

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Bakalářská práce

Bc. Lenka Pavlíková

Válka v Alžírsku ve francouzsky psané dramatické tvorbě

The Algerian War in Drama written in French language

Praha 2010

Vedoucí práce:
Konzultant:

doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.
Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Válka v Alžírsku ve francouzsky psané dramatické tvorbě* vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.

V Praze dne 30. července 2010

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky a také za flexibilní přístup při konzultaci práce.

Obsah

Úvod	5
Historický náhled.....	6
Analýzy dramatických textů	8
1. Bernard-Marie Koltès: Le Retour au désert	8
2. Jean Genet: Paravents.....	12
3. Kateb Yacine: Le Cadavre encerclé.....	16
4. Daniel Lemahieu: Djebels.....	19
5. Eugène Durif: Tonkin-Alger	23
6. Michel Vinaver: Iphigénie Hôtel.....	25
Závěr	28
Résumé	32
Résumé ve francouzském jazyce.....	32
Résumé v českém a anglickém jazyce	33
Bibliografie	34
Příloha.....	36
Medailonky autorů.....	36

Úvod

Válka v Alžírsku (1954-1962) znamenala jednu z klíčových událostí historie poválečné Francie, přestože po dlouhou dobu takto kategoricky vnímána nebyla; v dobových materiálech se běžně eufemisticky hovoří o „alžírské otázce“, o „událostech v Alžírsku“ anebo o „operaci za účelem udržení pořádku v zemi“¹. Až v roce 1999 přijalo Národní shromáždění zákon, na základě kterého byly tyto události oficiálně pojmenovány jakožto válečné². Pro Francouze to byla bezejmenná válka, pro Alžířany revoluce bez tváře³. Po dlouhá léta znamená problematika války v Alžírsku ve francouzské společnosti jisté tabu, není podrobována dostatečné reflexi. Jak uvádí Mohammed Ramdani⁴:

Trente-cinq ans après le 1^{er} novembre 1954, la guerre d'Algérie demeure un sujet tabou. On comprend que, devant les tragédies des personnes et des communautés, les vicissitudes de la guerre et de la politique, il ait été, il soit encore – tout compte fait – difficile de garder la tête froide et d'émettre des jugements sereins.

Cílem mé práce bude proto analyzovat, jak se k problému války v Alžírsku ve své tvorbě vyjádřili přední i méně známí francouzští dramatikové. Zjistit, do jaké míry dané historické téma ovlivnilo samotný divadelní text, v jakém období k reflexi těchto událostí dochází, jaká společná témata se v těchto divadelních hrách objevují, a nakonec srovnat jednotlivé přístupy navzájem.

Podle informací získaných ze sekundární literatury⁵ bylo divadelních her věnujících se tomuto tématu napsáno zhruba patnáct. Kromě textů, na které se hodlám v práci zaměřit, se zabývají danou problematikou také tato dramata: *L'Exaltation du labyrinthe* (Olivier Py, 2001), *Algérie 54-62* (Jean Magnan, 1983), *Les Huissiers* (Michel Vinaver, 1958), *Djurdjura* (François Bourgeat, 1991), *B.M.C.* (Eugène Ionesco, 1992), *Algérie française* (Benoît Marbot, 1993), *Pour des raisons de cœur* (Xavier Pommeret, 1975), *Pendant que vous dormiez* (Robert Poudroux, 1987).

Primárně bych se chtěla zaměřit na rozbor divadelních her, které nejsou v kontextu francouzského poválečného dramatu zcela neznámé. Jedná se o následující díla: *Paravány* Jeana Geneta (*Les Paravents*, 1961), *Návrat do pouště* Bernarda-Marie Koltèse (*Le Retour au désert*, 1988), *Obklíčená mrtvola* Kateba Yacina (*Le Cadavre encerclé*, 1954), *Iphigénie Hôtel* Michela

¹ BRANCHE, Raphaëlle, THENAULT, Sylvie. *La guerre d'Algérie*. La documentation française, srpen 2001 N°8022. s. 2

² FORMÁNEK, Jaroslav. *Temná kapitola v historii Francie*. 19. 5. 2001. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/czech/korespondent/100.shtml>>.

³ STORA, B. *La Gangrène et l'oubli*. Paris: La Découverte, 2005. Citováno podle Bradbyho (s. 383)

⁴ LYOTARD, J.-F. *La Guerre des Algériens : écrits, 1956-1963*. Paris: Galilée, 1989.

Pětatřicet let po 1. listopadu 1954 téma války v Alžírsku zůstává tabu. Je pochopitelné, že před tragickými osudy osob i společenství, válečnými a politickými zvraty bylo, a konec konců ještě je těžké zachovat chladnou hlavu a vyjadřovat nezaujaté soudy.

⁵ BRUN, Catherine. *Le théâtre des événements. La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2003. s. 258

Vinavera (1959). Dále bych ráda zmínila i další divadelní hry, které byly v souvislosti s válkou v Alžírsku napsány, jejich význam je však ve srovnání s výše zmiňovanými díly poměrně marginální⁶. Jedná se o *Tonkin-Alger* Eugèna Durifa (1995), *Djebels* Daniela Lemahieu (1988) a zcela okrajově potom *Národnost francouzskou* Yvese Laplace (*Nationalité française*, 1986). Tyto divadelní texty podle mého názoru „známé“ hry zdařile doplňují především z důvodu jejich rozdílného poetického charakteru i odlišného přístupu ke zpracování daného tématu.

Všechny uvedené citace z primární i sekundární literatury jsem se rozhodla uvést ve francouzském jazyce, ve snaze docílit přesného vyznění daných názorů a pohledů na věc. V případě Koltèsova *Návratu do pouště* využiji publikovaného překladu⁷ do češtiny, ve zbylých případech se budu muset uchýlit k vlastnímu návrhu překladu, který nebude jednoduchý a v některých případech ani ne zcela možný vzhledem k charakteru daných textů hemžících se nejen výrazy argotickými, nýbrž také slovy spadajícími do kontextu maghrebské kultury, jež v českém prostředí nemají ekvivalenty.

HISTORICKÝ NÁHLED

Historie šedesátých let se nese ve znamení bortícího se koloniálního systému Francie; relativně poklidně dosáhne nezávislosti několik států rovníkové Afriky i ostatní země Maghrebu (Maroko 1955, Tunisko 1956), naopak boj o autonomii ve Francouzské Indočíně je poznamenán palčivým konfliktem a končí v témže roce, kdy započínají první atentáty v Alžírsku (1954).

Ve srovnání s ostatními kolonizovanými územími je situace alžírské kolonie poněkud specifická. Jedná se totiž o zemi, která byla osídlena Francouzi jako první v rámci druhé vlny rozšiřování francouzského impéria. Součástí Francie se stává již roku 1830 a na rozdíl od ostatních anektovaných území zastává zvláštní statut tzv. „colonie de peuplement“⁸. O několik let později (1848) se tři alžírské provincie stávají francouzskými departementy. Takovéto administrativní přiřazení k metropolitní Francii se proto vyznačuje mnohem pevnější vazbou než u ostatních kolonizovaných oblastí. Jak dokládá slavný výrok F. Mitteranda pronesený na počátku konfliktu (listopad 1954): „L'Algérie, c'est la France.“⁹ Toto tvrzení bylo ovšem značně idealizováno, ekonomické podmínky v metropoli a na alžírském území byly na nesrovnatelně jiné úrovni. Alžírsko bývá označováno jako „bled“, tj. pustina, země nikoho.

Od poloviny 19. století se území Alžírska zaplňuje převážně přistěhovalci z Francie, ale také ze Španělska a jiných evropských států, jejichž úkolem je mimo jiné vybudovat v zemi fungující infrastrukturu, města po evropském vzoru, podílet se na práci v zemědělství. Generace jejich potomků bude později nazývána jako tzv. „pieds-noirs“. Zásadním problémem

⁶ Z hlediska počtu inscenací, rozruchu, který v divadelním světě vyvolaly apod.

⁷ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. Přel. R. Císař; V. Jamek; D. Jobertová, aj. Praha: Divadelní ústav, 2006.

⁸ Kolonie, kam byly vysídlovány osoby z metropolitní části Francie.

⁹ Alžírsko, to je Francie.

dekolonizace se stal právě tento způsob fungování vyplývající ze značné provázanosti Alžírska s metropolitní částí Francie. O významném ložisku ropy na tomto území ani nemluvě.

K samotnému způsobu řešení alžírské otázky se jednotliví francouzští politikové stavěli rozdílně. Původně navrhované reformy se postupem času přetvořily na nutnost integrace arabského obyvatelstva, přičemž ve finále vyústily v dohody z Evianu, na základě kterých získalo Alžírsko oficiálně v červenci roku 1962 nezávislost.

S koncem války však přicházejí další problémy, s nimiž se musí Francie vypořádat. Jedná se zejména o integraci velkého množství přistěhovalců do země. Jak uvádí Pierre Brouland¹⁰, v letech 1962-1963 došlo k imigraci více než miliónu osob do Francie (oněch „pieds-noirs“), vracejících se do země bez jakýchkoliv zdrojů obživy, bez možností práce či ubytování, nucených konfrontovat se s realitou metropolitní Francie a hledáním vlastní identity.

Jak už bylo výše zmíněno, téma války v Alžírsku představuje po dlouhou dobu jisté tabu. Prezident generál de Gaulle se po skončení konfliktu soustředí na chod nově vzniklé republiky a neméně důležité události té předchozí upadají pomalu ale jistě do zapomnění. Přesto můžeme v posledních letech zaznamenat jistou snahu zaobírat se alžírskou otázkou. Například rok 2003 byl vyhlášen „rokem Alžírska“. V rámci akce Djazaïr se tak ve Francii uskutečnilo nespočet kulturních událostí, jejichž cílem bylo zpřístupnit širokému publiku uměleckou tvorbu této země¹¹.

Tyto a další historické události se v rozličné míře objevují v níže analyzovaných textech. V další kapitole budou tedy rozebrány jednotlivé hry nezávisle na ostatních, v úplném závěru poté uvedeno srovnání všech šesti divadelních her.

¹⁰ Brouland, P. *Les fondements de l'économie française : introduction a l'histoire et a la géographie économique de la France contemporaine*. Praha: Oeconomica, 2009. s. 14

¹¹ PERROT-LANAUD, M. Djazaïr 2003, a year of Algeria in France. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.diplomatie.gouv.fr/en/france_159/label-france_2554/label-france-issues_2555/label-france-no.-50_3613/arts-showbiz_3618/djazair-2003-year-of-algeria-in-france_4768.html>.

Analýza dramatických textů

1. BERNARD – MARIE KOLTÈS: LE RETOUR AU DÉSERT (NÁVRAT DO POUŠTĚ)

Tato divadelní hra byla napsána v roce 1988 a poprvé uvedena v témže roce na scéně pařížského divadla Rond-Point. Nastudování hry svěřil i pro tentokrát Koltès svému „dvornímu“ režisérovi, Patrici Chéreauovi¹². Do hlavních rolí obsadil taktéž známé herce, Michela Piccoliho, který již dříve ztvárnil hlavního představitele v Koltèsově *Boji černocho se psy*, a do role Mathilde Jacqueline Maillan. Jak uvádí Lucien Attoun¹³, tato inscenace nesklidila příliš velké ovace, mnohem lépe se uchytila až později v režii Jacquese Nicheta (v Théâtre de la Ville) a především v nastudování Thierryho de Peretti (v Théâtre de la Bastille). V roce 2007 byla uvedena na scéně Comédie-Française v režii Muriel Mayette, Koltès tak touto hrou vstoupil do repertoáru nejvýznamnější francouzské scény.

Na české scéně se *Návrat do pouště* objevil v roce 2000 v Činoherním klubu (v režii Romana Poláka, do hlavních rolí byli obsazeni Emília Vašáryová a Petr Nárožný), tato inscenace získala několik nominací na cenu Alfréda Radoka.

Návrat do pouště se odehrává na počátku 60. let, válka v Alžírsku je tedy již v plném proudu a v jistém ohledu se pomalu „blíží“ ke konci. (Poslední léta války se však nesou stále ještě v duchu velkého množství násilností, ovšem události již směřují k nezávislosti země.) Koltès ozvěny války o nezávislost vnímá z pohledu dvanáctiletého hochy. V roce 1960 se jeho otec, generál z povolání, vrací z Alžírsku a on sám navštěvuje střední školu v arabské čtvrti v rodných Metách. Příjezd generála Massuho (proslaveného svou profesionální jednotkou parašutistů), výbuchy arabských kaváren apod., představují události, jež jednoznačně zanechaly v psychice dospívajícího člověka silné dojmy a které dokázal pochopit až později. Jak se sám častokrát zmiňuje¹⁴, jeho záměrem nebylo napsat hru pojednávající o válce v Alžírsku, nýbrž použít těchto událostí pouze jako náskres pozadí dramatu. Znázornit, jakou stopu zanechají v člověku události odehrávající se na první pohled někde daleko v cizině, ovšem ve skutečnosti tak blízko. Stejný postup používá i při psaní svých „afrických“ her; rasismus či kolonialismus netvoří hlavní téma textu, nýbrž představují důležitý odrazový můstek pro vytvoření vlastní, svébytné hry. Cesty do Afriky a konfrontace s tamním rozvojovým světem ovlivnily Koltèse rozhodujícím způsobem po další zbytek jeho života a odrazily se zřetelným způsobem v jeho tvorbě.

