkazu slibuje nehasnoucí boj za svobodu, který bude muset ještě dlouho plát.

Dadiého Toussaint také slouží jako dobrý příklad rozporu ideálů a reality. Hlavní postava sice pojímá revoluci jako běh na dlouhou trať a můžeme s ní během celé hry soucítit a věřit jí upřímnou motivaci vybudovat na ostrově novou společnost svobodných lidí a neuvrhnout ho do chaosu zbrklými kroky. Vidíme však, že ve snaze situaci nepokazit a vytvořit si klid a prostor pro opravdovou změnu společnosti stojící na jednotě a smíření jednotlivých jejích složek Toussaint ve skutečnosti revoluci dusí. Svému generálovi Dessalinovi vysvětluje, že „*rolníci nemají protestovat, ale pracovat*“¹⁰⁸ a „*naše vlastní revoluce se odehraje v pořádku a disciplíně, v práci a tichu.*“¹⁰⁹

Aby prokázal, že Saint-Domingue je schopen pozitivní změny při sjednocení ras a tříd, odmítá se odpoutat od staré elity a postavit se proti ní a dochází tím až k absurdnímu požadavku, aby „*černoši zapomněli, co museli v průběhu historie zakusit*“¹¹⁰. Ve výsledku tak působí jako normalizátor požadující klid na práci, bránící přerozdělení půdy, které by rolníkům umožnilo se znovu stát lidmi, jak poznamenává Dessalines, a snažící se zamést historické křivdy a problémy pod koberec. Toussaint svým přesvědčením, že se musí postupovat důkladně a ne zbrkle a svou obecně správnou tezí, že „*nezávislost se žije, nikoli prohlašuje*“¹¹¹ paradoxně

¹⁰⁶ CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003, s. 162. „*Hommes de tempêtes*“

¹⁰⁷ *tamtéž*, s. 162. „*héritiers l'un comme l'autre des idées de 1789, ces deux personnalités hors du commun auront contribué, chacune à sa manière, à donner naissance à un monde nouveau édifié sur les ruines de l'Ancien Régime.*“

¹⁰⁸ Toussaint Louverture: „*Les paysans n'ont pas à manifester, mais à travailler.*“ IT, s. 78.

¹⁰⁹ Tossaint Louverture: „*Notre révolution à nous se fera dans l'ordre et la discipline, dans le travail et le silence.*“ IT, s. 78.

¹¹⁰ Toussaint Louverture: „*Je vais demander aux nègres d'oublier ce qu'ils ont subi au cours de l'histoire.*“ IT, s. 79.

¹¹¹ Toussaint Louverture: „*L'indépendance on la vit, on ne la proclame pas.*“ IT, s. 82.

velké části obyvatelstva ostrova znemožňuje, aby nezávislost na krutých pánech pozemků zažili.

V *Une saison au Congo* Aimého Césaira rovněž vidíme pevné přesvědčení, že revoluce je dlouhodobá a celospolečenská záležitost a nezhroutí ani se sebevíc nespravedlivou popravou svých představitelů. K tomu se přidává víra v sílu vizí a ideálů a absolutního ponoření se do snahy je naplňovat. Takový entuziasmus vyjadřuje sám Patrice Lumumba nejprve jako odpověď na pochyby svých kolegů ve vězení (při prvním uvěznění, ze kterého se dostanou díky charismatu Lumumby). Jeden z jeho přátel ho nazývá prorokem, když říká, že je mohou pouze zničit, nikoli porazit, protože jejich nepřátelé „jsou již jen opozdilci dějin“¹¹². A prorocky zní i jeho slova o tom, že „vše je již zachráněno“¹¹³, ačkoli jejich osobní osud je nejistý, protože oni „jedním tahem načrtli křivku a směr“¹¹⁴ budoucí revoluce.

Lumumba ve stejné scéně zároveň velebí přesah africké revoluční vlny dekolonizace, o kterém je přesvědčen i díky dopisům od svých přátel a podporovatelů, které ze světa dostává. V souladu se slovy Césaira, že skrze Lumumbu se odehrává příběh celého lidstva, jeho hrdina svým přátelům nadšeně říká, že to, o co se v Kongu hraje „není jejich osud, ani osud Afriky, ale osud člověka jako takového“¹¹⁵.

