Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Kristýna Kuslová

Hélène Cixous a Théâtre du Soleil

Hélène Cixous and Théâtre du Soleil

Praha 2010

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.
Své poděkování bych ráda věnovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Petru Christovovi, PhD., jenž byl tak laskav a přijal můj návrh na bakalářskou práci a v průběhu jejího zpracování mi poskytl řadu podnětných připomínek. Za pomoc při sběru materiálu a korekturách bych také chtěla poděkovat své rodině, přátelům a Nicolásovi Rodríguezovi Castillovi.

Kristýna Kuslová
Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne ............................................................
ANOTACE

Tato práce je analýzou inscenace a textu *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies* (*Věrolomné město aneb Probuzené Erynie*), kterou společně vytvořilo Théâtre du Soleil pod režisérským vedením Ariane Mnouchkine a francouzská dramatička Hélène Cixous. Analýza se zabývá především dvěma aspekty a to jednak antickými prvky, které epické drama z roku 1994 spojují s řeckou antickou tragédií, a dále feministickým pojetím dramatiky. Práce se pokouší analýzou jedné konkrétní inscenace popsat unikátní spolupráci dvou žen v rámci francouzské divadelní tradice.

SUMMARY

This thesis deals with the performance and the text of *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies* (*The Forsworn City, or the Awakening of the Furies*) created collectively by Théâtre du Soleil under the directorial guidance of Ariane Mnouchkine and by French dramatist Hélène Cixous. The analysis mainly focuses on two features, on the one hand on the influence of antiquity, which connects the 1994 epic drama with Greek ancient tragedy, and on the other hand on the feminist concept of drama. The thesis tries by the means of one specific performance to describe the unique cooperation of two women in the context of French theatrical tradition.

KLÍČOVÁ SLOVA

Obsah

1. Úvod ............................................................................................................................... 6

2. Théâtre du Soleil ............................................................................................................. 7

3. Hélène Cixous .................................................................................................................. 12

4. La Ville parjure .............................................................................................................. 20

4.1 Antický rámec ............................................................................................................. 22

4.2 Feministické prvky v pojetí écriture féminine ............................................................... 28

4.3 Metafóra nemoci ......................................................................................................... 35

5. Závěr ............................................................................................................................... 37

6. Seznam použité literatury ............................................................................................... 42

6.1 Primární literatura ....................................................................................................... 42

6.2 Sekundární literatura .................................................................................................. 42

6.3 Výběrová literatura ...................................................................................................... 44

7. Přílohy ............................................................................................................................. 45

7.1 Příloha 1 ....................................................................................................................... 45
1. Úvod

Divadlo i literatura jsou od počátků, v euro-americké kultuře tedy můžeme říci od antiky, doménou mužů. Tato skutečnost vyplývá z logiky patriarchálního řádu a podmílání pozice ženy po pádu matriarchátu a změně ekonomických struktur společností, kdy se lov a obdělávání země staly primárně činnostmi mužů s ohledem na jejich fyzickou zdatnost a ženám byla přisouzena role „ochránkyně ohně“ a pečovatelky o děti a potažmo i o muže. Ženy, které dosáhly významných úspěchů na těchto mužských polích, je minimum a ještě se často musely skrývat za mužské pseudonymy.


Na následujících stránkách se pokusím popsat jejich specifické vidění divadla, literatury a světa. V první kapitole velmi stručně popišu historii TdS od vzniku až do současnosti. Zasazení inscenace do kontextu je však důležité a navíc v češtině není mnoho informací o TdS v obecné rovině dostupných. Výjimkou jsou recenze na konkrétní pozdější inscenace TdS. V další kapitole se zaměřím na Cixous a hlouběji rozeberu její koncept écriture féminine pomocí manifestu Smích Medúzy.

Jádrem práce pak bude analýza inscenace a textu La Ville parjure. Hlavními dvěma tématy bude jednak aplikace écriture féminine, tedy feminismu v pojetí Cixous, na drama, za druhé pak antické prvky v textu, které odkazují na Aischylovu tragédií Eumenidy.
2. Théâtre du Soleil


TdS vzniklo jako kolektivní podnik, do nějž všech devít jeho zakládajících členů vložilo stejný obnos. Všichni členové (nejen herci, ale i technici a další zaměstnanci, kterých ovšem není nadbytek, a proto musí herci například i vykládat kamiony) pak po celou dobu existence divadla dostávají stejný plat.⁴


Mnouchkine sama se v 70. letech výrazně zapojila do politického života, když například podepsala petici za propuštění Václava Havla. Zájem o sociální problémy však divadlo provází až do současnosti (viz například jednu z posledních inscenací Le Dernier caravansérail z roku 2003, která pojednává o problému uprchlíků ze Středního východu).