¹² Spolupráce Patrice Chéreau s Koltèsem se poprvé projevila v roce 1983 při inscenaci hry *Combat de nègre et de chiens*, dále režíroval hry jako *Dans la solitude des champs de coton*, *Quai Ouest*

¹³ Attoun, L. et al. *Bernard-Marie Koltès. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*. Paris: L'Avant-Scène Théâtre, 2007. s. 58

Lucien Attoun – producent radio vysílání o divadle na France Culture, autor publikací o francouzských divadelních autorech, ředitel Théâtre Ouvert

¹⁴ *Ibid.*, s. 27

Vraťme se nyní k samotnému textu. Divadelní hra není rozčleněna klasickým způsobem na akty a scény, nýbrž na pět částí (dále segmentovaných) podle pěti tradičních denních muslimských modliteb. Tyto úseky nejsou chronologicky řazeny za sebe, a přestože si lze zprvu snadno myslet, že se hra odehrává v průběhu jednoho dne, mezi příchodem Mathilde do domu a návratem zpět do Alžírska musí uplynout minimálně devět měsíců (viz otěhotnění dcery Fatimy). Včleněním jednoho z pilířů islámu takto opticky do textu autor docílil evidentního zasazení do kontextu arabského světa, přestože se ocitáme mimo území Alžírska zmítaného válkou. Daný efekt je akcentován některými promluvami v arabštině. Drama je situováno do východofrancouzského městečka, pravděpodobně do místa autorova rodiště, Met, což vyplývá z pojmenování postav podle názvů místních čtvrtí a ulic.

Jak uvádí Kristýna Balajová ve svém článku věnovanému překladu tohoto dramatu do češtiny¹⁵, *Návrat do pouště*, Koltèsova předposlední divadelní hra, se od ostatních autorových dramát podstatně liší. A to především již samotným zasazením do prostředí rodiny; v předchozích dílech se totiž Koltès věnoval spíše ztroskotancům na okraji společnosti. Další rozdílný fakt představuje výstavba některých scén připomínající spíše bulvární komedii, k čemuž se navíc přidávají i momenty do jisté míry fantaskní. Například spadnutí Velkého černého parašutisty¹⁶ „jen tak“ odněkud z nebe nebo Eduardovo vzletnutí mimo tíži zemskou. Tento jev je možné sledovat především v první části hry, protkané dialogy hádajících se sourozenců, ale i groteskními a v jistých momentech i absurdními promluvami ostatních postav. V druhé půli textu se však již spíše projevuje tendence ponechat jednotlivým postavám prostor pro reflexi prostřednictvím monologů adresovaných publiku.

Dějová linie této divadelní hry je snadno čitelná: Mathilde se vrací společně se svými dvěma dětmi, Fatimou a Edouardem, po patnácti letech z Alžírska zpátky do Francie. Ocítá se v rodném domě, kterému nyní kraluje její bratr Adrien. Jak již bylo výše zmíněno, události v Alžírsku tvoří pozadí hry, viditelnější je spíše vnitřní válka v domě, boj mezi rodinnými příslušníky. Celá hra se nese v rytmu neustálého handrkování se, dohadování se.

Koltès používá v tomto dramatu naprosto jednoduchý, srozumitelný jazyk, podle některých literárních kritiků¹⁷ ovlivněný překládáním Shakespearovy Zimní pohádky, jemuž se ve stejné době věnoval. Vyhýbá se nadměrnému používání adjektiv, vše je popsáno zcela prostě, bez jakýchkoliv náznaků přehnané poetické obraznosti. Koltèsův styl se dále vyznačuje použitím střídmych, nestrojených větných konstrukcí, jednoduchých vět, přesnou interpunkcí.

I když, jak již bylo výše zmíněno, reprezentace alžírského konfliktu nepředstavuje hlavní autorův záměr, problematice se věnuje hned na několika místech. Ignorace válečných událostí,

¹⁵ BALAJOVÁ, K. Bernard-Marie Koltès, *Návrat do pouště*. 14. 6. 2009. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=24553>>.

¹⁶ Případ parašutisty v zahradě mi připadá tak absurdní a neslučitelný s Koltèsovou poetikou, že mne napadá možný odkaz k jednomu z mála dezertérů alžírské války, parašutistovi, jenž prchnul z důvodu možného obvinění ze spolupráždy.¹⁶ (Podobnost slova „désert a déserteur“ a také dílo věnující se tomuto tématu, *Le Désert à l'aube*.)

¹⁷ Attoun, L. Op. Cit., s. 58

hledání identity v takto roztříštěném světě, otázka rasismu či ironického pohledu na „vševědoucí“ Francouze představují problémy, jimiž se ve hře zabývá.

Život Adrianovy rodiny se odehrává na poli téměř absolutní izolace od okolního světa. Nevůle připustit si realitu událostí v Alžírsku a absence kontaktu s okolím by se dala vysvětlit nezájmem zaobírat se těmito problémy, onou snahou ignorovat okolní dění, neochotou přiznat si vinu. Pětadvacetiletý Mathieu až do příchodu Mathildiny rodiny a především jejího syna Eduarda nemůže vycházet jen tak z domu, ke každému vzdálení se potřebuje souhlas otce. Dlouholetá izolace se pochopitelně projeví, a to docela extrémně: ze dne na den se rozhodne tuto situaci řešit nejen odchodem z domu, ale dokonce i z města, země, narukovat do armády a zapojit se do boje v Alžírsku. Načež otec reaguje překvapeně: ADRIEN (s. 23): „Qui t'a dit qu'il y avait une guerre en Algérie?¹⁸“ Pro jakéhokoliv člověka vnímajícího běžnou realitu okolního světa absurdní otázka. Na příkladu naivního Mathieua žijícího ve Francii, aniž by měl o válečném konfliktu nějaké detailnější zprávy, znázorňuje Koltès nevšímavost, lhostejnost vůči okolí. Hlavním důvodem vymanění se z této situace je pro něj v podstatě jen dětinský fakt, že nebude muset dále sdílet pokoj se svým bratrancem. A když, jak říká Adrien, Alžírsko neexistuje, válka skončila, všude je klid; tak proč se těmito vedlejšími věcmi vlastně vůbec zaobírat? Jako mnohem závažnější se na první pohled jeví nastěhování Mathilde a jejích dětí do domu.

V témže rozhovoru Adriana s Mathieu se objevuje nástin další problematiky související s válkou, a to anonymita vojáků, kteří se bojů zúčastnili. Mathieu se hodlá dobrovolně vydat do boje, jelikož dychtí po obdivu ostatních chlapců i žen, chce udatně čelit nepříteli, vyhýbat se útokům, trpět bez náznaku odporu, zkrátka stát se hrdinou¹⁹. Idealismus, s nímž se zcela jistě do boje vrhnul nemalý počet povoláných hochů. Poválečná realita se však značně lišila. Z války vzešly téměř dva milióny „bezejmenných“ vojáků. Na rozdíl od ostatních konfliktů, tento alžírský nevygeneroval žádného opravdového hrdinu, vojáci se nedočkali satisfakce v podobě jistého společenského uznání. Situace se mění až v 90. letech, kdy bývalí vojáci konečně získávají práva srovnatelná s veterány předchozích válek²⁰.

Za další problematický bod lze považovat docela rasistický postoj některých protagonistů vůči Arabům. Adrien svůj nezájem o události v Alžírsku totiž projevuje jen navenek; ve skutečnosti je nenávist k arabským jedincům pevně zakořeněna v jeho mysli; děsí jej představa, že neteř nese arabské jméno Fatima anebo že by se syn Mathieu stýkal s arabskými vrstevníky. ADRIEN (s. 16): „Fatima? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom; il va falloir lui en trouver un autre.²¹“ Tento xenofobní postoj vyústí v atak na místní arabskou kavárnu.

¹⁸ Odkud víš, že se v Alžírsku válčí?

¹⁹ Jeho odhodlání se však v průběhu hry mění; v momentě, kdy je opravdu povolán do války, jej najednou popadne strach.

²⁰ STORA, B. *Appelés en guerre d'Algérie*. Paris: Gallimard, 1997. s.

²¹ Fatima? Ty ses zbláznila. To jméno změníš, dáme jí jiné.

V některých promluvách se staví ironicky vůči Francouzům a jejich národní hrdosti, vůči obrazu Francie jakožto středobodu vesmíru. Přestože narážky na neschopnost (či spíše nedostatečnou vůli) učit se cizím jazykům představují častý předmět komentářů na téma „Francouzi“, i v kontextu hovoru Mathieua argumentujícího odchod do Alžírsku vyznívá Adrienova odpověď vtipně a výstižně: ADRIEN (s. 25): „Un bon Français n'apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter; le monde entier envie notre langue.“²²

Posledním, neméně významným tématem je otázka hledání vlastní identity. Problém, s nímž se dozajista potýkala nemalá skupina „pieds-noirs“ i Francouzů jako Mathilde, kteří do Alžírsku, jakožto jednoho z francouzských departamentů, přišli později. V jednom ze svých monologů se Mathilde (s. 48) sama sebe táže: „Quelle patrie ai-je, moi? Ma terre, à moi, où est elle? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger“²³.

Hledání domova a své identity je svým způsobem charakteristické pro každého z představitelů: Adrien se nakonec také rozhodne vydat se společně se sestrou do Alžírsku, sluha Azziz nedokáže vyjádřit ani popřít svůj arabský původ, Mathieu se marně orientuje v sobě samém, snaží se oprostít ze světa domova, Edouard preferuje vzlétnutí mimo zemský prostor. Svým způsobem by i pro samotného Koltèse mohla tato divadelní hra znamenat ohlédnutí se za vlastním dětstvím. Jak uvádí Daniela Jobertová v doslovu ke Koltèsovým hrám²⁴, v tomto textu „kulminuje autorovo téma vykořeněnosti a neúspěšného, tudíž věčného hledání domova“. Otázkou tedy je, nakolik se protagonisté v oné „poušti“, nicotě jejich existence, naleznou.

²² KOLTES, Bernard-Marie. *Hry*. Přel. R. Císař; V. Jamek; D. Jobertová, aj. Praha: Divadelní ústav, 2006. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

Pořádný Francouz se jazyky neučí. Spokojí se s francouzštinou, ta mu úplně postačí, je dokonalá, se vším si ví rady a pěkně zní; celý svět nám ji závidí.

²³ Kde já mám vlastně domov? Kde je ten můj kousek země? Kde je kousek země, na kterém bych mohla spočinout? V Alžíru jsem cizí a sním o Francii; ve Francii jsem ještě cizejší a sním o Alžíru. (pozn.: špatně přeloženo Algérie-Alžír)

²⁴ KOLTES, B.-M. Op. cit., s. 261

2. JEAN GENET: LES PARAVENTS (PARAVÁNY)

Jean Genet, autor neustále revoltující proti společnosti, nás zavádí do světa, který není ani reálný, ani nereálný²⁵. Jedná se o realitu zachycenou v pouhém odrazu zrcadel (objekt, jímž je Genet ve svém díle posedlý). Téma kolonizace, boje bílého s černým, nepředstavuje úplnou novinku v jeho literární tvorbě, našel jej již ve své předchozí hře *Les Nègres*. Jak uvádí v rozhovoru²⁶ nad dílem Geneta Albert Vichy, jeden z editorů jeho souborného díla, Genet celý život bojoval proti bílým, ať už po boku černých Američanů, Palestinců, přistěhovalců... Nenáviděl bělochy, prohlašoval se za černocho s bílou pleť. Fakt, jenž se samozřejmě projevuje v celé jeho tvorbě. Neustrannost, nebo lépe řečeno kritický pohled na nestoudné jednání Francie, se projevuje i v této divadelní hře.

Paravány byly napsány v roce 1961, tedy v momentě, kdy se válka v Alžírsku pomalu ale jistě chýlí ke svému konci (respektive události již spějí k oné kýžené nezávislosti). Pokud se můžeme spolehnout na informace získané ze sekundární literatury a nebereme v potaz Katebovu *Obklíčenou mrtvolu*, jedná se v podstatě o první hru, která byla tematicky ovlivněna válkou v Alžírsku.

Vzhledem ke svému provokativnímu charakteru byly Genetovy *Paravány* poprvé uvedeny mimo Francii, a to v roce 1961 v Berlíně. Ve Francii se na scéně objevily až v roce 1966 v režii Rogera Blina a vzbudily ostrou vlnu reakcí. V této době totiž Francie čelí přílivu „pieds-noirs“ zpět do Francie, manifestacím válečných veteránů, protestům pravice; zkrátka palčivý sociální a politický kontext měl tedy zcela jistě nesmírný vliv na reflexi hry. Text dokonce podnítil debaty v Národním shromáždění mezi André Malreauxem, tehdejším ministrem kultury, a politikem Christianem Bonnetem o správném využívání státních finančních prostředků. Podle Bonneta totiž tohle dekadentní dílo není hodno prezentace na subvencované scéně.²⁷ V roce 1983 byl prý dokonce režisér Patrice Chéreau nucen odložit premiéru hry o tři dny kvůli jistému bombovému poplachu²⁸. A od plánované inscenace v Marseille (1991) bylo upuštěno z důvodu vypuknutí války v Golfském zálivu.