Nejsilněji jako prorok nesmrtelnosti revoluce však Lumumba vystupuje v závěru hry, ve scéně pro něj posledního nerovného souboje dobra a zla, mezi ním a vůdcem Katangy M'sirim. Na zloduchovi posměšky o Lumumbově údajné nezranitelnosti, mu tento vmete do tváře, že „nezranitelná je ve skutečnosti idea, kterou ztělesňuje“¹¹⁶. Beze strachu z konce svého života na tomto světě Lumumba manifestuje víru v budoucnost, když sebe nazývá vynálezcem budoucnosti a M'siriho vynálezem minulosti.

V sérii Césairových přirovnání pak zase považuje Lumumba při tomto osudovém setkání již započatou revoluci za neporazitelnou jako naději lidu, neuhasitelnou jako oheň přeskakující z keře na keř (tato metafora se blíží pověstnému Leninovu revolučnímu heslu, že „z jiskry vzejde plamen“), či nepolapitelnou jako pyl nesený větrem. Zjevně tak nejde o politické povstání vázané na jeho konkrétní iniciátory, ale o širokou myšlenku revoluce, kterou může nést kdokoli z ohromného anonymního davu bouřících se utlačovaných.

¹¹² Lumumba: „Ils ne sont plus désormais que les attardés de l'histoire.“ SC, s. 87.

¹¹³ Lumumba: „Désormais tout est sauvé.“ SC, s. 87.

¹¹⁴ Lumumba: „dessiner d'un seul trait incantatoire la courbe et la direction.“ SC, s. 87.

¹¹⁵ Lumumba: „ce n'est pas notre sort, ce n'est pas le sort de l'Afrique, [que] c'est le sort de l'homme! de l'homme lui-même.“ SC, s. 88.

¹¹⁶ Lumumba: „c'est l'idée invulnérable que j'incarne, en effet.“ SC, s. 109.

Podobný vzkaz o nemožnosti udusit revoluci, která spočívá v dlouhodobém boji za změnu a jež je schopná své padlé bojovníky nahradit novými, nese nakonec i Yacinův *Le cadavre encerclé*. V samém závěru hry dochází na zmiňované symbolické předávání boje z generace na generaci. V doprovodu Nedjmy přichází malý Ali, pravděpodobně její a Lakhdarův syn¹¹⁷, symbolizující novou generaci překračující tragický příběh, který jsme právě sledovali. Přes nevoli Nedjmy vyleze na emblematický pomerančovník, jenž byl jako opora poslední spojnicí se světem smrtelně zraněnému Lakhdarovi a u nějž hrdina příběhu zemřel jen chvíli předtím, před opětovným rozsvícením světel. Celá scéna má rituální charakter, podle scénické poznámky ji doprovází údery gongu a Lakhdarova mrtvola postupně mizí v polštáři spadaneho listí.

Na výzvu Nedjmy, aby ji dal nůž, který drží, se pak Ali přihlásí k odkazu svého otce, jenž tak vyzní jako jeho závazek a nezvratný osud, touto větou: „*To je nůž mého otce. Můj nůž*“¹¹⁸. Stejně tak neposlechne Nedjmu a nezhodí pomeranče, které má v kapsách a o kterých ona opakuje, že jsou otrávené. Nedjma v nové roli matky tak po ztroskotání milostného vztahu s Lakhdarem čelí další podobě prokletého osudu ženy v revoluci, symbolizovanému otrávenými pomeranči. Ali pak ovoce začne prakem, který si vyrobil ze stromu na scéně, střílet do publika a za spouštění opony chór opakuje instrukci dokládající existenci dřímající revoluce: „*Bojovníci Strany lidu! Neopouštějte své úkryty!*“¹¹⁹

Revoluce se tak tímto symbolickým závěrem stává veřejnou záležitostí a proniká ze scény do reality divadelního hlediště, které je s bojem povstalců konfrontováno. Yacinova hra tak poukazuje na potřebu revoluce vytvořit si široké základy a dotýkat se téměř všech a všeho. Přechodový rituál, kdy břímě úkolu alžírského obyvatelstva přejde z Lakhdara na Aliho pak dokládá, jak tragickou, avšak nevyhnutelnou, záležitostí revoluce je a kolik lidí a sil je do ní přes několik generací vkládáno.