„Na začátku jsme byli „na levo“ a věděli jsme, že jsme, ale nebyli jsme ani Brechtovci ani komunisti. Jen jsme hledali vývoj, svobodu a spravedlnost. Neměli jsme ideologii jako

³ Miller, 2007, s. 6.
⁴ Miller, 2007. s. 7 Pro zajímavost Miller uvádí, že plat člena Théâtre de Soleil je zhruba srovnatelný s platem učitele na střední škole.
takovou. Ale byli jsme idealisti,“ ⁵ rekla o počátcích Théâtre du Soleil Mnouchkine. Brechtův
vliv je však velmi silný a zejména v prvních inscenacích divadla lze najít mnoho styčných
bodů mezi Brechtovou „vizí divadla“ a prací Mnouchkine a Théâtre du Soleil⁶.

V letech 1966 až 1967 se členové divadla zúčastnili ročního kurzu pořádaného
Jacquesem Lecoqem. Setkání s ním bylo pro Mnouchkine zásadním, protože se seznámila
s možnostmi využití práce s maskou při přípravě herce a tvorbě inscenace. Mnouchkine se
inspirovala zejména maskami commedie dell’arte, zatímco neutrální masky při přípravě Herců
nepoužívala. Z Lecoqovy techniky tedy Mnouchkine přebral jen některé principy a to ne
primárně ty základní. Práce s neutrální maskou je u Lecoqa první fázi při seznamování herce
s funkcí masky.

Mnouchkine v letech 1962 až 1963 navštívila Asii, konkrétně Japonsko, Indii,
Pákistán, Kambodžu, Tchaj-wan, Afghánistán, Turecko a Írán, kde se setkala s použitím
masky v divadelních formách starých několik století. Ještě předtím, v 50. letech, viděla
představení kathakali v pařížském Théâtre des Nations a také inscenace Giorgia Strehlera.
„[Strehlerova] precizní choreografie a smysl pro výrazné barvy a fyzické mistrovství Herců
kathakali už tehdy začaly mít vliv na její vlastní estetické citění.“ ⁷

V roce 1970 našlo Théâtre du Soleil prostory, kde by se mohlo trvale usídlit,
v Cartoucherie ve Vincennes na předměstí Paříže, bývalé vojenské továrně na výrobu nábojů.
Členové divadla si prostor sami upravili, aby jim vyhovoval. Vytvořili dva velké sály – první
slouží jako foyer, kde diváci čekají před představením a kde tráví přestávky. V sále se podává
občerstvení, bývá upraven ve stylu dané inscenace a k dispozici jsou materiály spojené
s tématem inscenace. V druhém sále se hraje a jeho prostor je variabilní, hlediště a jeviště se
dají upravovat podle přání scénografa a divadla. Právě tato otevřenost umožnila v druhé fázi
divadla zapojit diváky aktivněji do děje. Například v inscenaci 1789 byl divákům vyhrazen
prostor uprostřed čtyř jevišť umístěných do čtverce a spojených lávkami.

---

⁵ Miller, 2007. s. 11
⁶ Berliner Ensemble poprvé ve Francii vystoupil v roce 1954 v pařížském divadle Sarah-Bernhardt s inscenací
Matka Kuráž a její děti. Pro mnoho francouzských divadelníků hostování německého souboru otevřelo zcela
nové pojetí divadla a divadelnosti. Brechtovou vizí divadla a jejím významem pro Francii se soustavně zabýval
právník a divadelní a literární kritik Bernard Dort. V roce 1953 společně s Rolandem Barthesem založili časopis
Théâtre Populaire, kde Dort své vlivné eseje o Brechtovi a Berliner Ensemble publikoval.
⁷ Miller, 2007. s. 5

8
Nejvýznamnější období TdS je spojeno s tak zvanými kolektivními kreacemi 1789, 1793 a L’Age d’or. Texty k inscenacím byly vytvořeny během kolektivních improvizací, kdy herci hráli postupně většinu rolí a až na konci „se rozhodlo“, kdo danou postavu skutečně ztvární v inscenaci.

První dvě inscenace se zabývaly tématem francouzské revoluce, třetí postavením dělníků a zaměstnanců ve společnosti. „Uvědomili jsme si, že jediné dědictví společně všem Francouzům, i když překroucené, jsou Dějiny Francie . Chtěli jsme pracovat s tématem, o němž si všichni budou myslet, že ho znají. „Páteř“ se vyročila z této touhy.“ Pro L’Age d’or se inspirovali v rozhovorech se zaměstnanci továren, dolů, nemocnic a škol. „[Inscenace] zahrnuje specifické příklady stávky, solidarity dělníků, obsazování továren, zranění a úmrtí v průmyslu a obchodu, brutality ve věznících, pokořování v armádě, práva jedince, přeplněných ubytovnách s regulovaným nájmem, stanovování cen, vládní represe, úplatkářství, protekcionářství a rasismu. Herec se přibližuje k sociopolitickým událostem a tématům technikami improvizace a charaktery-typy tří divadelních stylů, na kterých intenzivně pracovali posledních 18 měsíců: commedia dell’arte, staré čínské divadlo a cirkus.“