Na české scéně nebylo doposud možné tuto hru zhlédnout; až na jisté výjimky se z Genetových divadelních her dočkaly uvedení v České republice pouze *Služky*.

Nicméně ani na světových jevištích nebyla režírována mnohokrát, vzhledem k rozsahu hry se totiž jedná o divácky poměrně náročnou inscenaci. Přesto můžeme jmenovat např.

²⁵ DEJEAN, J.-L. *Le théâtre français depuis 1945*. Paris : Éditions Fernand Nathan, 1987, s. 75

²⁶ ŠOTLOVÁ, J. Albert Dichy. Černá a bílá, grázl a láska. 3. 12. 2005. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18307>>.

²⁷ Dossier de presse: Année Genet Morvan 2010. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.parcumorvan.org/include/download.php?filename=../fic_bdd/presse_dossier_fr_fichier/1262873276_DP_Genet.pdf>.

²⁸ BAUDORRE, P. *Le théâtre des événements. La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2003. s. 259

experimentální²⁹ inscenaci hry v režii JoAnne Akalaitis nebo nedávné uvedení hry (2007) v avignonském městském divadle v režii Frédéric Fisbacha, využívající k zobrazení onoho nesmírného počtu postav (kolem stovky) kromě herců také loutky.

Tato hra není koncipována pro uvedení v klasickém divadelním prostoru; Genet si její inscenaci představoval na venkovní scéně, v okolí hřbitova, kde by k sobě mrtví a živí měli blíž. Představení by mělo na diváka ve svém celku působit jako jistá slavnost, herci podle něj nemohou vydržet sehrát víc než pět takovýchto inscenací³⁰. Jedná se totiž o divadelní hru poměrně zdlouhavou, svým rozsahem hodnou románu. (Na jevišti trávající 4 i více hodin.) Ale i kdyby měla být hra uvedena pouze jedenkrát, jedna precizně provedená inscenace prý stačí. V podstatě každý obraz by měl intenzitou své prezentace odpovídat krátké divadelní hře³¹. Dejean dodává³², že se Genet inspiroval při psaní textů průběhem mše; každá z jeho her následuje rytmus jakési pekelné bohoslužby.

Drama je rozděleno na šestnáct obrazů, odehrávajících se, jak už ostatně titul hry napovídá, mezi paravány. K tomuto horizontálnímu scénickému uspořádání se přidávají výstupy protagonistů na několika vertikálních úrovních s cílem znázornit jednotlivé světy, z nichž pocházejí (bordel, vesnice, zem mrtvých). Vertikální reprezentace akcentuje vnímání nadřazenosti a podřazenosti jednotlivých postav znázorňující důstojníky, Araby, prostitutky apod. Na pozadí základní linie jistého úseku života Araba Saída se odehrává spousta dalších drobných historek z arabského světa. Otázkou je, nakolik tento postup řadící události bezvýznamné vedle důležitých momentů opět potvrzuje záměr dát do kontrastu obyčejný život s okamžiky přelomovými, válečnými.

Na Genetových dramatech se markantně projevuje podíl scénických poznámek ve srovnání s textem samotným. Objevují se v něm nejen klasické popisy osob, scénického uspořádání apod., ale každá scéna je navíc autorem obsáhle komentována až do nejmenšího detailu (a to dokonce dvakrát, před i po daném obraze), možná interpretace ze strany režiséra je tudíž v jistém ohledu značně limitována. A přestože už Genet přímo v díle podal dostatečný počet komentářů, přidávají se k nim ještě série dopisů režisérovi Rogeru Blinovi.³³ Tento přístup je opravdu zcela specifický, Genet si se čtenářem pohrává, což je markantně viditelné například z komentáře k obrazu číslo 10 (s. 119): „Le lecteur de cette pièce s'apercevra vite que j'écris n'importe quoi. A propos des roses par exemple.³⁴“ Takovýto přístup ovšem vzbuzuje dojem, že si ze čtenáře dělá ještě větší legraci, jelikož právě tuto scénu lze číst jakožto kontrast banální

²⁹ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN a Divadelní ústav, 2008.

³⁰ GENET, J. *Lettres à Roger Blin*. Paris: Gallimard, 1966.

³¹ GENET, J. Op. cit., s. 30

³² DEJEAN, Op. cit., s. 77

³³ GENET, J. *Lettres à Roger Blin*

³⁴ GENET, Jean. *Les paravents*. Paris: Gallimard, 2007. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Čtenář této hry si brzy povšimne, že píšu, co mě napadne. Například co se těch růží týče.

situace (M^{me} Blankensee opěvující své růže) a mnohem vážnějších skutků, úvah nad arabskými příslušníky. Přesto tuto poznámku zakončuje větou: „Dans cette pièce – et je ne la renie pas, oh non! – j’aurai beaucoup déconné.“³⁵

Obrovskou roli zaujímá v *Paravánech* použití barvami hýřících kostýmů a masek, různorodých převleků, zakomponování zrcadel do hry. Jak tvrdí Dejean³⁶, autor se tím snaží dát najevo bezvýznamnost reality. Objektivní skutečnost se mísí s pouhým zdáním, převleky splývají s obyčejným ustrojením, maska koreluje s běžným výrazem tváře. WARDA (s. 28): „Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures...même écarter les jambes pour pisser je ne pourrais, mais juponnée d’or, je suis la Reine des Averses.“³⁷ Podle mého názoru se Genet spíše snaží o karikaturu postav i situace, přirozené charaktery protagonistů jsou nasazením do bizarních oděvů akcentovány, rozdíl mezi chudými Araby podřadného původu a nadřazenými důstojníky se tak stávají markantnějšími, snadněji viditelnými. Hadry zablácené, děravé, cárovité kontrastují s doplňky luxusnějšího charakteru, jako například několikrát zmiňovaná rukavice z pekari.

Genetův specifický jazyk se projevuje svým charakteristickým způsobem i v této hře: během okamžiku je schopen přejít z lyrického jazyka k nejbanálnějším a nejsprostějším výrazům, kterých nalezneme v *Paravánech* nespočet. V podstatě každá replika je okořeněna některým z nich; argot tvoří neodmyslitelnou součást tohoto dramatu. Genet podává obrázek války v podobě ztracených existencí, světa bordelů a zhýralosti hodné rabelaisovské představitosti. Nebrání se znázorňování tělesnosti, násilí, vše je okořeněno jistou dávkou perverze. LE VOIX DU CONDAMNÉ A MORT (s. 130): „Délicatement, j’aurais soulevé les rideaux du jupon pour regarder couler les boyaux, et j’aurais joué avec comme les doigts jouent avec des bijoux.“³⁸

Genetovo vyjadřování je přímé, nehledí na zbytečně zdlouhavé formulace, podává přesný obrázek zformovaný autorovým typickým jízlivým pohledem. LE LIEUTENANT (s. 179): „La France nous regarde. Elle nous envoie mourir... Ou mourir à demi, c’est-à-dire rentrer éclopés, pattes en moins, reins perdus, couilles arrachées, nez mangés, faces rôtis...“³⁹

Téma nadřazenosti Evropanů je vizuálně rozpracováno i následovně: Arabové vystupují ve shrbení, Evropané nosí boty na tlusté podrážce, aby výška jejich těla vynikla, Francouzi jednájí pronikavým hlasem, aby ironie jejich projevu vystoupila více na povrch. Genet si například představuje Saïda jakožto pravý opak Seržanta. Konfrontace dvou národností, dvou

³⁵ V téhle hře, a to nezapírám, ó ne, toho nakecám.

³⁶ DEJEAN, J. - L. Op. cit., s. 77

³⁷ Když zapadlo slunce, nezmohla jsem se bez svých ozdob na nic...ani roztáhnout nohy, abych se vyčůrala, jsem nemohla, ale oblečena do zlatých spodniček jsem Královnou záplav.

³⁸ Něžně bych nadzvednul spodničku, abych viděl téct střeva, a hrál bych si s nimi, jako když si prsty hrají s klenoty.

³⁹ Francie nás pozoruje. Posílá nás zemřít...anebo zemřít napůl, tzn. vrátit se jako chromí, s chybějícími tlapami, zničenými ledvinami, vytrženými koulemi, sněženými nosy, pečenými obličejí.

světů. Kromě toho se tato nerovná hierarchie objevuje také v jednání s arabskými příslušníky. LE GENDARME (s. 99): „Et moi, trop con, qui te disais vous pour être poli, comme on nous le recommande! Je voudrais voir qu'ils vous touchent de près.“⁴⁰ Pohrdání, nerovnost komunikace, ale taky do jisté míry snaha přenést vinu na někoho jiného, zbavit se jí. LE GENDARME (s. 102): „Tu sais bien qu'on ne peut plus vous traiter comme avant. On veut être humains, [...] et c'est vous qui cherchez les coups.“⁴¹

Ironický pohled na danou situaci manifestuje následujícím výrokem. MONSIEUR BLANKENSEE (s. 114): „On pourra rire de nous, de notre amour pour ce pays, mais vous, vous savez bien que notre amour est réel. C'est nous, qui l'avons fait, pas eux ! Cherchez, parmi eux, un seul qui sache en parler comme nous !“⁴² Znázorňuje zde onen typický projev francouzského pocitu národa-spasitele, bez něhož by jiní nemohli existovat. MONSIEUR BLANKENSEE (s. 114): „Dans une opérette allemande, je ne sais plus laquelle, j'ai entendu cette réplique : 'Les choses appartiennent à ceux qui ont su les rendre meilleurs.“⁴³

Genet nahlíží na téma hierarchie pod různým zorným úhlem, tentokrát pohrdavého pohledu na Araba: SIR HAROLD (s. 115): „ Si un Français me vole, ce Français est un voleur, mais si un Arabe me vole, il n'a pas changé : c'est un Arabe qui m'a volé, et rien de plus. “⁴⁴ Ostatně toto rasistické vnímání věci se podle mého názoru ve francouzské společnosti zachovalo dodnes, Arab, toť ztělesnění násilníka, špíny. Negramotného člověka, jenž není schopen vlastních konstruktivních projevů. LE GENDERME (s. 102): „On est venu chez vous avec la civilisation et vous continuez à vivre en vagabonds. Même pas sous les ponts ! au pied des ruines. Tout. On vous apporte tout : les écoles, les hôpitaux, la gendarmerie et pour vous tout ça n'est rien. Du vent. Du sable.“⁴⁵

Ovšem hierarchické uspořádání může fungovat pouze v takto nastaveném uzavřeném světě; jak u běžných lidských bytostí, tak nakonec i u Genetových protagonistů platí, že ve smrti jsme si všichni rovni. Ve finále se jednotliví představitelé dramatu sejdou společně na jedné scéně, a to ve světě mrtvých, kde dřívější struktury nehrají žádnou roli. V textu by tedy bylo možné hledat také jistý existenciální rozměr, přesah do filozofičtějších sfér.

⁴⁰ A já blbec, abych byl slušný, ti vykal! Tak, jak nám to přikazují. Chtěl bych je vidět, jak se vás zblízka dotýkají.

⁴¹ Dobře víš, že s vámi nemůžeme zacházet jako dřív. Chceme být lidšší, to vy hledáte rány.

⁴² Mohli bychom se sami sobě vysmát, naši lásce pro tuto zemi, ale vy, vy víte dobře, že naše láska je opravdová. Jsme to my, kdo ji stvořili, ne oni!

⁴³ V jedné německé opeře, už si nepamatuju jaké, jsem slyšel tuto repliku: „Věci patří těm, kdož je uměli vylepšit.“

⁴⁴ Pokud mě okrade Francouz, je to zloděj. Ale pokud mě okrade Arab, nic se nezměnilo. Je to Arab, který mě okradl a nic víc.

⁴⁵ Donesli jsme k vám civilizaci a vy stále žijete jako vagabundi. Ani ne pod most! Ale dole na ruinách. Všechno. Všechno vám přinášíme: školy, nemocnice, četnictvo a pro vás to nic neznamená. Vítr. Písek.

3. KATEB YACINE: LE CADAVRE EN CERCLÉ (OBKLÍČENÁ MRTVOLA)

Přestože se toto dílo historicky neváže přímo k válce v Alžírsku, tematicky spadá do kontextu bojů o nezávislost této země. Kateb Yacine⁴⁶ navíc patří mezi nejvýznamnější představitele literárního proudu vyjadřující se ve své tvorbě k problematice kolonizovaného národa, neustále šířící myšlenku samostatnosti. Poprvé byla tato divadelní hra publikována roku 1954 v revue *Esprit*, v roce 1959 se stala titulním dramatem trilogie *Le Cercle de répresailles*. První uvedení ve Francii v průběhu války v Alžírsku vzbudilo takový odpor, že jeho realizace musela být přenesena do Bruselu.

Analyzovaný text odkazuje na masakr v Sétifu 8. května 1945, manifestace nesoucí se v duchu touhy po osvobození Alžírsku, kterých se Kateb účastnil ještě jako student gymnázia. Tyto nepokoje byly potlačeny francouzskou policií, tisíckovky Alžířanů při nich zahynuly anebo byly zraněny. Tento den lze považovat za jeden z důležitých momentů v procesu formování nezávislosti Alžírsku (který o několik let později vyústí ve válku) i zdroj inspirace pro Katebovu literární tvorbu. Do povědomí literárních kritiků i čtenářské veřejnosti se tento alžírský autor dostává svým románem *Nedjma* (1956), který se tematicky vrací právě k této události. Tentýž motiv je pak rozpracován právě v trilogii *Le Cercle des répresailles*.