Pro představení důležitosti celospolečenského angažmá v boji za vymanění se z útlatu kolonialismu je pak důležité také Lakhdarovo zoufalé lamentování nad společností a jejím tragickým krvácením, které nemá potřebnou dostatečnou podporu, což ho činí marným. Lakhdar ve vězení s Mustaphou a Hassanem lamentuje nad absurdní délkou války proti koloniální nadvládě, která se zdá být spíše snem, když už sto let Francouzi Alžírany odzbrojují,

¹¹⁷ Jakkoli to ve hře není explicitně řečeno, typicky pro její enigmatičnost.

¹¹⁸ Ali: „*C'est le couteau de mon père. C'est mon couteau.*“ CE, s. 67.

¹¹⁹ Poslední scénická poznámka: „*la voix du chœur murmure dans le lointain: « Militants du Parti du peuple. Ne quittez pas vos refuges. »*“ CE, s. 67.

a konstatují vzájemnou podmíněnost existence obětí a katů, což dokládá i chór rozdělený ve dvě, který si repliku přehazuje ze strany na stranu, právě jako kati a oběti.

Lakhdar pak v momentu prozření těsně před příchodem vojáků říká: „*Lépe cítím všeobecný útisk / Ted', když každé nepatrné slovo / Váží víc než slza. / Vidím naši zemi a vidím, že je ubohá. / Vidím, že je plná popravených mužů*“¹²⁰. Tyto popravené potkává ve své hlavě a vidí před sebou a blíží se čas, kdy je bude následovat. Dlouhodobý boj pro něj představuje opakovaný skok hlavou proti skále, každoroční vlnu zbytečně probodnutých přízraků. Umírající bojovníci však jen vzácně naříkají a drží utrpení mezi zuby, jako mniši skrytí v klášteře, kteří mají na svých bedrech vykoupení země. Lakhdar zároveň v závěru tohoto výstupu metaforicky očekává za náhrobním kamenem znepokojení, zda je tak velká oběť smysluplná. O chvíli později se přímo na scéně stává dalším z řady mrtvých revoluce, která zásadním způsobem vyčerpává zdroje celé alžírské společnosti.

Všechny tři hry tak vzývají revoluci jako potřebnou celospolečenskou změnu. *Une saison au Congo* a *Îles de tempête* kritizují, že k ní nedošlo v rámci dekolonizace Afriky, kde zvítězil boj o udržení moci a štěpení společnosti popisované v předchozích kapitolách práce a *Le cadavre encerclé* ji ukazuje jako cestu potřebnou pro úspěch alžírského boje, když kritizuje generační rozdělení společnosti a tichou kolaboraci její části s francouzskou elitou ve snaze zajistit si „normální“ život, což dělá paralelně probíhající boj, vedený převážně mladou generací, ještě zoufalejším. Všechny tři hry tak při zobrazování revoluce zdůrazňují potřebu jednoty a souzní tak s legendárním chilským revolučním heslem *el pueblo unido jamás será vencido*¹²¹. Všechny tři zároveň preferují podobu revoluce jako hluboké společenské změny, k níž vede dlouhá cesta.

¹²⁰ Lakhdar: „Je ressens mieux l'oppression universelle/Maintenant que le moindre mot/Pèse plus qu'une larme./Je vois notre pays et je vois qu'il est pauvre./Je vois qu'il est plein d'hommes décapités.“ CE, s. 51.

¹²¹ Jedno z nejznámějších hesel a písní (v překladu „jednotný lid nikdy nebude poražen“) socialistické přeměny široké politické koalice prezidenta Salvadora Allendeho a zároveň po převratu v roce 1973 hymna odporu proti diktatuře Augusta Pinocheta.