V roce 1978 začala spolupráce divadla s Hélène Cixous, když TdS uvedlo její epické drama Indiáda. Následovaly tři další inscenace s texty Cixous. Judith Miller v eseji Medúza a Matka/Medvědice: Performační text Indiády píše, že většina charakteristik écriture féminine, tak jak ho podává Cixous, je fundamentální pro praxi TdS od poloviny 60. let 20. století. „Navíc Théâtre du Soleil ve svém fungování usilovalo o odstranění hierarchie a – stejně jako nesobecká, obětavá a neomezená žena, o které Cixous také mluví v eseji o Medúze – roztříštilo rámec institucí.“

---

8 Miller, 2007. s. 29


Mnouchkine se angažovala také během stávky sezónních zaměstnanců divadel, kvůli které byl v roce 2003 zrušen 57. ročník divadelního festivalu v Avignonu. Stávka kvůli změnám právních norem ohledně podpory v nezaměstnanosti pro umělce a další zaměstnance kulturních zařízení ovlivnila chod divadel po celé Francii.

---


3. Hélène Cixous


Cixous je také (spolu)autorkou dvou feministických manifestů. První z roku 1975 se jmenuje Le Rire de la méduse (Smích Medúzy), druhý s názvem La Jeune Née (Mladě zrozená) v tom samém roce napsala společně s Catherine Clément.

Smích Medúzy je klíčovým esejem, v němž Cixous ustavuje své pojetí feminismu. Ten je založen na psaní a literatuře jako polich, na něž dosud ženská noha vstoupila pouze letmo a jež si zaslouží hlubší objevení kvůli možnostem, které ženě nabízí při její seberealizaci jako ženy. Ve Smichu Medúzy Cixous vymezuje pojem écriture féminine, který je pro její tvorbu klíčový. Cixous za autory píšící femininní literaturu považuje...

---

13 S podtitulem Revue de Théorie et d’analyse littéraires.
14 V závorce uvádím datum vydání.
například brazílskou spisovatelku Clarice Lispector, rakouskou spisovatelku Ingeborg Bachmann, ruskou básnířku Marii Cvetajevu, ale také rakouského dramatika Heinricha Kleista, francouzského dramatika Jeana Geneta nebo Franze Kafku.

Název manifestu odkazuje k starořeckému mýtu o kněžce, kterou bohové proměnili ve strašnou nestvůru za to, že v chrámu otěhotněla s Poseidónem, bohem moří. Cixous se však v díle neodkazuje pouze na řeckou mytologii, ale i na mnoho moderních autorů včetně Freuda, Lacana a Joyce. Cixous vyzývá ženy, aby začaly psát žensky, jako ženy a ze svého ženského těla.


Chci všechno z nás. (...) Ale toužím po druhém kvůli druhému, celém a úplném, mužskému nebo ženskému, protože žítí znamená chtít vše, co je, vše, co žije, a chtít, aby to žilo."\(^{18}\)


Horney zároveň konstatuje, že muži se pokusili kompenzovat tento svůj biologicky daný nedostatek tvorbou uměleckou, vědeckou. Na tyto hodnoty, k nimž ženám ovšem neumožnili přístup, pak kladli důraz jako na to nej hodnotnější, čeho je člověk muž schopen. K těmto závěrům dochází v listopadu 1930 a v podstatě tím v mnohém předjímá Cixousin manifest.

„Právě tato schopnost žen vytvořit nový život, tato jejich živelná síla naplňovala muže obdivem. A právě v tomto bodě také vzniká problém. Je totiž proti lidské přirozenosti pociťovat k někomu uznání bez zášti ke schopnostem, které člověk sám nemá. Malý podíl muža na vytvoření nového života se pro něj tedy stal obrovským podnětem k tomu, aby on sám za sebe vytvořil také něco nového. A vytvořil hodnoty, na něž může být právem hrdý. Stát, náboženství, umění a věda jsou v podstatě jeho výtvorem a vůbec naše celá kultura nese mužské stopy.\(^{20}\)

Avšak i zde se stává to, co v jiných oblastech: ani největší uspokojení nebo úspěchy, jsou-li zrozené ze sublimace, nemohou plně nahradit něco, k čemu nemáme od přírody schopnosti. Proto zde zůstává zřetelný zbytek

\(^{18}\) Richter, 1997, s. 1465.
\(^{19}\) Ibid., s. 1465.
\(^{20}\) Podtrhuje autorka.
obecné zášti mužů vůči ženám. Tato zášť se projevuje i v naší době v mužských nedůvěřivých obranných manévrcích proti hrozbě ženské invaze do jejich pole působnosti. Odtud také pochází jejich sklon devalvovat těhotenství a porod a nadměrně zdůrazňovat mužskou genialitu. Tento postoj se neprojevuje jen ve vědeckých teoriích, ale má také dalekosáhle důsledky pro vztahy mezi oběma pohlavími celkově a pro sexuální morálku obecně.  