Vzhledem k tomu, že se Kateb Yacine stal přímým svědkem sétifského masakru a jakožto spisovatel arabského původu bezprostředně reflektuje atmosféru revoltujícího národa, umožní nám nahlédnout na danou situaci z jiného úhlu pohledu než je tomu u ostatních autorů. Jako jediný z dramatiků píšících o Alžírsku zařazených do našeho výběru totiž sám patří na stranu kolonizovaného národa. Boj o nezávislost jako takový představuje nezaměnitelné místo v jeho tvorbě, tématu se věnuje nejen, co se otázky Alžírsku týče, nýbrž se zaobírá i podobnou situací v jiných zemích (např. ve hře *L'homme aux sandales de caoutchouc* k okolnostem ve Vietnamu). A jak prohlásil v souvislosti s otázkou frankofonie a používání francouzského jazyka: „J'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français“⁴⁷ (1966)

Obklíčná mrtvola bývá charakterizována jako tragédie (ve srovnání se zbylými hrami zařazenými do souboru, vedle frašky *La poudre d'intelligence*, druhé tragédie *Les Ancêtres redoublent de férocité*, zakončené dramatickou básní *Le Vautour*). Tato krátká divadelní hra není dále formálně členěna, můžeme v ní však rozlišit pasáže spíše realistické prolínající se s monology poeticko-filozofického charakteru.

Přestože text neobsahuje přesné historické informace, předpokládáme, že reflektuje sétifský masakr z roku 1945. Nezáleží na tom, kde se nacházíme, idea národní identity je všude

⁴⁶ Yacine = jméno, Kateb = příjmení

⁴⁷ DIOP, M. D. Le Roman français et l'avenir de la littérature francophone, face au Manifeste pour une littérature Monde. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.memoireonline.com/02/08/928/m_roman-francais-avenir-litterature-francophone-manifeste-litterature-monde10.html>.

Píši ve francouzštině, abych dal Francouzům najevo, že nejsem Francouz.

stejná. Proto není místo konkrétně určeno, drama začíná následovně: LAKHDAR (s. 15): „Ici est la rue des Vandals. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca.“⁴⁸ Skupina mladých lidí v čele s vůdčím protagonistou, Lakhdarem, nespokojená s aktuálním režimem země se snaží situaci řešit revoltou, účastí na manifestacích, prosazovat myšlenku nezávislosti Alžírsko. Bohužel, jak již bylo v historickém nadhledu zmíněno, během této události tisícovka mladých zahyne (Lakhdar je vážně zraněn a nakonec umírá), odsouzeno, nuceno odejít do ústraní (což ovšem neznamená vzdát se). Kateb nemá zapotřebí prokládat text konkrétními historickými údaji, přesto se celé drama, veškeré jednání a chování nese v duchu boje o prosazení alžírské identity. O to více je právě text zajímavější a skvěle doplňuje ostatní výběr, svým charakterem naprosto vybočuje z korpusu ostatních dramát.

Jedinými reprezentanty francouzského národa jsou důstojník a jeho dcera Marguerite, naivní mladá Pařížanka, která považuje jedině arabského původu až do setkání s Lakhdarem za špinavce, blechy. Drama se tedy odehrává téměř výhradně v uzavřeném světě arabském.

Obklíčená mrtvola se vyznačuje nadměrnou básnickým jazykem, dlouhými větami prostoupenými metaforami navazujícími často jedna na druhou, větami obohacenými o personifikaci, jež můžeme znázornit na příkladu ulice Vandalů. LAKHDAR (s. 16): „je la sens palpiter comme la seule artère en crue...je ne suis plus un corps, mais je suis une rue“⁴⁹. Z obyčejných dialogů realisticky vykreslujících situaci jakoby vystupují poetické dialogy mezi Lakhdarem a Nedjmou, stejně jako delší monology filozofického nádechu Lakhdara. Představují jádro Katebovy poetiky, v nich se zračí síla jeho dramatické tvorby. Až na jisté výjimky, například popis úvodní scény ve vedlejším textu zobrazující kupy mrtvol, Kateb nezobrazuje skutečnosti realistickým způsobem, nýbrž se spíše snaží o zobrazení vzletného charakteru:

LAKHDAR (s. 29) „...ces cerveaux qui se déchirent en fleurs anachroniques sur leur terre défendue, ô fleur tout agitée près du nectar vomis, gerbe de cerveaux obscurcis que traversèrent par essaims tant d'abeilles de plomb dans nos têtes blotties.“⁵⁰

Nepostradatelnou součástí tohoto dramatického textu tvoří také jeho zvuková stránka: muzika orientálního charakteru, výkřiky masakrovaného davu nebo naopak pouhé momenty ticha přerušované zvuky palby či vřeštěním zlověstných ptáků, významně dokreslují poetický ráz dramatu. K čemuž se přidává rezonující echo chóru, jehož uplatnění zvýrazňuje vyznění samotných promluvy a zároveň dodává celku jistou uzavřenou formu.

Nejkomplexnější postavu dramatu představuje Lakhdar balancující na pokraji smrti, ve svých poeticko-filozofických monolozích vyjadřuje připravenost těla na transcendenci duše, touhu odpoutat se od své tělesnosti. Palčivě vnímá rytmus okolního pulsujícího města. Lakdar

⁴⁸ Tady je ulice Vandalů. Je to jedna z ulic Alžíru nebo Constantine, Sétifu či Guelmy, Tunisu nebo Casablanky.

⁴⁹ Cítím ji pulsovát jako jedinou rozvodněnou tepnu...už nejsem tělem, ale ulicí.

⁵⁰ ...jejich mozky, které se trhají na anachronické květy na jejich bráněné zemi, ó neklidný květe v blízkosti vyvrženého nektaru, svazky zatemněných mozků, jež prostoupily rojem tolika ocelových včel do našich schoulených hlav.

představuje místo, odkud pochází. Místo, s nímž je pupečnickovou šňůrou propojen, kde se v krvi zrodil a kam se krvavě raněn opět navrácí. Smrt prostupuje celým dramatem, ovšem neznamená nic hrůzostrašného, jedná se o konečnost každého z nás. A pokud je v sázce vymanění se z nelehké situace, neznamená prohru, nýbrž logické vyústění boje.

Nazírání na problematiku nezávislosti Alžírska prostřednictvím postav dramatu můžeme sledovat ze dvou úhlů pohledu: mladých, které idealistické vize budoucnosti oproštěné od nadvlády Francouzů žene vstříc revoltě, nebojí se čelit překážkám, snaží se stůj co stůj vymanit ze současné situace. Naopak starší osoby (zastoupené nevlastním otcem Lakdara, Taharem) projevují lítost nad generací mladých, nad zbytečně ztracenými životy. Sami se už szili s přítomností francouzských kolonizátorů, nemají zapotřebí protestovat, zachování statutu quo se jeví jako akceptovatelné. Postoj iritující mladé revoltující: MUSTAPHA (s. 21): „Ce n'est pas le nombre des morts qui pèse sur notre rue, c'est la mort solitaire des lâches, des inquiets de votre genre, vous les pères attardés qui trahissez les ancêtres.⁵¹“

Také Kateb se ve svém textu zmiňuje o problematice tortury, jež tvoří nemilou součást věznění, ale i normálního života (překvapivě ještě před započítím samotných válečných represí): TAHAR (s. 22) „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. Peuvent-ils compter sur vous, les neufs enfants du greffier brûlé vif, après avoir été arrosé d'essence, parce qu'il avait eu la lubie de conserver vos journaux?⁵²“ Další důvod, proč generace starších, k nimž ovšem rozhodně Kateb nepatří, myšlenku vzpoury neodporuje. Pro něj je však budoucí cesta jasná: vzhůru, vstříc nezávislosti!

⁵¹ Není to počet mrtvých, kdo tíží naši ulici, je to osamocená smrt zbabělců, znepokojených vašeho rodu, vy, zaostálí otcové, kdož zrazujete své předky.

⁵² Bijí vás, ponižují, nutí vás k práci, střílejí na vaše prokleté průvodce, to vše dopadá na nevinné. Může se na vás spolehnout těch devět dětí zaživa upáleného zapisovatele, poté co byl polit benzínem, jen proto, že ho popadl rozmar schovat si vaše noviny?

4. DANIEL LEMAHIEU: DJEBELS

Djebels⁵³, text napsaný roku 1983, byl poprvé inscenován o pět let později v Centre d'action culturelle Pablo Neruda v Corbeil-Esson v režii Pierra-Etienna Heymanna. Zajímavým detailem je, že do role Loly byla obsazena herečka českého původu (dnes divadelní pedagožka), Olga Jiroušková. Překvapivým faktem je, že toto dílo téměř nebylo inscenováno (pokud dokonce tato premiérová inscenace není jediná?), přestože se jedná o velice zajímavou divadelní hru. Vybízí ale spíše ke scénickému čtení, jelikož vysoký potenciál této hry se skrývá v bohatosti jazyka.

Sám autor řadí ve svých poznámkách tento text mezi „dramatický zpěv“, v rámci něhož se prolínají různé árie a recitativy, které na sebe mohou navazovat i navzdory rozdělení hry na jednotlivé sekvence. Arabská hudba podtrhne nejen zmíněné zpěvy, ale může také zaznít jako doplněk jednotlivých monologů. Zpívané části odlehčí celkové tíži pronášeného obsahu, jakož i celku jako takovému, děj dokážou pozastavit, ponechat čas k zamyšlení.

Větné struktury se na první pohled často jeví jako méně průhledné a poměrně komplikované. Ve spoustě případů v díle nalezneme promluvy bez interpunkce či věty nedokončené. (Pas tirer pas moi je voulais pas moi mais finalement j'ai. / Mais gare aux pourris qui nous ont. s. 25). Dále ve hře najdeme promluvy, které nerespektují pravidla správné větné výstavby, vyznačují se zjednodušeným, foneticky upraveným přepisem (LOLA, s. 14:

Moi sous content toi venir fair' voyage
Moi sous heureux toi v'nir voir beau pays
Les p'tit' moukèr' belles comme des images
Sentent bezef bon la poudre de riz
Moi sentinell' devant la capitale
Alger jouli moi y sous à l'honneur
Moi la gueul' noir mais moi pas le mains sal's
Moi mon-z-ami fidèl' toi n'as pas peur⁵⁴

Právě proto je hra, co se jazykových prostředků týče, nesmírně bohatá, každý oddíl se vyznačuje jiným nádechem, mísí se slovy či dokonce celými větami arabského původu, nemalý význam mají také argotické či familiární výrazy (které jsou ne vždy napsány správně a jejich význam je proto poté těžké detekovat, např. nesrovnalost u slova papataouète/pataouète = jazyk pieds-noirs). Dalším prostředkem, jímž Lemahieu své dramatické dílo obohacuje a dodává mu tak jistý vnitřní náboj, je opakování slov, jehož efektem je stupňující se napětí: BÉCHIR (s. 18):

⁵³ djebels = hora / horský region v arabských zemích (převážně v severní Africe)

⁵⁴ Já sem spokojen ty přijet cestovat/já sem spokojen ty přijet vidět hezkou zemi/ženský krásný jako obrázky/cítí moc dobrý rýžová moučka/já hlídka před hlavním městem/Alžír pěkej já tam sem ve cti/já černá huba ale já nemít špinavé ruce/já můj věrnej kamarád ty nemít strach

„Ma vie. Ma vie pour elle. Ma vie pour elle je donnerais. Ma vie pour elle je donnerais pour un peu. Ma vie pour elle je donnerais pour un peu qu'elle.⁵⁵“ (atd.)

Jako názornou ukázkou barvitého jazyka, jímž se *Djebels* vyznačuje, a komplexnější nadhled na dílo jako takové, bych ráda citovala hned úvod tohoto dramatu, slova poručíka Richarda:

Ça c'est vrai ! Allah i noub (que Dieu t'aide) – ou pas, c'est kif-kif ! Kif-kif des bachagas (mot turc), cadì, caïd, cheik des casbahs ! Pas de problème, moi ces béni-oui-oui je les tiens au backchich (pot-de-vin) pour l'achat du kif-kif pour eux (c'est du haschich) en échange des renseignements pour moi ! Mais quel bled ! « Quel bled ! » je dis. Les goumiers – les spahis – les imans, les médinas – les marabouts, les bournous – les gandouras, blanches pour la pureté. Comment qu'ils s'y reconnaissent avec tous ces noms-là ? Maghreb ! Maghreb ! La baraka il faudrait la baraka au Maghreb la chance pour s'en sortir il faut!⁵⁶

Tento text nepředstavuje souvislý celek v podobě plynulého děje od jednoho bodu k druhému, nýbrž spíše skládanku obrázků a různých názorů nahlížejících na problematiku z rozdílných úhlů pohledu: osamělý výkřik poručíka, arabských kompliců přesvědčujících se o nutnosti akce s cílem osvobození země, nejistoty spojené s hledáním identity kapitána Jeana (jeden z *pieds-noirs*). S tím jsou spojeny také nálady střídající se v promluvách jednotlivých aktérů: od argotem prosáklých řečí poručíka Richarda, přes láskyplné, teskné dopisy vojáka Pierrota píšícího své milé, až ke tklivému šansonu zpívající prostitutky Loly.