5. Závěr

V této práci jsem se podrobně věnoval zobrazení revoluce ve třech divadelních hrách zpracovávajících příběhy boje proti kolonialismu. Zkoumaná díla se řadí k antikoloniálnímu hnutí a denuncují praktiky zavedené v koloniálních říších evropskými mocnostmi. Všechny tři hry se staví na stranu radikální revoluce a skrze divadelní reprezentaci historických i současných témat a příběhů obhajují a podporují ideály nekompromisního odporu proti kolonialismu, jenž má za cíl definitivně se zbavit útlaku a přispět k vytvoření nové reality v kontextu dříve kolonizovaného světa. Divadelní hry se tak hlásí do veřejné debaty a kromě komentování společenského vývoje aspirují skrze komunikaci s diváky a čtenáři i na jeho ovlivňování.

Trojice autorů, jejichž díla jsem rozebíral, patří k výrazným postavám postkoloniálních literatur a důležité je u nich i politické angažmá v boji proti kolonialismu. Z toho důvodu považuji za důležité srovnat reprezentace revolučního boje, které jejich hry nabízejí. Všechny tři autory lze označit za veřejné intelektuály, kteří vystupují jako aktéři společenského dění i jinak než čistě svým literárním dílem. V případě Césaire a Dadiého nejviditelněji již zmiňovanou politickou kariérou, v případě Yacina dráhou novináře.¹²² Zároveň jde o autory, u nichž není vyjadřování se k veřejným otázkám oddělené od umělecké tvorby. Naopak obojí spolu úzce souvisí, jelikož velká část jejich děl se přímo týká kritiky kolonialismu a světa politiky.

Césaire, Dadié a Yacine pochází ze tří různých oblastí francouzského koloniálního impéria. Antily, subsaharská Afrika a Maghreb měly a mají každá odlišný vztah k metropolitní Francii a znamenají ve frankofonním veřejném prostoru samostatnou kategorii s vlastními specifickými znaky. Zároveň však sdílí široké téma kolonialismu a boje marginalizovaných proti rasovému útlaku. Všichni tři autoři jsou tak z určitého úhlu pohledu součástí jednoho obecného problému frankofonního světa, kterou je krize kolonialismu a snaha o překonání jím nastolených nerovností. Zároveň si všichni tři drží specifický konkrétní kontext. Ve veřejné debatě začali problém kolonialismu ve 30. letech 20. století artikulovat právě intelektuálové a literární tvůrci, kteří měli čelní úlohu i v jejím dalším vývoji a k nimž patřili i autoři rozebíraných her, z nichž dva byli aktivní již od 30. let a třetí od mladého věku bezprostředně po druhé světové válce.¹²³ Také z těchto důvodů považuji srovnání jejich her tematizujících revoluci a snahu o překonání koloniálního systému za smysluplné.

¹²² Podrobněji viz podkapitola 1.2

¹²³ Aimé Césaire již ve 30. letech společně s kolegy v časopise *L'Étudiant noir* pokládal základy hnutí *Négritude*. Bernard Dadié publikoval první kroniku *Les villes* v roce 1933 a v roce 1937 první časopiseckou stat

Každá z her má rovněž odlišný literární styl. Čtenářsky nejpřístupnější je Césairova *Une saison au Congo*, která se vyjadřuje velmi přímo k aktuální politické kauze 60. let a nabízí pohled na revoluci skrze generalizaci osudu jejího tragického hrdiny, konžského antikoloniálního politika Patrice Lumumby. Oproti tomu Dadiého *Îles de tempête* přidávají k příběhu haitského generála obrazy z počátků obchodu s otroky v Africe, či z amerického boje za nezávislost, na němž participovali černoši z francouzských kolonií, čímž se vyjadřují k širokému dějinnému procesu. Yacinův *Le cadavre encerclé* volí také odlišný přístup, jelikož hra se týká osobního příběhu hlavních postav, z nějž můžeme usuzovat na povahu jednoho období alžírského poválečného vzepětí k boji za nezávislost, ale většina historických reálií zůstává nespécifikována a nevyřčena.