Horney zároveň poukazuje na ideologii vytvořenou silnější stranou, která „bude vhodná k udržení její pozice a která pomůže, aby byla tato pozice přijatelná pro slabší stranu“.22

„V rámci této ideologie bude odlišnosti slabší strany interpretována jako méněcennost a bude dokazováno, že tyto odlišnosti jsou neměnné, základní nebo že jde o vůli boží. Úkolem této ideologie je popřít či zakrývat to, že probíhá nějaký boj. (…) Zakrývat tuto skutečnost je v zájmu mužů a to, jaký důkaz kladou na svou ideologii, způsobilo, že ženy tyto teorie rovněž přijímají.“23

Horney tedy již ve 30. letech 20. století konstatuje existenci patriarchálních kategorií. Logicky pak dochází k tomu, že „[n]aopak je možné zdůraznit, že žena vůbec není méněcenná, je jen jiná než muž, ale že má bohužel méně nebo vůbec žádné z těch lidských nebo kulturních kvalit, kterých si muži tolik cení“24. V této souvislosti zmiňuje i Usmířené Lítice, když píše o etnografických studiích, jež ukazují, že ženy kdysi zaujímaly nejdůležitější postavení, v období matriarchátu. „Matkovražda byla tehdy, jak ukazuje Sofoklés v Eumenidách, neodpustitelným zločinem, zatímco otcovražda byla ve srovnání s ní zločinem méně závažným.“25

Cixous se na konci manifestu dostává k ústřednímu pojmum vyčte a vypočítá vše, co je špatně, čím muži ženu zotročili a o co ji okradli a vyzve ženy radostným voláním ke smíchu a přijetí těchto zdánlivých nedostatků, tedy chybějícího penisu a jeho závisti, a přetvoření je v přednosti, nasadí smířlivý tón. Poté, co se žena dokázala vyrovnat se sebou samou a odhodlat se být Novou ženou přes všechny

---

22 Ibid., s. 113.
23 Ibid., s. 113-114.
24 Ibid., s. 111.
25 Ibid., s. 113. Upraveno autorkou.
překážky, které ji současný svět chystá, nemůže se sama stát utlačovatelkou a kolonizátorkou. K tomu její tělo stvořeno nebylo, a kdyby se osvobodila jen proto, aby mohla uvalit jeho otroctví na jiné, její osvobození by se samo negovalo. Vždyť přeje „kdo do pout otroky jímá, sám je otrok“.26

Nová žena je naopak schopna ve vztahu k jakémukoli Druhému, ať je sebevíc odlišný od ní samé, odpuštění a všeobýmoc i vízení je více pavoukní. Dokonce by bez tohoto Druhého žena sama nemohla být úplná, protože její tělo bylo stvořeno k tomu, aby dále tvořilo Druhého.

„Jiná lásky – Na začátku jsou naše rozdílnosti. Nová lásky se odváží druho, chce druho, oslnivě, závratně a překotně létá mezi věděním a nápadem. Žena, která přichází znovu a znovu, nestojí klidně, je všude, mění, je touhou-která-dává. (...) Přichází, vchází mezi sebe, mě a tebe, mezi jinou mě, kde jeden je vždycky nekonečně víc než jeden a víc než já, bez strachu, že jednou dosáhne hranice, chví se naším stáváním se. A my se stáváme!“27

Proč tedy Cixous tak lpi na ženském psaní? Protože žena je zotročována skrze jazyk a jazykem, v němž se vytváří genderové rozdíly. Rozdíly mezi mužem a ženou nejsou biologicky dané, to, co mohl tvrdit Freud, by v dnešní společnosti neuspělo a bylo by vyvráceno tisícem a jedním příkladem. Ale rozdíly mezi on a ona v jazyce, mezi il a elle, mezi he a she, existují ve všech indoevropských jazycích. A nejen v nich. Model muže nadřazeného ženě je společný většině kultur, které my odlišujeme od těch druhých, pro něž jsme vynalezli slovo primitivní. V arabských společnostech žena chodí tři kroky za mužem a stále je předmětem onoho obchodu, jaký popisuje Claude Lévi-Strauss a o němž se zmiňuje i Cixous.28

Francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, který revidoval Freuda poznatky 60. let 20. století, převzal rozdíly mezi muži a ženy z biologické rovnice do rovnice imaginární. Tedy právě vstupem do jazyka dochází k diferenciaci subjektů a tím zákonitě ke ztrátě něčeho.

27 Richter, 1997, s. 1465-1466.


Cixous se zároveň vyzuje proti marxistickému pojetí feminismu a do pozice utlačované třídy stává ženy a mužům do rukou umisťuje nástroje jejich vykořisťování – jazyk, umění a kulturu obecně. Osvobození ženy se tak stává primárním bojem, který povede ke zrušení i dalších opozic.