Přesto lze ve výstavbě dramatu vysledovat jistý obrat, k němuž v průběhu dojde. Zpočátku si každý představitel hájí nějaký svůj idealistický cíl: ať už si pod ním představíme plánování komplotu ze strany dvou Arabů, Sertaoui a Béchira, naději lepší budoucnosti a klidného rodinného života Nadine s kapitánem Jeanem, pokoření arabských povstalců poručíkem Richardem, návrat Pierrota ke své milované Elisabeth.

Ke konci zřetelně pozorujeme, že v podstatě žádný z kýžených záměrů nebyl naplněn, krutá realita války poznamenává životy všech protagonistů a bohužel se tu nejedná o pouhou ztrátu ideálů, nýbrž v několika případech i o ztrátu toho nejvzácnějšího, a to lidského života. Ostatně takovýto průběh událostí poznamenal nejen hrdiny tvorby umělecké, nýbrž celou generaci obyvatel Francie (ať už té metropolitní či alžírských departamentů), jelikož počet mužů zapojených do války přesáhnul dva milióny, rodiny zasažené ztrátou blízkého nepočítaje.

David Bradby ve svém článku⁵⁷ srovnává úryvek z *Djebels* s esejí ze sborníku francouzského historika Jeana-Pierre Rioux⁵⁸ a perfektně tak vystihuje další problém, který

⁵⁵ Můj život. Můj život za ni. Můj život za ni dal bych. Můj života za ni dal bych jen kdyby. Můj život dal bych za ni jen kdyby trochu.

⁵⁶ Vzhledem k tomu, že odstavec obsahuje spoustu slov arabského původu nemajících v češtině ekvivalentů, považuji v tomto kontextu nutnost překladu za poměrně zbytečnou.

⁵⁷ BRADBY, David. Images of the Algerian War on the French Stage 1988-1992. *Theatre Journal*, 1994, Vol. 46, str. 382.

vyvstává při reflexi války v Alžírsku. Kdo vlastně proti komu bojoval? Kapitán Jean se nad smrtí své milé Nadine sám sebe ptá (s. 59):

JEAN: Mais qui l'a tuée? Une bombe l'a tuée. Qui l'a posée? Mes amis? Mes ennemis? Quelle armée? Libération? Occupation? Savoir si c'est les miens ou bien les leurs? Ou bien l'armée secrète du lieutenant? Car où sont mes amis mes ennemis? Qui sont-ils ? Où sont-ils ?⁵⁹

Porovnejme s tázáním se Roberta Franka:

Contre qui se battaient les Français (et quels Français d'ailleurs)? Contre les Algériens? Contre certains Algériens? Contre le FLN? Contre d'autres Français? Contre l'OAS?⁶⁰

Neboť prvotní schéma proti sobě bojujících stran vypadá jednoduše: alžírští povstalci převážně z řad FLN, proti nimž se postavila francouzská armáda (v zájmu udržení pořádku v zemi). Jenže situace byla mnohem komplikovanější, než se na první pohled zdá. Tak, jak to dokládá Jean-Pierre Rioux ve své eseji. Neboť ve francouzské armádě nebyli pouze Francouzi z metropole, nýbrž jejich řady často doplňovali i dobrovolní vojáci alžírského původu (harkis), v Alžírsku docházelo i k bojům povstalců z jedné skupiny proti povstalcům skupiny druhé (např. masakr u Mélouzy, 1957, kdy se proti sobě postavily jednotky FLN proti komandu Messali Hadj, zakladatele myšlenky alžírského nacionalismu, tudíž jak Kabylové, tak Arabové se střetli ve vzájemném boji).

Stejně jako i v ostatních dramatech, i zde se setkáváme s problematikou tortury a násilí páchaného na místním obyvatelstvu. ADAM (s. 35): „De toute évidence, le prestige de la torture tient à sa quasi-dissimulation : le sang y est invisible, immatériel, absent. On imagine bien le plaisir sadique devant cette espèce de corps inerte qui parle sous l'électrocution.“⁶¹ Béchir podřeže hrdlo dvěma lidem, jeho samotného ale potká podobný osud. Béchir, nesa svou uříznutou hlavu v ruce, líčí, jaké hrůznosti vykonávali na ostatních, a jak to nakonec dopadlo s ním (s. 53):

BÉCHIR: Alors nous les avons dans un trou entassés tous les sept l'un après l'autre comme un troupeau d'agneaux, je les ai juste arrachés les yeux. [...] La tête des villageois au ras des blés je voyais s'agiter la faucille à la main, les têtes s'agiter, le soleil, ne plus savoir, aveuglé, si ces têtes étaient bonnes ou mauvaises. [...] Alors ma tête détachée de mon corps au loin elle aussi parlait.

⁵⁸ FRANK, Robert. Les troubles de la mémoire française. In *La guerre d'Algérie et les Français*, s.dir. J.-P. Rioux. Paris: Fayard, 1990, s. 607.

⁵⁹ Kdo ji ale zabil? Bomba ji zabila. Kdo ji položil? Mí přítel? Mí nepřítel? Jaká armáda? Osvobození? Okupace? Vědět tak jestli jsou to mí anebo jejich. Anebo snad tajná armáda poručíka? Neboť kde jsou mí přítel, mí nepřítel? Kdo jsou? Kde jsou?

⁶⁰ Proti komu Francouzi bojovali? (Ostatně kteří Francouzi?) Proti Alžírčanům? Proti některým Alžírčanům? Proti FLN? Proti jiným Francouzům? Proti OAS? (pozn.: OAS = Organisation armée secrète)

⁶¹ Zcela očividně se prestiž tortury zakládá na svém zdánlivém utajení: krev je při ní neviditelná, nehmotná, schází. Dokážeme si živě představit sadistické potěšení před tímto bezvládným jakoby tělem, které promlouvá pod tlakem elektrického proudu.

Elle disait : « D'un seul coup sur la nuque un couteau très tranchant ils l'ont fait voler la tête de l'exécuteur et prise entre leurs mains elle disait encore ma tête : *L'Indépendance*.⁶²

I v tomto díle se objevuje svět bordelů, Lemahieu znázorňuje vztahy prostitutek s důstojníky, v tomto případě Loly s Richardem. Znalost vojáků však dámám z „kabaretu u tří sester“ umožní předávat informace svým arabským přátelům, kterým se pak snadněji kují pikle.

V tomto textu jsou také zobrazeny ničivé dopady nájezdů jednotek bojujících za nezávislost Alžírsko na zemi a jeho civilní obyvatelstvo: „Partout où le fellagha passe il ne reste plus rien. Il prend votre argent, vos fils, il ruine dispensaires, brûle récoltes, coupe poteaux. Son passage signifie ruines, deuil, larmes, famine, misère.“⁶³ (s. 16). Mimo jiné se jedná o jeden z monologů « přednáškového » charakteru, v nichž kapitána Jeana podává historický nadhled na problematiku alžírské otázky, pozastavuje se nad danou situací. V dalším z nich se dlouze zaobírá a nabízí několik možností definic povstání, války. V podstatě shrnujeme, s jistým ironickým nadhledem, veškeré „snahy“ o řešení situace francouzskými činiteli. Citujme některé z nich:

Opérations militaires d'envergure dans les djebels contaminés ; assainir, reniveler, purger d'urgence (état d'urgence); l'intégration ou la mort.

Exécution sans jugement, s'ils sont reconnus coupables les armes à la main à quoi bon les juger?

Partition du territoire occupé; d'un côté les Blancs, de l'autre côté les autochtones (et basta)⁶⁴.

Zkrátka téma války hraje v tomto textu primární roli. Přestože v něm nenajdeme žádný konkrétní historický údaj, podle finálních událostí usuzujeme, že se jedná o blížící se konec války, kdy už najevo vyplývá fakt, že kompromis v podobě „francouzského Alžírsko“ není reálný. Tyto události prostupují celým dramatem, ovlivňují jednání postav, poukazují na válkou zničené existence kopírující reálnou generaci francouzského obyvatelstva.

⁶² Takže jsme do díry nahromadili všech sedm, jednoho po druhém jako stádo jehňat, jen jsem jim vyrval oči...hlava vesničana na úrovni obilí, viděl jsem hýbat se ruku se srpem, hýbající se hlavy, slunce, víc nevědět, slepý, jestli ty němé tváře byly dobré nebo špatné... a tak má hlava oddělená od mého těla zdaleka také promlouvala. Říkala: „Jednou ranou za krk hodně ostrým nožem nechali odletět hlavu vykonavatele a v jejich ruku ještě má hlava říkala: *Nezávislost*.“

⁶³ Všude, kudy fellagha projde, nezůstane nic. Bere vaše peníze, vaše syny, boří zdravotnická střediska, pálí úrodu, vypojuje stožáry. Jejich přechod znamená ruiny, zármutek, slzy, hlad, bídu. (zkráceno, v původním textu prokládáno arabskými překlady)

⁶⁴ Vojenské operace velkého rozsahu v zamořených djebels, ozdravit, znovu vyměřit, urychleně očistit (pohotovostní stav), integrace nebo smrt. Provedení bez soudu, pokud uznali za vinné ruční zbraně, nač soudit? Dělení okupovaného území, na jedné straně Bílí, na druhé domorodci (a basta).

5. EUGÈNE DURIF: TONKIN-ALGER

Tonkin-Alger aneb krátká divadelní hra Eugèna Durifa zobrazující předvečer oslav nejvýznamnějšího francouzského státního svátku, 14. července roku 1957. V den, v průběhu kterého Francie s hrdostí oslavuje svůj národ, skupina adolescentů z předměstí Lyonu (Tonkin, Villeurbanne) řeší nejen své mladistvé lásky a jejich následná zklamání, ale především neodvratnou nutnost odchodu do války v Alžíru.

Poprvé byla uvedena v říjnu roku 1990 v pařížském Théâtre Ouvert v režii Charlese Tordjmana. Mimo jiné bylo možné hru zhlédnout také v samotném Lyonu, v Théâtre de Célestins.

V kontextu bojů o nezávislost příznačně vyznívá i samotný název hry. Tonkin totiž nepředstavuje pouze jednu ze čtvrtí Lyonu, ale také vietnamskou provincii tvořící součást bývalé Francouzské Indočíny. Samotný titul hry však nepředstavuje jediný odkaz na válku o nezávislost na tomto asijském území. Jedním z protagonistů hry je také Charly Indo, jehož jméno samo napovídá, jakých událostí se stal přímým svědkem. Tuto participaci na předchozí krvavé válce Francie dokládají také fakta obsažená v jeho promluvách.

Jednoduchý, ležerní styl vyznačující se nekomplikovanými větnými strukturami, nenáročnou slovní zásobou, text prostoupený regionálními výrazy přímo evokuje atmosféru léta na lyonském předměstí a celkově dodává hře svěží charakter. Nicméně realita válečného konfliktu tuto pohodovou náladu silně narušuje. Momenty vážné, spojené s odchodem mladých hochů do války v Alžírsku, vyznívají v tomto kontextu o to kontrastněji. Jako příklad těchto protikladů můžeme uvést dialogy mezi Octavem a La Brocante, v nichž se prolínají zkušenosti s válkou v Indočíně s problémy všedního dne. Celé toto drama tudíž vyznívá jakožto jistá polemika banální každodennosti bezstarostného jedince s okolní realitou válečného konfliktu.

Z promluv protagonistů se dozvídáme jak o problematické situaci v Alžírsku, tak o aktuálním dění v městě Lyonu, jež je válkou také zasaženo, a to existencí skupinek v podsvětí, narušujících jinak relativně poklidné dění města.

Durif se ve svém dramatu věnuje převážně dvěma aspektům války v Alžíru: a to násilí páchanému na místním obyvatelstvu a nucenému rukování mladých mužů do armády. Mladí lidé odcházející do války (1957) s nadějí brzkého návratu zpět ještě netuší, že ta „opravdová“ válka teprve přijde a že konec je prozatím v nedohlednu. Pro většinu povolaných znamenalo překročení Středozemního moře cestu do neznáma, často spojenou s prvním opuštěním rodného města. Sladká mladistvá nevědomost mládí a idealismus dodávají situaci jistou dávkou tajemna: Jaký asi je onen pověstný Alžír? „Alger. Il paraît que c'est une ville toute blanche.⁶⁵“ Před odjezdem bylo totiž mladým mužům pouze řečeno, že « Alžírsko je Francie » a cílem jejich cesty je pouze nastolit pořádek v zemi, zklidnit nepokoje vyvolané jistými rebely. Tomu odpovídá i

⁶⁵ Alžír. Zdá se, že je to zcela bílé město.

dobový slogan « La Mediterranée traverse la France, comme la Seine traverse Paris.⁶⁶ » O to větší kontrast poté znamenal střet s realitou třetího světa. Do přírodních krás departamentů severní Afriky se, jak říká Stora, spousta z nich zamilovala, málokdo však asi čekal takový šok v podobě obrazu bídy alžírských zemědělců, chudinských kolonií na okrajích velkých měst. Situace v Alžírsku byla očividně v metropoli banalizována, političtí činitelé poskytovali zkreslený obrázek skutečnosti. Závažnější je ovšem fakt, že až na místě vojáci pochopili realitu válečného konfliktu. LUC (s. 14): „C'est une vraie guerre, tu comprends? Personne ne veut le dire.⁶⁷“ Francie naoko slaví své úspěchy, z rádia se line pyšná řeč státníků: „M. Bourgès-Maunory s'est déclaré satisfait de l'évolution connue par les territoires d'outre-mer qui peuvent aujourd'hui gérer leurs propres affaires.⁶⁸“ (s. 16) Přesto se za hranicemi Středozemního moře dějí závratné události.