Césairova hra používá relativně jednoduchý jazyk a postavy popisují jednotlivé problémy přímo, díky čemuž máme pocit, že opravdu sledujeme zákulisí konžské politiky let 1960 a 1961, včetně promluv před novináři a zasedání vlády. Složitý jazyk nenacházíme ani u Dadiého, jenž často volí krátké a úderné repliky postav. Oproti tomu Yacinova hra překypuje básnickými metaforami, které jsou často složité na pochopení a případný překlad a jejichž dešifrování není vždy možné. Yacine v *Le cadavre encerclé* používá širokou slovní zásobu, často málo používané francouzské výrazy a hraje si i s propojením maghrebských dialektů arabštiny s francouzštinou.¹²⁴ Otázka jazyka a používání francouzštiny, tedy jazyku utlačovatelů a indoktrinačního vzdělávacího systému, pro umělecké vyjádření je ostatně důležitým politickým tématem pro většinu frankofonních autorů Maghrebu.

Yacinovu hru rovněž dokreslují dlouhé scénické poznámky popisující například složitou hru se světlem, zvuky výstřelů a nářků znějících v pozadí, či organizaci doprovodného chóru.¹²⁵ Yacinova hra tak zůstává interpretačně nejotevřenější, i vzhledem k tomu, že vypráví příběh účastníků alžírského boje, kteří jsou z politického hlediska anonymní a ve svém literárním světě je používá pouze Kateb Yacine. Zbylé dvě hry naopak převádí na scénu životy obecně známých hrdinů, o nichž vyšla i další díla beletrie, či odborné literatury a jejichž životopisné reálie ve hrách snadno rozeznáme.¹²⁶ Určitou otevřenost si však zachovávají i ony. Césaire vkládá na některých místech do hry obecné a interpretaci

Mon pays et son théâtre. Kateb Yacine první sbírku básní vydal *Soliloques* vydal v roce 1946 a začal tak být literárně aktivní souběžně s probuzením alžírské společnosti po druhé světové válce a počátkem širokého boje za osamostatnění.

¹²⁴ ARNAUD, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française*. Paris: Publisud, 1986, s. 116.

¹²⁵ Viz scénická poznámka CE, s. 47.

¹²⁶ Například *Ulysse Lumumba. Quatre variations sur un thème historique toujours brûlant* (2000) Laurenta Demouлина, dlouhá báseň Jeana Mételluse *Lumumba le Grand* (2000), divadelní hra Jeana Leroye *Les funérailles de monsieur Lumumba* (2007), *Monsieur Toussaint* (1961) Édourda Glissanta, či *Toussaint Louverture, pièce de théâtre* (2003) rovněž od Mételluse.

otevřené poetické pasáže a pro vizuální a auditivní rozměr Dadiého hry jsou důležité scénické poznámky, jež martinický autor téměř nevyužívá.

Zmiňovanou generalizaci archetypu revolučního hrdiny a mýtický charakter hry tak v *Une saison au Congo* do velké míry zajišťují právě básnické promluvy *Hráče na sanzu* na konci některých scén, či třeba zmiňovaný výstup personifikované války. Jazyk Dadiého hry je naopak téměř v celém příběhu relativně málo metaforický, což je styl, na nějž bychom narazili i u jiných autorových her. Širší rozměr a jistou otevřenost dávají hře nejvíce scénické poznámky. Často totiž Dadié upozorňuje, že bychom například v dále měli slyšet tam-tamy, přivádí na scénu tančící, spoutané a jiné postavy, které zůstávají němé a jsou popsány jen v poznámce, či doporučuje simultánní inscenaci scén a obrazů.¹²⁷

Práci jsem rozdělil na tři části podle jednotlivých aspektů revoluce, které jsem se rozhodl zkoumat a v jejichž rámci tak ukazují rozdílné prostředky, jimiž se divadelní hry k tématu vztahují a rozdílné zaměření jejich pohledu na současný i minulý boj proti kolonialismu. Paralelně s tím pak v práci vystupují tři důležitá a vzájemně propojená témata. Ta podle mého názoru tvoří základní osu pohledů na revoluci, které divadelní hry nabízí, a všechna tři díla spojují, jelikož ve vztahu k nim hry vyznívají shodně. Jde o radikalitu, potřebu změny celé společnosti a pro dosažení této změny nevyhnutelnou dlouhodobost revoluce. Ve výsledku tak můžeme ve všech třech hrách vyzorovat alespoň v obecnosti podobnou vizi revoluce, kterou propagují a pro niž se vyslovují skrze skutečné antikoloniální revoluce, jejichž příběhy na scéně předvádějí. Některé aspekty a aktéry těchto reálných revolucí totiž implicitně kritizují a jiné naopak oslavují a heroizují.