„Jak však má probíhat emancipace, je-li ženství patriarchální kultury pouhou projekcí mužství, odleskem jeho fantazie a zrcadlem jeho moci?“ Nastolil Barša otázku ve své knize z roku 2002. Cixous se k ženství stává ambivalentně, protože i když je vytvořeno patriarchální společností, ženskost, pojem zavedený Cixous, je v něm latentně obsažena. „Cixous první poloviny 70. let věří v možnost žen artikulovat ženskost jako východisko alternativní civilizace, která nahradí dualismus pluralismem a hierarchii rovností.“

A zde opět nastupuje Lacan a jeho pojem imaginární. „Nově se paradoxně skrývá v prastarém – v předoidipovské vrstvě psychiky, o níž se opírá a kterou zároveň popírá

---

30 „Jazyk nám ustavičně artikuluje svět. Vidíme svět skrze jazyk. V jazyce je typika zkušenosti, je v něm uloženo vidět věci jistým způsobem. (Kupříkladu typika národnostního společenství. Vidi skutečnost národním jazykem. V našem jazyce je jinak artikulována anatomie těla, nerozlišujeme mezi rukou a paží, němčina nemá název pro dlaň. Ve francouzštině je rozdíl mezi fleuve a rivière.)“ In:
31 Barša, 2002, s. 184.
32 Ibid., s. 185.
patriarchální kultura. Toto nové již kdysi existovalo – v dětství žen, které se v nich snaží muži potlačit, vytěsnit, umrztvit.\textsuperscript{33}

Cixous tedy věří v uvolnění ženských energií, skryvajících se v ženském těle, které byly potlačovány. V této souvislosti přináší Cixous v eseji \textit{La Jeune Née} příklad Dory, Freudovy slavné hysterky. „Žena musí psát svým tělem, musí vymyslet nezdolný jazyk, který prolomí hradby, třídy a rétoriky, přikazy a pravidla, musí se ponořit, prorazit, zdolat tento krajně rezervovaný diskurs v četné toho, který se směje, má-li vyslovit ‘ticho’ i toho, který ač měří k nemožnému, zůstane stát před slovem ‘nemožný’ a napiše je jako ‘konec’… Jakmile se navráti vše to, potlačené, v jejich kultuře a v jejich společnosti, bude to návrat explozivní, absolutně bořicí, převratní, bude mít sílu, jaká dosud nikdy nebyla uvolněna, tlałem se vyrovnává té největší represe: neboť jakmile skončí epoka Falu, budou ženy bouří vyhlazený, anebo dospějí do budou nejvyššího a nejprudšího žhnutí.“ (1461)\textsuperscript{34} Dora je tak podle Cixous hrdinkou, vidí v ní „jméno síly, která způsobuje, že malý cirkus přestává fungovat“\textsuperscript{35}. „Malým cirkusem“ je myšlena rodina vystavěná podle již mnohokrát zmínovaných pravidel a kategorií patriarchálního řádu. Stejně jako mají muži přehodnotit svou roli během těhotenství ženy, musí být nově definována a vystavěna i rodina.

Nejvýstižnějším dokladem écriture féminine v literární tvorbě je beletrie Cixous. Ve svých divadelních textech však určitě rysy zachovává rovněž, i když způsobem ovlivněným divadelní praxí a faktorem, že text je primárně určen k předvádění na jevišti. „Přeložena do divadelních termínů (odložme na okamžik stranou úvahy o ‘maskulinním’ a ‘femininím’) může být Cixousina Medúza pochopena jako text, který naznačuje či vyjadřuje divadlo, jež odmítá kauzální logiku a lineárnost, jež privileguje nejednoznačné postavy, jejichž psychologická motivace a genderová identifikace není snadno klasifikovatelná, jež vyvracuje časový a prostorový rámeč mimeze a které přehlíží dynamický dialog umístěný v popředí jako nejvýznamnější součást komunikace. Avšak její prosazování mateřství jako ne-rozdělené také naznačuje ne-fragmentální a dis-lokované divadlo, které skutečně sjednocuje publikum.“\textsuperscript{36}

Miller hovoří o transformaci, která je určujícím prvkem pro divadlo Cixous, pro zacházení s tématem a rozvoj tématu, výpravu, herectví a hudbu. V \textit{La Ville parjure} je tato

\footnotesize
\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{33} Ibid., s. 186.
  \item \textsuperscript{34} Použila jsem překlad ve znění v Barša, 2002, s. 195.
  \item \textsuperscript{35} Barša, 2002, s. 196.
  \item \textsuperscript{36} MILLER, Judith G. Medusa and the mother/bear: The performance text of L’Indiade. In: Williams, 1999, s. 132.
\end{itemize}
neustálá přeměna nejlépe viditelná na nejednoznačnosti postav, kde se i lékař obžalovaný z vraždy může považovat za matku a kde se z dramatika Aischyla stává stejnojmenná žena. O souvislosti écriture féminine a dramatickou tvorbou Cixous, zastoupenou konkrétním příkladem *La Ville parjure*, pojednají následující kapitoly.