Vyhlídku brzkého konce války pocíťovaná převážně mladými hochy konejšícími své dívky je střídána pocitem beznaděje, která vyplývá ze zkušeností starších mužů s předchozími válečnými konflikty Francie. LA BROCANTE (s. 17): „Ça ne vous fait donc rien ces gamins qui partent?⁶⁹“ I pokud se muži vrátí živi zpět, nadosmrti zůstanou válkou oni i jejich rodiny poznamenáni.

CHARLY (s. 45) : Et les voilà qui partent les enfants et quand ils reviennent, ils ne sont même plus les hommes. Restent sans parler de ce qu'ils ont vu. A croire qu'ils n'ont rien vu. Et leurs parents, et leurs frères et sœurs les trouvent changés. Se demandent ce qui s'est passé. Quand ils s'endorment, se réveillent en sursaut, en sueur dans la nuit. Pour rien. Comme ça.⁷⁰“

Charakter utajování mají i okolnosti spojené s torturou. Tyto činy pochopitelně neznamenají chloubu francouzské armády, proto se důstojníci snažili násilnosti spíše skrýt, na veřejnost pronikají důkazy prostřednictvím článků publikovaných v novinách (např. hned v roce 1955 Mauriaca či Camuho v časopise *L'Express*, ale i jiných periodikách, jako *Temps modernes*, *Esprit*, *France Observateur*). V Durifově dramatu se objevují úryvky následujícího charakteru: LA BROCANTE (s. 17): „... ils les torturent des heures au soleil, avec les femmes qui dansent autour, des enragées furieuses les mousmés, des cailloux dans la bouche et les yeux, et des

⁶⁶ STORA, Benjamin. *Appelés en guerre d'Algérie*. Paris: Gallimard, 1997. s. 12
Středozevní protíná Francii, tak jako Seina Paříž.

⁶⁷ Je to opravdová válka, chápeš? Nikdo to nechce vyslovit.

⁶⁸ Pan Bourgès-Maunory je spokojen s manévry v zámořských oblastech, které dnes mohou spravovat vlastní záležitosti.

⁶⁹ S vámi to nic nedělá? Všechna ta děcka, co odjíždějí?

⁷⁰ Odjíždějí jako děti a když se vrátí, nejsou to ani muži. Nemluví o tom, co viděli. Snaží se věřit, že nic neviděli. A jejich rodiče, sourozenci pozorují, že se změnili. Ptají se, co se stalo. Poté, co jednou usnou, probouzí se šubnutím, upocením. Pro nic. Jen tak.

crachats qu'elles leur envoient plein la gueule. Ils les font crever à petit feu avant de les égorger.⁷¹“

Autor v textu několikrát zmiňuje onen nezáměr o aktuální dění ze strany francouzských státníků, respektive celkovou ignoraci reálné situace v Alžírsku co se vnímání masakrů, tortury apod. týče. LUC (s. 33): „On massacre, on assainit Alger, on torture dans l'indifférence. Tous ces cris, c'est fou ce qu'il peu y avoir des sourds pour ne pas les entendre.⁷²“ / LUC (s. 15): „Ces hommes de gauche savent que l'on torture et que l'on assassine. Tout le monde le sait, même ceux qui s'évertuent à se boucher les yeux et les oreilles.“⁷³ V tomto ohledu je přece jen poměrně znatelný odstup, který již autor při tvorbě dramatu mohl zaujmout. Na rozdíl od her vytvořených v průběhu války, v 90. letech je již možné dívat se s odstupem několika let na situaci jinými očima a reflektovat dané události s kritičtějším nadhledem, citovat směle a ironicky státní hymnu, politizovat divadelní hru.

6. MICHEL VINAVER: IPHIGÉNIE HÔTEL

Přestože byla tato divadelní hra napsána již v polovině válečného konfliktu, a to roku 1959, své první inscenace se dočkala až téměř o 20 let později, roku 1977 v Centru Georges Pompidoua v Paříži pod režijní taktovkou Antoina Viteze. Předchozí projekty totiž nebyly realizovány a to z rozdílných důvodů: inscenace na scéně Théâtre de la Cité ve Villeurbanne byla naplánována již na podzim 1960, postupně však odkládána na další sezónu a v roce 1963 bylo od projektu, který měl režírovat neméně významný Roger Planchon, definitivně upuštěno. Tentýž nemilý osud potkal také druhou Vinaverovu hru pojednávající o válce v Alžírsku, *Les Huissiers*. Stejně tak dopadl připravovaný projekt v režii George Wilsona v TNP i režiséra Jeana Tasso v pařížském divadle Vieux-Colombier. Hra se znovu na scéně pařížských divadel objevila až roku 2006, kdy představení režíroval sám Michel Vinaver (v Théâtre Nanterre – Amandiers).

Tento zajímavý průběh plánovaných inscenací a jejich následného rušení dokládá fakt, že v období 60. - 70. let publikum očividně nebylo připraveno konfrontovat se s realitou poválečných událostí. Na rozdíl od jiných divadelních her (např. již zmíněných *Paravánů*) totiž není samotný text tak provokativní.

Svou divadelní hru uvádí Vinaver citací malíře George Braquea a jeho rozhořčením se nad často kladenou otázkou „Co znázorňuje váš obraz?“ Nejpodstatnější totiž není vždy samotný odraz reality v podobě zobrazovaného předmětu, nýbrž také onen důležitý „nezobrazitelný“

⁷¹ Mučí je hodiny na slunci, kolem tančí ženy, rozběsněné vzteklé ženské, kamínky v puse a očích, a ty plivance, co na ně házejí, plnou hubou. Necháávají je pozvolna zdechnout před tím, než je podříznou.

⁷² Masakrují, asanují Alžír, nevšímavě mučí. Všechen ten řev, kolik hluchých, co nic neslyší, to je šílené.

⁷³ Ti levičáci vědí o mučení a zabíjení. Všichni to vědí, i ti, co se snaží zavřít oči a zacpat si uši.

vztah mezi oběma věcmi. Přeneseme-li se do světa divadelní reprezentace, může nás napadnout hned dvojí srovnání: buďto se snažil upozornit na fakt mezi textem samotným a jeho inscenací (jakožto svébytným uměleckým celkem), nebo právě v případě námětu čerpajícího z historie poukázal na vztah mezi historickými fakty a umělecky ztvárněnou skutečností. A jak sám říká: „Attacher moins d'importance aux personnages et aux événements présentés, davantage à ce qui les sépare et les relie.“⁷⁴

Stejně jako sám autor vybízí v předmluvě čtenáře, zaměřme se nyní na hledání oněch vztahů a významů plynoucích z reprezentovaných skutečností.

Příběh se odehrává v průběhu tří květnových dní roku 1958 v Mykénách, v jednom z místních hotelů. Služebnictvo stejně jako hosté pocházejí z Francie, na místě se však zdrží déle, než předpokládali, jelikož v důsledku květnových událostí zůstávají lehce izolováni od okolního světa. Možných čtení tohoto textu se nabízí hned několik: hra odkazuje k antickému Řecku (rodina archeologů), bylo by možné sledovat milostná vzplanutí či intriky mezi jednotlivými postavami nebo strasti hoteliérského povolání jako takového. Pro naši analýzu jsou ovšem podstatné momenty odkazující k válce v Alžíru. Na pozadí banálních každodenních momentů pulsujícího hotelu se totiž dozvídáme o událostech zvenčí. Květnové dny roku 1958 lze považovat za jeden z klíčových momentů války, jelikož jejich důsledky měly vliv i na dějiny Francie jako takové: zatřásly totiž vedením IV. republiky, které se ukázalo jako neschopné problematiku události řešit, vláda padla a říjnu téhož roku totiž došlo ke vzniku V. republiky v čele s generálem de Gaullem a Michélem Debré.

Na počátku května 1958 totiž došlo k popravě francouzských zajatců jednotkami FLN (Front de libération nationale, bojujících za nezávislost Alžírsku). Následkem toho 13. května dochází v Alžíru ke vzpouře evropských Alžířanů s cílem zachovat francouzskou nadvládu nad zemí. Generál Massu ustanovuje Výbor pro veřejné blaho (Le comité de salut public) a na scénu je povolán generál de Gaulle, který „snad jako jediný“ může situaci zachránit. Generál Salan, velitel tehdejší francouzské armády, prohlásí: „Vive la France, vive l'Algérie française, vive le général de Gaulle!“ Generál de Gaulle se tedy několik dní poté vydává z ústraní v Colombey-les-deux-Églises do Alžíru, kde 4. června 1958 pronese své slavné „Je vous ai compris!“, které vyvolá naději na řešení otázky ve prospěch francouzského Alžírsku.

Veškeré důležité informace týkající se aktuální situace v Alžírsku, postupu de Gaulle k moci apod., se odehrávají jakoby mimo „hotelové dění“; dozvídáme se o nich z radiového přenosu, z telefonických hovorů apod. Vinaver všechna tato sdělení nechává zaznívat z vnějšku; jako stěžejní se tudíž na první pohled jeví pouze momentky ze života mykénského hotelu a bezprostředního okolí.

⁷⁴VINAVER, Michel. *Iphigénie Hôtel*. Théâtre complet 1. Arles: Actes Sud, 1986. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání. / Připisovat méně důležitosti přímo zobrazovaným postavám a událostem a více tomu, co je rozděluje či spojuje.

I v této hře pozorujeme fenomén umístění historických okolností do pozadí stěžejní dějové zápletky. V textu samotném se vždy objeví pouze náznaky konverzace na téma aktuálních událostí, které jsou buď vzápětí přerušeny externím činitelem (např. zvonek), náhlou změnou předmětu hovoru či ostatní osoby zapojené do konverzace absolutně nereagují na promluvu zmiňující válku.

MME LHO.: J'ai rêvé cette nuit que ça y était. Soustelle avait pris le pouvoir.

MRS. BABCOCK (*à Emilie*): Et vous n'avez jamais, jamais fouillé depuis ? (s. 329)⁷⁵

Další možnost představují pouhé narážky na nějakou situaci (s. 314).

PIERRETTE: C'est peut-être les amis qui sont en panne à Corinthe.

Rire général.

LAURE: Et si c'était Massu.

*Rire général.*⁷⁶

Kolikrát jako by ani okolní dění opravdu nic neznamenal (s. 365):

M. VELEUZE: Ce Massu... Ce Massu... Ce n'est pas grande chose, vous savez.

MLLE LHO (*avec le dernier acharnement*): Mais encore?

M. VELEUZE: Ce n'est rien... C'est le produit d'une situation, voilà tout.

MLLE LHO: Quelle situation?

M.VELEUZE: Une situation... Une situation essentiellement de transition...

MLLE LHO: Une dernière promenade, voulez-vous?

M. VELEUZE: Volontiers.⁷⁷

Přesto mají aktuální události významný vliv na rozhodování jednotlivých postav a jejich budoucí směřování: hosté by se rádi vrátili do svých domovů, správce hotelu Alain s pokojskou Pierrrette se vydali za lepší budoucností do Francie. Ovšem ve finále žádný z nich své plány neuskuteční, hrdinové o svých plánech rádi hovoří, ale k akci se nerozhoupe nikdo. V podstatě i samotné čekání na odjezd z hotelu není až tak důležité, zůstat nakonec v Mykénách déle nepředstavuje tak závažnou změnu programu. Jak se zdá, postavy se vyznačují poněkud laxním přístupem k věci, nedostatečnou chutí hnout se z místa a začít jednat.

⁷⁵ Dnes v noci jsem snila o tom, že už bylo po všem. Soustelle se dostal k moci. / A vy jste od té už doby nikdy, nikdy vykopávky neprováděli?

⁷⁶ Možná to jsou známí, možná měli v Corinthe poruchu. *Smích.* A nebyl to třeba Massu? *Smích.*

⁷⁷ Ten Massu...Ten Massu...Víte, není to nic důležitého. / (*náruživě*) No a? / To nic, jen produkt jisté situace, toť vše. / Jaké situace? / Jedné situace...zcela přechodné situace. / Poslední procházka, co říkáte? / Rád.

Závěr

V předchozím textu jsme se snažili pohlédnout na vybraná díla zvláště, vystihnout specifika jednotlivých divadelních her nejen co se otázky války v Alžírsku týče, nýbrž také letmo pohlédnout na dané dramatické texty jako takové. Nyní se podívejme, jakými společnými rysy se hry zařazené do tohoto korpusu vyznačují, či naopak v jakých aspektech se rozcházejí a poskytují individuální pohled na danou problematiku.