V první části jsem se zaměřil na politickou stránku revoluce. V rámci vztahu vedení revoluce se zbytkem společnosti Césairova a Dadiého hra obě rozdílnými prostředky ukazují odpor k elitářství a autoritářství. Ten v *Une saison au Congo* vidíme díky vyzdvihování Lumumbovy lidovosti a v *Îles de tempête* zase naopak díky poukazům na chyby Toussainta a na jeho částečný příklon k autoritářství ve sporu s generálem Moysem. Yacinův *Le cadavre encerclé* dokonce žádné revoluční vedení nezobrazuje a dává tak tušit konspirativní charakter alžírského ilegálního boje, kdy jednotlivé články odporu neměly být úzce svázané a ačkoli existovaly instrukce předávané posly, celková hierarchie revoluční strany zůstávala všem neznámá. Nikdo neměl přehled o všech buňkách, aby je nemohl prozradit.

¹²⁷ Viz scénická poznámka IT, s. 138.

Při zkoumání popisu kontrarevoluce starých koloniálních elity se pak ukazuje snaha divadelních her varovat před hrozbou neokolonialismu, či hlubokou zakořeněností koloniální správy. Na Lumumbově příběhu dobře vidíme snahu staré belgické koloniální elity napojit se na nové vedení Konga a využít jeho vnitřních rozporů k udržení svých ekonomických statků. Dadiého hra podobným způsobem ukazuje snahu britské koloniální moci ekonomicky si k sobě připoutat Toussainta jakožto protivníka Francouzů (přičemž ale nechápou schizofrenní pozici generála, který chce věrně sloužit francouzské republice a zároveň vést její kolonii ke svobodě).

Společně s *Le cadavre encerclé* také *Îles de tempête* předvádí pevnou pozici koloniální elity. V rámci Yacinovy reprezentace alžírského boje vypadá francouzská správa jako fatální a nezlomná síla, jež veškeré odhodlání povstalců topí v salvách kulek, ačkoli si je podle postesku jednoho z velitelů vědoma, že v severní Africe nikdy naplno neuspěje. Její poražení však bude nesmírně náročné. Dadiého pan Du Rocher se zase jako vyhnaný majitel plantáží odmítá vzdát a úspěšně lobuje u Napoleona za znovudobytí ostrova, aby získal zpět své postavení. Představuje tak riziko návratu starých utlačovatelů po prvotním rychlém vyhnání, na které upozorňuje i zmiňovaný Petr Kropotkin ve svém teoretizování o úspěchu revoluce.¹²⁸

Zmiňované téma radikality se ve hrách projevuje při zobrazování ústupků revolučního vedení, hledání kompromisu se starými pořádky a relativizaci původních cílů. Všechny tři hry tento proces kritizují a vyslovují se tak pro radikální postup. V *Le cadavre encerclé* se mladá generace povstalců vymezuje proti institucionální kolaboraci s koloniální správou skrze soudnictví, vzdělávací systém, či proti udržování stávajícího systému pouhou snahou najít v jeho rámci dobré zaměstnání. Na rozdíl od zbylých dvou her tak ukazuje společenské podhoubí kompromisů. Césairovo a Dadiého díla se totiž v tomto aspektu zaměřují na politické dění a ukazují zhoubné ústupky a příklon k umírněnosti u některých Lumumbových spolupracovníků, respektive u samotného Toussainta.