Cixous je jednou z nejvýznamnějších současných francouzských spisovatelek, za hranicemi Francie je však známá zejména díky svému pojetí feminismu a konceptu écriture féminine. Tato dvě pole její působnosti – teorie a literatura – jsou velmi úzce spjaty. Naplnění jejího pojmu ženského psaní v její vlastní tvorbě pomáhá pochopit tento koncept a najít styčné prvky mezi psáním Cixous a autorů, které sama označuje za femininní. V češtině bohužel žádné její dílo zatím nevyšlo.
4. La Ville parjure


Děj je založen na skutečném skandálu z let 1982 až 1985, kdy byla transfúzí pacientům podávána krev infikovaná virem HIV. Podle autorčiny předmluvy ke hře se však události odehrávají mezi lety 3500 před naším letopočtem a 1993.


Ve městě se schyluje k revoluci a kauza Matky je jedním z důvodů nespokojenosti obyvatel s Králem. Na hřbitov za Matkou proto přichází Královna, aby ji jako ženu ženu a matku matku přesvědčila. Ani ona však neuspěje. Po převratu vyzve diktátor Forzza Matku k návratu a dopis zakončí výhrůžkou. Matka mezitím proces, který zcela selhal, ukončí a rozhodne se Forzzovi neustoupat. Obyvatelé Města mrtvých coby sbor, Aischylos a Noc ji podpoří a Erinye jsou propuštěny.

V epilogu obyvatelé města mrtvých, Aischylos a Matka stoupají k Nebeskému městu a krvavou Zemi nechávají za sebou.\(^{38}\)

---

\(^{37}\) Pro potřeby této práce budu používat název francouzský.

\(^{38}\) Jde pouze o stručné shrnutí děje, k němuž se budu v průběhu práce podrobněji vracet.
Hra byla inscenována ve dvou částech, z nichž každá trvala asi tři hodiny. Na základě inscenace natočila francouzská režisérka Catherine Vilpoux film o délce hodina a čtrnáct minut. „Film však není ani záznamem, ani montáží výseků, ale originálním dílem, v němž autorka spojuje sekvence z inscenace a dokumentární záznamy z průběhu skandálu s kontaminovanou krví, čímž chtěla (autorka) evokovat všechnu brutalitu, na níž byla práce založena.“ Použité dokumentární záběry doplňují děj inscenace a například i ukazují, do jaké míry pracovala Cixous se skutečnými fakty. Například výpovědi jednotlivých postav během procesu a zasedání lékařů takřka přesně odpovídají dokumentům z případu.

Film je téměř o pět hodin kratší a logicky tedy nemůže obsahovat celou inscenaci. Vypuštěno bylo „politické“ pozadí týkající se převratu ve městě a jeho následků. Dořečen není ani příběh Matky. Film končí odjezdem Erinyí, jež diváky vyzývá k dodržování morálky a zákonů jako jejího minima.

Cixous a Mnouchkine ovšem příběh pacientů infikovaných virem HIV považovaly spíše za inspiraci, která jim otevřela cestu pro hlubší sdělení o morálce současného světa. „Řekly jsme si: hlavně aby si nemysleli, že je to představení o AIDS! To je samozřejmě to, co se perverzním neporozuměním stalo. Byla to inscenace o tom, jak lidské bytosti mohou prodat smrt s touhou po moci, ze zisku a hrabivosti a jak mohou mamonit a zodpovědnost svalovat na jiné,“ vysvětluje v knize věnované dílu Hélène Cixous Ariane Mnouchkine. „Kladení otázek je přesně to, co řikáš: jak mohou ochránci zdraví obchodovat s nemocí a smrtí. Ale je to také otázka požadování spravedlnosti v rámci práva, naděje vyvedené z rovnováhy, zoufalých-zoufajících, všech těch, které nazýváme oběťmi, těch, kdo se stále dožadují spravedlnosti na místech, kde sídlí právo, tedy náhražka spravedlnosti, a tajemné potřeby spravedlnosti, kterou mají lidské bytosti, tento ohromný ideál, který existuje jen ve snehc, ve fantaziích. V demokratické společnosti tedy máme právo, to znamená to nejmenší množství zla, ale ne dobro,“ dodává sama autorka.

---


40 Základem mé práce bude analyza inscenace, částečně se však budu odvolávat i na text. Některé momenty, které v záznamu chybí, totiž považuji za důležité pro výklad.


42 Ibid., s. 180.
4.1 Antický rámec

Zapojení Erinyí, česky pojmenovaných Lítice, je nejjasnějším signálem zasazení událostí kolem infikované krve do širších souvislostí a hledáním obecného v tomto specifickém případu. Cixous naplňuje svou vlastní tezi, že vše poetické je politické a vlastně i slogan feministického hnutí 60. a 70. let, že politickým je i vše osobní. Přiběh jedné matky, jež přišla kvůli pokrytectví lékařů o své dva syny, se tak stává příběhem Matky, jež přišla o své děti.