Nejprve bude třeba rozlišit, do jakého období jednotlivé divadelní hry spadají. Přestože analyzovaný korpus nebyl nijak obsáhlý, objevily se v něm hry napsané ještě před válkou samotnou (*Obklíčená mrtvola*, 1954), v průběhu války (*Iphigénie Hôtel*, 1959, *Paravány*, 1961) či až s odstupem několika let (zbylé hry). Tento fakt zcela pochopitelně ovlivní reflexi daného tématu. Text Kateba Yacina je specifický především v tom, že na danou problematiku pohlíží ještě v době před započatím konfliktu, tudíž jistým způsobem předbíhá a dovoluje čtenáři nahlédnout do Alžírka, v němž se formují osvobozené nálady. V kontextu daných dramatických děl tedy představuje naprosto ojedinělý pohled na věc; Kateb nepotřebuje dopodrobna líčit fakta související se zemí a jejími příslušníky, ale umožňuje dát naplno prostor své vyzrálé poetice a prostřednictvím svébytného literárního díla znázornit charakter předválečné doby. Genetovy *Paravány* již na otázky války nahlíží z pohledu člověka vnímajícího aktuální situaci, projevující znechucení a snad i jistou dávku studu nad chováním se francouzských veřejných činitelů, nad otázkou kolonizace jako takové. Přesto ani on sám nijak nekonkretizuje daná fakta, pouze vychází z daných okolností, jež mu poskytují zdroj svého dramatického díla. Po těchto dvou divadelních hrách došlo v dramatické tvorbě k poměrně dlouhé odmlce. (Jak již bylo výše zmíněno, *Iphigénie Hôtel* byl sice napsán během války, ale realizován až o desítku let později.) David Bradby ve své práci⁷⁸ potvrzuje domněnku, že nezáměr o reflexi událostí v Alžírsku a popírání válečného stavu vedli k absenci dramatické produkce v poválečném období. Dále uvádí, že přestože v 60. letech her politického nádechu na téma proti kolonialismu vzniklo poměrně dost (např. *Sezóna v Kongu* Aimého Cesaira nebo *Vjako Vietnam* Armanda Gattiho), žádná z nich se nevěnuje problému dekolonizace Alžírka. Mnohem větší oblibě se těší divadelní hry odkazující na druhou světovou válku. Tento fenomén byl zajisté způsoben faktem, že Francie v té době musela do své společnosti absorbovat značný počet „pied-noirs“, z nichž mnozí objevují poprvé metropolitní Francii. Takovéto ožehavé téma si tak, aby odpovídalo očekávání veřejnosti a nezbudilo přemíru ohnivých reakcí, trůfne zpracovat málokdo. Jak nadto Bradby dodává, tato válka reálně nevytvořila žádného opravdového hrdinu, dramatikům tedy schází osoby hodné oslavování, chybí jim objekty inspirace pro vznik uměleckého díla. Navíc je zcela pochopitelné, že některá témata nelze

⁷⁸BRADBY, D. Images of the Algerian War on the French Stage 1988-1992. *Theatre Journal*, 1994, Vol. 46, s. 375-384.

reflektovat dříve než s odstupem času, který především umožní autorovi toliko potřebný nadhled. Proto se až zhruba po dvaceti letech opět začínají objevovat publikace věnující se těmto událostem.

Jak již bylo výše naznačeno, žádná z analyzovaných her „prvního období“ se nevěnuje válce v Alžírsku explicitně; hlavním tématem uvedených dramát není válka samotná, nýbrž tyto hry vznikají na základě vjemů a ozvěn, které si v sobě z válečných let autoři odnesli. Jak ve své studii uvádí i Catherine Brun: „Toutes on en commun le même refus du didactisme“⁷⁹. Pokud se obrátíme k autorům samotným, například Koltès se v jistém rozhovoru zmiňuje: „...Ce n'est pas mon sujet. (rasismus, kolonialismus) Ce n'est pas à moi de parler de l'Afrique, de l'Algérie. [...] Ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les personnages.“⁸⁰ Podobný přístup sledujeme i u ostatních dramatiků. Genet v dopisech Rogeru Blinovi píše, že nikdy nehodlá důsledně kopírovat nějakou událost, válku v Alžírsku, vykreslit přesné charaktery určitého důstojníka apod., ale je pochopitelné, že dozvuky války měly na psychiku a vnímání dospívajícího člověka znatelný vliv, proto ona potřeba vyjádřit své názory a pocity prostřednictvím literární tvorby. Záměrem těchto autorů není zhodnotit se situace v Alžírsku jakožto tématu historického, znázorňovat na scéně válečné události jako takové, nýbrž upozornit na jistý politický problém, s nímž se země potýká, a nad kterým není možno zavírat zbaběle oči. Důsledkem toho je, že ve všech hře se mohly ve své době jednoduše inscenovat. Specifický případ znamená znázornění tehdejší situace v divadelní hře *Iphigénie Hôtel*, jejímž centrálním tématem není válka samotná, točí se spíše kolem momentálních událostí života mykénského hotelu, přesto Vinaver používá pro „doplnění“ hlavního děje dobových nahrávek, dozvídáme se tudíž relativně přímo o tom, co se v tehdejší Francii aktuálně děje.

Naopak pozdější divadelní hry čerpají mnohem více z dobových materiálů, zakomponování konkrétních informací týkajících se historických událostí znatelně ovlivňuje text samotný, dějinné údaje se stávají náplní promluv jednotlivých protagonistů. A to ve větší či menší míře. Nejmarkantněji viditelný je tento fakt asi v dramatu *Nationalité française*, jehož text je v podstatě založen na historických událostech. Neustále se v něm opakuje téma strýčka Robinsona a jeho činů ve válce v Indočíně, které jsou konfrontovány s projevy státníků během války alžírské.

Co se umístění děje týče, hry jsou situovány jak v samotném Alžírsku (*Djebels*, *Obklíčená mrtvola*), tak ve Francii (*Návrat do pouště*, *Tonkin-Alger*, *Nationalité française*), ale také dokonce zcela mimo hranice francouzského území, a to do řeckých Mykén (*Iphigénie Hôtel*).

⁷⁹ BRUNE, C. Op. cit., s. 258

⁸⁰ Rasismus, kolonialismus nejsou mými tématy. Mně nepřísluší mluvit o Africe, o Alžírsku...Mě zajímají především postavy.

Attoun, L. Op. cit. s.27

Co se jazykových a stylistických prostředků týče, v jednotlivých hrách můžeme vysledovat různé postupy. Koltèsův *Návrat do pouště*, Durifův *Tonkin-Alger* či Laplaceova *Francouzská národnost* se vyznačují poměrně jednoduchou větnou strukturou i slovní zásobou. Ve srovnání s nimi vyznívá jazyk divadelních her jako *Djebels* nebo *Parávany* poměrně komplikovaně, tyto hry jsou do značné míry stylizovány. Zcela specifický je poeticky laděný text Katebův, *Obklíčená mrtvola*. Autorům je často velice blízké používání argotu, familiárního jazyka či termínů pocházejících z arabštiny či vycházejících z kontextu maghrebského světa, tyto prvky tvoří neodmyslitelnou součást dramatu. Prostředí válečných konfliktů, bordelů apod. se pochopitelně bez těchto jazykových prostředků neobejde a zcela logicky ovlivňuje daný text. Paradoxně nejerudovanějšího jazyka používá Kateb Yacine, spisovatel arabského původu formovaný francouzskými školami v Alžírsku⁸¹. Ten se při znázorňování brutalit nepotřebuje „snížit“ k jednoduchému použití vulgárního jazyka, naopak svým velice formálním vyjadřováním nabývá text zcela jiných hodnot.

Autoři velice často využívají efektu kontrastu řazením událostí významných, dějnotvorných vybízejících k zamyšlení vedle momentů banálních, „výplňkových“. Nejznatelněji se tento postup projevuje nejspíš u Vinavera, hlavní kostru dramatu totiž tvoří běžné situace vyplývající z denního chodu hotelu, o veškerých externích informacích se dozvídáme zprostředkovaně prostřednictvím rádia, telefonických hovorů apod. Durifův *Tonkin-Alger* probíhá ve stejném duchu; střídají se v něm jednotlivé sekvence zabývající se problematikou odchodu vojáků do války s problémy mladých prožívajících oslavy národního svátku. Jedni se strachují, co bude s jejich milými, zásadní problém druhých je, co si daný večer oblečou na sebe:

CATHERINE: „Quelle robe vas tu mettre?

JEANNE: Je n'arrive pas à comprendre dans quel monde tu vis.(s. 20)⁸²

Tortura představuje jedno z témat, které se v textech nejčastěji opakuje. Pochopitelně nepatří k akcím, jimiž by se francouzská armáda mohla chlubit. Proto se k nim očividně nevyjadřovala a znázornit se tuto problematiku snažili jak novináři, tak literární tvůrci. Nelze popřít krutosti, jichž se například jednotky generála Massuho dopouštěly. „L'électricité (la « gégène »), la baignoire, les coups. Il y a des sadiques parmi les tortionnaires, bien sûr, mais beaucoup d'officiers, de sous-officiers et de soldats vont vivre toute leur vie avec ce cauchemar.“⁸³ Takto se k tortuře páchané na jednotkách FLN vyjadřuje B. Stora, v analyzovaných divadelních hrách odkazuje této formě násilí především ve hře *Djebels*.

⁸¹ Paradoxně ve srovnání s analyzovanými autory. Ve skutečnosti se takovýmto způsobem velká část spisovatelů Maghrebu vyjadřovala a dala tak evidentně najevo svou kapacitu osvojit si jazyk kolonizátora.

⁸² Jaké šaty si oblečeš? / Nechápu, v jakém světě žiješ.

⁸³ STORA, B. *Appelés en guerre d'Algérie*. Paris: Gallimard, 1997. s. 51

Elektřina, vany, rány. Mezi trýzniteli samozřejmě byli sadisti, ale spousta důstojníků, poddůstojníků bude po zbytek života nést vzniklé tíživé břemeno.

Ne vždy se však jedná o násilí fyzické; z Koltěsova *Návratu do pouště* můžeme vycítit spíše psychický tlak způsobený nastolením tématu války do domu, napětím ústícím v neustálé hádky. Samotný konflikt zde tak nabývá spíše psychologického charakteru, a jak říká Bradby⁸⁴, na násilí je v tomto textu neustále nazíráno ironickým pohledem. Katebova subtilní poetika se nevyznačuje žádnými konkrétními, realistickým zobrazením tortury, přesto i v *Obklíčené mrtvole* její náznaky nalezneme.

V dílech zabývajících se ať už okrajově či podrobně válkou jakožto zlomového momentu lidské existence mající blízko ke konečnosti se pochopitelně opakuje i téma smrti. V Koltěsovi, Genetových *Paravánech* i v *Djebels* se střetává svět živých se světem mrtvých. Ti jsou již od břemena událostí oproštěni a mohou se tak kritickým způsobem ohlédnout zpět, konfrontovat sebe sama bez jakýchkoliv dalších důsledků s probíhajícím konfliktem. V Katebově hře hlavní hrdina bojuje se smrtelným zraněním, zbylé momenty svého života však ještě dává všanc boji o nezávislost. Smrt tvoří neodmyslitelnou součást každé lidské existence, proto na ni není nazíráno s pocitem strachu či podobných obav, mladá generace hnaná myšlenkou osvobození od kolonizátora bojuje i za cenu svého vlastního konce ve prospěch „lepších zítřků“ pokolení následujícího.

Společným momentem těchto divadelních her je jednoznačně snaha upozornit na událost, jež zahýbala dějinami Francie, na událost, která ovšem očividně nebyla dostatečně reflektována. A to ne z hlediska historického, ale spíše politického. Upozornit na skutečnost, že tato válka sice skončila, ale její dozvuky můžeme ve francouzské společnosti hledat dodnes.

⁸⁴ BRADBY, D. Op. cit., s. 378

Résumé

La guerre d'Algérie dans l'œuvre théâtrale d'expression française

La guerre d'Algérie (1954-1962) représente un événement clé dans l'histoire française de l'après-guerre. Dans les années soixante la majorité des pays de l'Empire colonial français obtiennent leur indépendance. Alors que les autres pays conçoivent la décolonisation de façon assez naturelle, l'Algérie, pays qui entretient des rapports privilégiés avec la France, se retrouve dans une guerre longue de huit années. Pourtant, la plupart des politiciens ne parlent pas de guerre mais utilisent de manière euphémistique des mots comme « événements » ou bien la « question algérienne ».

Le conflit algérien est spécifique surtout à cause du statut particulier du pays. Il ne s'agissait pas en fait d'une colonie quelconque mais de trois départements français. François Mitterrand a dans un de ses discours proclamé que l'Algérie, c'était la France. Pourtant, la situation dans la région maghrébine était bien distincte et le nombre considérable de soldats qui a été envoyé en Algérie pour régler la question algérienne ne s'attendait pas à cette différence culturelle et économique.

L'objectif de ce travail est d'analyser comment les dramaturges français traitent la guerre d'Algérie dans leur œuvre. On a intégré dans le corpus les pièces suivantes : *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, *Paravents* de Jean Genet, *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver, *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, *Tonkin-Alger* de Eugène Durif, *Djebels* de Daniel Lemahieu et *Nationalité française* de Yves Laplace.

Il faut tout d'abord distinguer les périodes dans lesquelles les pièces ont été créées. Les premières œuvres théâtrales abordant cette question apparaissent pendant la guerre d'Algérie (*Le Cadavre encerclé*, *Paravents*, *Iphigénie Hôtel*). A cause des vives réactions qu'elles ont suscité auprès du public, ces pièces ne seront pas représentées immédiatement en France. Dans les années 1960, beaucoup de pièce ayant pour sujet la décolonisation vont être publiées, mais aucune ne traite la problématique de guerre d'Algérie. On observe alors une lacune d'environ vingt ans avant que les autres pièces apparaissent.