Ve druhé části práce jsem rozebral stránky revoluce, jichž se netýkají novinové titulky a knihy o politických dějinách, a sice osobní a zároveň sociální rozměr revoluce. S tím souvisí druhé z předestřených důležitých témat, kterým je potřeba celospolečenské změny. Všechny tři hry se vyznívají v tom smyslu, že cílem revoluce by nemělo být svržení koloniálního politického vedení, ale hluboká změna společnosti, která přinese skutečnou emancipaci a odpoutání se od starých nerovností a systémových nespravedlností.

¹²⁸ KROPOTKINE, Pierre. *La conquête du pain*. 2^{ième} édition. Paris: Tresse et Stock Éditeurs, 1892, s. 22.

U Yacina a Dadiého můžeme určitý typ emancipace spočívající v přijetí nesamozřejmých postojů pomyslné druhé strany revoluce sledovat na postavách Marguerite, respektive humanistického syna pana Du Rocher. V *Îles de tempête* zároveň vidíme nutnost aplikace svobody na celou společnost, protože jinak si sice část černošského obyvatelstva polepší, ale pro jinou zůstane situace prakticky stejná. V *Une saison au Congo* zase nacházíme povzbuzování hlasu *Revendication*, že nezávislost by neměla být jen prázdným politickým slovem na stránkách novin, ale měla by se týkat všech. Postava Lumumby pak manifestuje své kvality mimo jiné tím, že vyslyší žádost vojáků o afrikanizaci vojska a zároveň na ně apeluje, aby přijali za své hodnoty svobody a nezávislosti.

Všechny tři hry také nastolují důležitý problém identity bouřících se utlačovaných, jež je nejednotná v důsledku rasových, třídních a generačních rozdílů. Krize těchto rozdílů a jejich vyhocení během revoluce představuje ve hrách jeden ze základních problémů stojících za nenaplněním revolučních nadějí a ideálů. V Césairově hře tak nacházíme nářky *Hráče na sanzu* nad africkou nejednotností a další příklady destruktivní síly etnické nesnášenlivosti ve výstupu personifikované občanské války, či ve zmínkách o masakrech páchaných kmenem Baluba.

U Dadiého nevidíme žádné konkrétní násilnosti, ale spíše strukturální etnickou nerovnost mezi černochoy a míšenci. Ta je propojená i s třídními rozdíly mezi svobodnými černochoy, kteří se mohou stát majiteli pozemků, či generály, a černochoy znevolenými na plantážích. V Yacinově hře sice není tematizovaný žádný etnický rozpor, ale velmi výrazně zde jako problém rozdělující masu utlačovaných Alžíránů vystupuje generační konflikt, jenž naopak nenacházíme u Césaira a jen v omezeně u Dadiého. Generační konflikt mezi mladými povstalci a jejich matkami svědčí o důležitém traumatu alžírské společnosti. Druhá zobrazená stránka tohoto konfliktu je zase navázána na zmiňovanou institucionální kolaboraci a týká se sporu mezi mladými zapálenými bojovníky a generací jejich otců symbolizovanou Lakhdarovým otčímem a advokátem ve scéně v baru.

Samostatnou podkapitolu jsem pak v práci věnoval postavení žen, které je při zobrazování revoluce zajímavým tématem, jelikož jde ve všech hrách primárně o svět idealizovaných mužských hrdinů. Zároveň ale samotná revoluce, či například vlast za níž povstalci proti kolonialismu bojují, nebo i ničivá válka objevující se v Césairově *Une saison au Congo*, bývají někdy v alegoriích (kterými ve svých částech jsou všechny tři hry) přiřazovány k ženským postavám. V Yacinově *Le cadavre encerclé* propojenému s románem Nedjma tak hrdinka tohoto jména opravdu asociuje celé Alžírsko, jehož boji za svobodu padá mužský hrdina Lakhdar za obět'.

Poslední třetí část práce se týká širšího přesahu revoluce, který všechny tři hry ukazují. Všechna tři dramata si hrají s étosem mučednictví svých výrazných hrdinů a skrze nevyhnutelnou a osudovou tragiku jejich příběhu konstruují zakládající mýtus pro budoucnost, pro další vývoj revoluce. Lumumba, Toussaint i Lakhdar umírají s tím, že myšlenky revoluce, které se obětovávají, s jejich smrtí nemizí a jejich boj převezme mnoho dalších pokračovatelů. Hry tak umožňují pozitivní identifikaci se světem radikální revoluce a jeho hrdiny.