„Ve skutečnosti La Ville parjure naznačuje všechnu naši společnou práci, protože vychází z Átreovců. Inscenovali jsme tetrilogii, Ifigenii a Oresteiu, a když se vynořila historie kontaminované krve, napadla Hélène a mě strašná „reálná metafora“ toho, co se stalo ve světě. Začali jsme se učit z tetralogie. Chtěli jsme udělat konec, pokračování. Bylo to, jakoby se nic na světě nezměnilo. Tak se vysvětluje návrat Erinyí.“

Dějiště hry připomíná dějiště antických tragédii – na scéně je brána odkazující k branám do paláců, které byly typizovanými prvky scény antického divadla. Brána a na ni navazující kovové oplocení však neodděluje palác od jeho okoli, ale okoli od paláce. Cixous však přepracovala uspořádání antického jeviště a ženě přiděluje místo před paláce a zároveň ji tím umistí v rovině města, kde se „řídí chod města“ či státu. Místo, kde Matka hledá azyl za branou paláce, v Městě mrtvých, kde se skrývají lidé vyhnaní z města – bezdomovci, lidé bez dokladů a další neakceptované ve společnosti. „… vedle a venku, právě u bran města, je jiné místo, kde se něco (…) hraje jinak. „ Jednou jsem Hélène povídala o Městě mrtvých, což je hřbitov v Káhiře, který se stává město živých, kteří žijí v hrobkách a okolo hrobek, městem, kde živí obklopují mrtvé. A později jsem se začala zajímat o to, co se děje kolem kontaminované krve a objevila jsem skandál v biblickém smyslu slova. A tato dvě témata se spojila v Hélénině práci na textu,“ vysvětluje Mnouchkine.

---

43 Viz rozhovor s Hélène Cixous Poésie e(s)t politique In: Des Femmes en mouvement hebdo 4 (30. litopadu – 7. prosince 1979), s. 29-32.
45 Calle-Gruber, Germain, 2006, s. 178.
47 Ibid., s. 181.
Sem Matka přichází, aby byla se svými mrtvými dětmi a spojila se s nimi v jednotě. Za Matkou přicházejí vyslanci města, ve filmu právníci, v inscenaci i diktátorovi lidé, aby Matku přiměli vrátit se zpět, což ona odmítá. Diktátor prostřednictvím svého listu je agresivnější, jak ukážu později, vypuštění této scény nemění výrazně vyznění. Cixous tím jen ukazuje, že moc se nemění a volání po Spravedlnosti je nebezpečné všem vládceům, jak králům z boží vůle, tak diktátorům dosazeným „vůlí lidu“ skrze revoluci.


Tím se Lítice vrací ke své druhé podobě laskavé bohyně Eumenidy, „dobrotivé matky všeho, co rodi a vydává země k blahu člověka.‖

I v La Ville parjure dochází k procesu, v němž však není soudkyní Pallas Athéně, ale sama Matka. Když Lítice přítáhnuv dva obviněné, X1 a X2, chtějí, aby Matka požádala pro vrahy svých dětí o trest smrti. Matka však již v rozhovoru s Aischylem dala najevo, že si

48 Ve francouzském textu hry nic nenaznačuje, že je Eschyle ženou, všechny koncovky jsou mužské, postava je ale hrána ženou. V češtině zachovávám verzi Aischylos bez vytváření ženského přechýlení.
50 Ibid., s. 45.
52 Piše Stiebitz v úvodu k Oresteii. In: Aischylos, 1944, s. 45.
53 Ibid., s. 45.

Dochází tedy k pravému právnickému souboji o slovíčka. Cixous vytváří nové slovo voulutuer, v překladu chtěně zabít, jímž popisuje různé formy zabití. Obžalovaní se však brání, zabít nechtěli. Lítice je ovšem slovní ekvilibristikou donutí přiznat, že neudělali vše, aby nezabili, ergo chtěli zabít a zabili.

„V tomto kontextu rozdílu mezi utlačovanými a utlačovateli, historií a Historií, Cixous zdůrazňuje moc jazyka.“ Obě strany, obžalovaní i žalující, používají jazyk k manipulaci, uzpůsobují si řeč pro cíle, které sledují. Právě tím, že Eriny přistupují na hru obžalovaných a snaží se je usvědčit jejich zbraněmi, tedy používáním jazyka a skrze jazyk, se zároveň zaplétají do patriarchálního světa a přijímají svou danou pozici v něm. Matka volí jiný přístup – mlčí. Nehádá se s obžalovanými, nepřesvědčuje je, jen sedí na koberci, na nějž vstupují jednotliví aktéři souboje, když mluví přímo k ní a snaží se přesvědčit ji. Matka neakceptuje pozici, jež by ji připadla ve světě ovládaném muži, a proto mlčí.

V průběhu slyšení Matka promluví dvakrát. Poprvé, když se X1 a X2 postaví do role týraných obětí a obviní obžalobu, že je mučí.

„X1: Je to horší, než kdybyste mě zabili, raději bych zemřel bez důvodu, než snesl tuto otázku bolestivější, než smrt.