Dans l'ensemble de ces pièces, l'aspect le plus significatif est que l'intention des auteurs n'est pas de représenter les événements sur la scène de façon réaliste, selon une approche historique, mais seulement de s'en servir comme point de départ pour leur création théâtrale. Leur but est d'aborder une question politique, de traiter un sujet pour en parler davantage. Dans ces œuvres dramatiques plusieurs thèmes se répètent : la torture, la mort, le rapport entre les autochtones et les Français, la quête de l'identité.

Válka v Alžírsku ve francouzsky psané dramatické tvorbě

Válka v Alžírsku (1954-1962) patří k jedněm z klíčových událostí v historii poválečné Francie. Vzhledem k tomu, že Alžírsko mělo v koloniálním systému Francie své specifické postavení, dekolonizace této země si vyžádala palčivých osm let války a pád republiky, Francie musela po skončení konfliktu absorbovat více než milión osob do své společnosti neznalých místních poměrů. Cílem této práce je analyzovat, jakým způsobem vybraní francouzští dramatikové znázornili téma alžírské války ve svých divadelních hrách. Jejich záměrem totiž není zobrazit na scéně realisticky historické okolnosti, nýbrž především poukázat na problém nedostatečné reflexe nad těmito „událostmi“.

The Algerian War in Drama written in French language

The Algerian war (1954-1962) is one of the major events in the history of postwar France. Because Algeria had a special place in the colonial system of France, decolonization took its toll and led to eight severe years of war and eventually the collapse of the republic. After the conflict, more than a million people who had no knowledge of its culture and habits, had to integrate into French society.

The aim of this paper is to analyze different ways that certain French authors chose to describe the topic of the Algerian war in their plays. Their goal wasn't to realistically show historical circumstances but mainly to highlight the problems of the lack of reflection of these events.

Bibliografie

PRIMÁRNÍ LITERATURA

1. DURIF, Eugène. *Tonkin-Alger*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1995. ISBN 978-2-7427-0381-4.
2. GENET, Jean. *Les paravents*. Paris: Gallimard, 2007. ISBN 978-2-07-037309-3.
3. LAPLACE, Yves. *Nationalité française*. Paris: Seuil, 1986. ISBN 2-02-009254-9.
4. LEMAHIEU, Daniel. *Djebels*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1988. ISBN 2-86943-153-8.
5. KOLTES, Bernard-Marie. *Le retour au désert*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988. ISBN 2-7073-1184-7.
6. VINAVER, Michel. *Iphigénie Hôtel*. Théâtre complet 1. Arles: Actes Sud, 1986. ISBN 2-86869-097-1.
7. YACINE, Kateb. *Le cadavre encerclé*. Le cercle des représailles. Paris: Seuil, 1959. ISBN 2-02-035019-X.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

1. ATTOUN, Lucien et al. *Bernard-Marie Koltès. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*. Paris: L'Avant-Scène Théâtre, 2007. ISBN 978-2-7498-1023-2.
2. BRADBY, David. Images of the Algerian War on the French Stage 1988-1992. *Theatre Journal*, 1994, Vol. 46, s. 375-384.
3. BRANCHE, Raphaëlle, THENAULT, Sylvie. *La guerre d'Algérie*. La documentation française, srpen 2001 N°8022.
4. BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
5. BROULAND, Pierre. *Les fondements de l'économie française : introduction a l'histoire et a la géographie économique de la France contemporaine*. Praha: Oeconomica, 2009. ISBN 978-80-245-1510-6.
6. BRUN, Catherine. Le théâtre des événements. *La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2003. s. 277.
7. DEJEAN, Jean-Luc. *Le théâtre français depuis 1945*. Paris : Éditions Fernand Nathan, 1987. ISBN 2-09-191031-7.
8. GENET, Jean. *Lettres à Roger Blin*. Paris: Gallimard, 1966.
9. KOLTES, Bernard-Marie. *Hry*. Přel. R. Císař; V. Jamek; D. Jobertová, aj. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-206-2.

10. LYOTARD, Jean-François. *La Guerre des Algériens : écrits, 1956-1963*. Paris: Galilée, 1989. ISBN 2-7186-0353-4.
11. STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie: 1954-1962*. Paris: La Découverte, 1993. ISBN 2-7071-2183-5.
12. STORA, Benjamin. *Appelés en guerre d'Algérie*. Paris: Gallimard, 1997. ISBN 2-07-053404-9.

INTERNETOVÉ ZDROJE

1. BALAJOVÁ, K. Bernard-Marie Koltès, Návrat do pouště. 14. 6. 2009. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=24553>>.
2. PERROT-LANAUD, M. Džazaïr 2003, a year of Algeria in France. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.diplomatie.gouv.fr/en/france_159/label-france_2554/label-france-issues_2555/label-france-no.-50_3613/arts-showbiz_3618/djazair-2003-year-of-algeria-in-france_4768.html>.
3. FORMÁNEK, J. *Temná kapitola v historii Francie*. 19. 5. 2001. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/czech/korespondent/100.shtml>>.
4. ŠOTOLOVÁ, J. Albert Dichy. Černá a bílá, grázl a láska. 3. 12. 2005. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18307>>.
5. Dossier de presse: Année Genet Morvan 2010. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.parcumorvan.org/include/download.php?filename=../fic_bdd/presse_dossier_fr_fichier/1262873276_DP_Genet.pdf>.
6. DIOP, M. D. Le Roman français et l'avenir de la littérature francophone, face au Manifeste pour une littérature Monde. [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <http://www.memoireonline.com/02/08/928/m_roman-francais-avenir-litterature-francophone-manifeste-litterature-monde10.html>.
7. Koltès, Bernard-Marie (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2007082301&rstema=51>>.
8. Lemahieu, Daniel (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2004010136>>.
9. Vinaver, Michel (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2004010133>>.
10. Eugène Durif. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Eugene-Durif/presentation>>.
11. Jean Genet. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Genet/presentation/>>.
12. Kateb Yacine. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Kateb-Yacine/presentation/>>.

Příloha

MEDAILONKY AUTORŮ

Bernard-Marie Koltès (1948-1989)

Francouzský dramatik Bernard-Marie Koltès začínal svou divadelní pouť jako student režie Divadelní školy ve Strassburgu. Po dvouletém studiu asistoval při uvedení své první hry *L'Héritage* (1972) ve štrasburském Theatre National. Mezi jeho prvotiny patří také rozhlasové hry a kratší prozaický text *Útěk na koni daleko do města* (*La Fuite a cheval loin dans la ville*, 1984). Později mu vyšla ještě sbírka povídek *Prolog* (*Prologue*, 1991), ale dále se věnoval už jen výhradně divadlu. Mezinárodní úspěch mu přinesla hra *Boj černocha se psy* (1983), kterou ve světové premiéře uvedl režisér Patrice Chéreau v Theatre des Amandiers v Natterre. Následující Koltèsovy hry vznikají ve spolupráci s Chéreauem. Koltès strávil delší pobyty v Africe a Latinské Americe, což ovlivnilo tematiku jeho her i jeho uvažování. Ve svých hrách ukazuje narušené vztahy, chlad, samotu, brutalitu mezi lidmi, touhu po blízkosti a zároveň panickou hrůzu z něhy. Vědomě si k tomu vybírá banální všednodenní situace, které si udržují napětí díky své záměrné záhadnosti a mnohoznačnosti. Koltès zemřel v 41 letech na AIDS.

Další díla: *Návrat do pouště*, *Západní přístaviště*, *Coco*, *Tabataba*, *V samotě bavlníkových polí*, *Tu noc těsně před lesy*, *Roberto Zucco*.⁸⁵

Jean Genet (1910-1986)

Jako sirotek byl vychováván v pěstounské rodině. Po několika krádežích a útěcích poznává poprvé v 15 letech vězeňské prostředí. V 18 letech vstupuje do armády, v roce 1936 dezertuje a opouští Francii. Rok se toulá bez papírů po Evropě, po návratu do Paříže je obviněn z krádeží, padělání dokladů apod. První verše publikuje z vězení, díky Jeanu Cocteaovi unikne odsouzení, dostane se na svobodu. Díky podpoře známých literátů jako Sartre se věnuje další tvorbě. Podniká cestu na Dálný východ, zapojuje se do hnutí Černých panterů v Americe.

Divadelní tvorba: *Služky*, *Balkon*, *Černoši*, *Paravány*⁸⁶

Kateb Yacine (1929-1989)

Spisovatel alžírského původu pocházející ze vzdělané rodiny (Kateb = sečtělý). Po sétifském masakru v roce 1945 se stává bojovníkem za nezávislost Alžírsko, ale také básníkem, novinářem. Během války o nezávislost je nucen opustit zemi, v letech 1952-1959 žije v Paříži, kde se setkává např. s Bertoldem Brechtem, ale i jinými literáty. Tak začíná jeho spolupráce s Jean-Marie Serreau. Prvním literárním úspěchem je publikace románu *Nedjma*. Po válce se vrací do Alžírsko, jako novinář opět spolupracuje s l'Alger-Républicain, ale i s časopisy ve Francii. Jeho další literární tvorba je ovlivněna několika cestami do Vietnamu. V roce 1970 zakládá svůj vlastní divadelní soubor (l'Action Culturelle des Travailleurs). Umírá v Grenoblu na leukemii.

Z divadelních textů: *L'homme aux sandales de caoutchouc*, *Mohammed, prends ta valise*, *La Guerre de 2000 ans*, *Boucherie de l'espérance*⁸⁷

⁸⁵ Koltès, Bernard-Marie (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2007082301&rstema=51>>

⁸⁶ Jean Genet. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Genet/presentation/>>.

⁸⁷ Kateb Yacine. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Kateb-Yacine/presentation/>>.

Eugène Durif (*1950)

Dramatik, filozof, novinář, scénárista, autor románových adaptací pro divadlo. Od roku 1998 pracuje se souborem Métalvoice. Společně s Catherine Beau založil divadelní spolek L'Envers du décor a režíroval (občas i sám hrál) několik divadelních her.

Výběr z divadelních her: *Nefs et naufrages*, *Chorégraphies à blanc*, *Eaux dormantes*, *L'Enfant sans nom...*⁸⁸

Daniel Lemahieu (*1946)

Filozof, režisér, dramaturg, dramatik a divadelní teoretik, autor téměř tří desítek textů pro divadlo. Podílel se na vzniku teoreticko-kritických publikací o divadle a dramatu – např. spolu s teoretikem Michelem Corvinem připravoval vydání *Encyklopedického slovníku divadla*. V současné době přednáší na Katedře divadelních studií university Paris III – Nouvelle Sorbonne, kde vede rovněž kurzy tvůrčího psaní. Soustavně se zabývá loutkovým divadlem. Úzce spolupracoval s věhlasným režisérem Antoinem Vitezem, působil ve funkci generálního tajemníka pařížského *Théâtre National de Chaillot*, jako dramaturg v *Théâtre National de la Communauté Française de Belgique*. Do francouzštiny přeložil Sofoklovu *Antigonu* či Shakespearova *Richarda II.*

Z textů pro divadlo: *Entre chien et loup* (Mezi psem a vlkem); *Usinage* (Opracování); *D'siré*; *Le petit à la mère* (Synáček své matce); *Djebels*; *La Gangrène* (Gangréna); *Lady M.*; *Les Baigneuses* (Koupající se ženy); *La petite fille et le corbeau* (Holčička a havran).⁸⁹

Michael Vinaver (*1927)

Michel Vinaver je jednou z největších hvězd současné francouzské divadelní scény – spisovatel, dramatik, publicista, teatrolog. Jistou dobu působil mj. jako vrcholový manažer prestižního mezinárodního koncertu Gilette. Ve svých hrách se často vrací ke stejným tématům. Ve středu jeho zájmu stojí vždy konflikt, krize vyvolaná ať už situací politickou, či společenskou. Současně sledujeme lidské jednání uvězněné ve spoustě stereotypů, naučených schémat, uzavřených principů jednání. Bývá zařazován do proudu tzv. „divadla každodennosti“. Jeho rukopis často vypouští interpunkci, dramatická výstavba textu často podléhá formálním experimentům. Vinaver je rovněž autorem teoretických studií převážně o francouzském divadle. Jeho Avignonské protokoly jsou významným svědectvím o situaci francouzské dramatiky osmdesátých let. Významně ovlivnil generaci dramatiků, která nastoupila v 80. letech.

Výběr z díla: *Iphigénie-Hôtel* (Hotel Ifigénie); *Aujourd'hui ou les Coréens* (Dnes, aneb Korejci); *L'Emission de la télévision* (Televizní debata); *Nina, c'est autre chose* (Nina, to je něco jiného); *Dissident, il va sans dire* (Odešel, nemluvil...)⁹⁰

⁸⁸ Eugène Durif. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Eugene-Durif/presentation>>.

⁸⁹ Lemahieu, Daniel (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2004010136>>.

⁹⁰ Vinaver, Michel (FR). 1. 1. 2004. [online]. [cit. 2010-07-29]. Dostupné z: <<http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2004010133>>.