Důležitou součástí příběhů revoluce, jež se vzhledem ke kontextu a době vydání her objevuje jen u *Une saison au Congo* a *Îles de tempête* je také kritika nové porevoluční elity a jejího zneužívání moci a pošlapání předrevolučních nadějí. Tento problém souvisí s rozebíraným rozštěpením společnosti utlačovaných na skupiny s různými zájmy a s potřebou celospolečenské změny a nikoli jen výměny vedení. U Césaira nacházíme narážky na zhýralý život nové elity Konga, která revoluci využila pro zlepšení vlastního postavení založeného na výhodnější pozici, kterou její příslušníci měli již za kolonialismu. Podobně u Dadiého lze Toussaintovo propadnutí stavbě nového paláce a vyjednávání s anglickými a americkými vyslanci číst jako kritiku touhy po luxusu nových afrických politiků a jejich neschopnosti vymanit se ze závislosti na koloniálních velmocech. Na obrazu porevolučních plantáží, kde se změnila jen barva pleti krutého pána, pak vidíme, že pokud se revoluce zastaví u výměny staré elity za novou, přinese pro většinu společnosti jen kosmetické změny.

Závěrečná podkapitola se pak dotýká tématu dlouhodobosti revoluce a rozporu mezi krátkodobým povstáním zasahujícím jen povrch společnosti a řešícím jen akutní politickou krizi a hlubokou revolucí způsobující celospolečenskou změnu. Revoluci hry pojmají jako dlouhodobý proces, jenž nestojí jen na osudu konkrétního politického vedení. U Césaira a Dadiého vůdci revoluce umírají a přenechávají svůj odkaz dalším následovníkům a u Yacina ani žádné vedení neznáme a sledujeme příběh jednoho z mnoha bojovníků. Všechny tři hry, v souladu s příklonem k radikalitě a k idealistickému pojetí boje, zobrazují revoluci jako potřebu zásadní kvalitativní proměny společnosti, a tedy potřebu vytvoření nové reality, která by měla stát na základech masového kolektivního angažmá původně utlačovaných a neprivilegovaných obyvatel kolonizovaných území.

Bibliografie:

Primární zdroje:

YACINE, Kateb. *Le cadavre encerclé*. In: YACINE, Kateb. *Le Cercle des représailles: théâtre*. Paris: Seuil, 1959.

DADIÉ, Bernard Binlin. *Îles de tempête: pièce en sept tableaux*. Paris: Présence Africaine, 1973.

CÉSAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris: Seuil, 1967.

Sekundární literatura:

ARNAUD, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française*. Paris: Publisud, 1986.

BAILEY, Marianne Wichmann. *The ritual theatre of Aimé Césaire: mythic structures of the dramatic imagination*. Tübingen: Narr, 1992.

BOUDRAA, Nabil, éd. *Hommage à Kateb Yacine*. Paris: L'Harmattan, 2006.

BOULBINA, Seloua Luste. *Kafka's monkey and other phantoms of Africa*. Indiana: Indiana University Press, 2019.

CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. 2^{ième} édition. Paris: Armand Colin, 2003.

CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris: Nathan, 1999.

FAURE, Gérard. Un écrivain entre deux cultures: biographie de Kateb Yacine. In: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°18, 1974, s. 65–92.

FERRO, Marc, éd. *Le livre noir du colonialisme. XVIe–XXIe siècle: de l'extermination à la repentance*. Paris: Robert Laffont, 2003.

FISHER-LICHTE, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*. New York: Routledge, 2005.

FONKUA, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, 2010.

KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2004.

MANCERON, Gilles. *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France*. Paris: La Découverte, 2003.

NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris: La Découverte, 2007.

PATTERSON, Michael. *Strategies of political theatre: post-War British playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ZIGUI, Paulin Koléa, BÉDIA, Jean-Fernand. *Bernard Binlin Dadié: cent ans de vie littéraire et politique*. Tomes I, II. Paris: L'Harmattan, 2018.