X2: Nebo raději ne, pokračujte v našem mučení, staňte se katy a ať vás hanba zachvátí. “

„Kati? Nemohu uvěřit, že řekl, co řekl!“ Reaguje Matka spíše směrem k publiku, popřípadě ke svým spojencům v ději. Mohlo by však také jít o „diváckou reakci“, kterou by

54 BISHOP, Michael, ed. 30 voices in the feminine. [online] Atlanta/Amsterdam: Edns Rodopi, 1996. s. 278. [cit. 2010-06-07] Dostupné z WWW: <http://books.google.cz/books?id=zeCn6J7fAi0C&pg=PA275&lpg=PA275&dq=La+Ville+parjure+sang+30+voice+feminin&source=bl&ots=N0Oejud_JF&sig=3xGOJIIwuhdSuVuVpH6mWmoZktY&hl=cs&ei=bKCwS9ioNoxZC7Dg&sas=X&oq=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false>

55 V této souvislosti bych chtěla upozornit na kapitolu o Cixous, v níž se zmíňuje o Lacanově definici genderových rozdílů pomocí jazyka a jeho pojmu imaginární.

Cixous takto vložila do úst Matce, jež je svědkem soudu. V tom případě by se Matka sama na chvíli stávala divákem a její reakce by byly pro diváka návodné.

Podruhé se Matka obrací přímo k obžalovaným:

„Ne! Vy nemáte děti. Kdybyste měli děti, kdyby ve vašich tělech dýchaly života malých stvoření, neměli byste srdce z kamene a prázdné suché oči. Jednoho dne se budete při pomyšlení na to, že se díváte, jak vaše dítě umírá, ohýbat před divokým větrem zárumku.“58

Pro Matku je existence dítěte zárukou morálky v tom smyslu, že člověk, přesněji žena, která pozná těhotenství a porod, se změní touto zkušeností. Rodič, který příšel o dítě, který “přežil”, je jen “krvácející pahýl, vykuchané tělo, useknutá prsa, duše s uřezanýma rukama”.59 Žena pak již nemyslí jen sama na sebe, ale opět skrze Druhého je schopná lásky ke všem. Nechce tedy své srdce uzavřít ani před X1 a X2 a nabízí jim další šanci.

„Matka: Já jsem po vás žádala jen myšlenku, jen povzdech, naléhavě vás prosím, neotáčejetec mně ty sódrové masky, dejte mi znamení, ani neříkejte to slovo, jen pohled a sejdeme se, vy a já, ve smutku, ale společně, na stejně straně lidství.“60


Matka však téměř nemluví také proto, že je soudcem jejich sporu, tou, jež utrpěla ztrátu, jejíž krev byla prolita, a která žádá nápravu. Po úvodním proslovu a žádosti o omluvu,
však již nemluví a jen sleduje ostatní účastníky pře, jež vstupují do interakce s ní, v jejím prostoru.

Oběťmi tohoto systému jsou ti nejzranitelnější, děti, ale potažmo také všichni obyvatelé Města mrtvých, vyloučení ze společnosti, marginalizovaní, protože neodpovídají standardům, protože se nedokázali začlenit. Možná i proto jsou v inscenaci děti loutkami – marionetami, jež animují herci přítomní na scéně, oděni v běžném oblečení 90. let 20. století.

Slovní souboj však nevede k jednoznačnému výsledku, a proto jsou přivolány lékařské kapacity, jež mají rozhodnout, zda obžalovaní udělali vše, co měli. Profesorka ovšem přinesie důkazy o tom, že oba věděli, co dělají, že k transfúzi používali infikovanou krev. Její stažení by však stálo mnoho peněz, jeden z obžalovaných proto v dopise jasně nabádá, aby krev byla používána, dokud se nespouštěje. Hlava lékařských odborníků však odmítá svědčit proti svým kolegům a přiměje všechny, aby podepsali dopis, v němž požadují pro obžalované milost. Profesorka odmítá podepsat a její šéf ji jasně dává jasno, že si tím zničí kariéru a ztratí přátelské.

Srovnáním Aischylova soudu s pojetím Cixous vychází najevo zcela jiný postoj ke skutečnosti, který by se zřejmě dal nejlepší popsat jako rozdíl mezi patriarchálním a femininním řádem. Matka, pro feminismus Cixous klíčová postava, odmítá zabít, nechce se mstit krvi za krv. Její princip dárkyně života ji neumožňuje krev prolévat, protože právě jako jediná osoba, jež je schopná život dát, si uvědomuje, že nemá právo jej požadovat. Zástupkyně patriarchálního systému jsou pak Lítice, paradoxně rovněž ženské božstvo, které se ovšem ze systému, založeného na vládě mužů, nedokázala vymanit a přijmout svou ženskost, jakkoli je tento pojem nejasný.

Orestés v Aischylově tragédii argumentuje tím, že zabil matku, jež není jeho krvi. Apollón pak Oresta hájí: „Tak zvaná matka dítě neplodí, jen pěstí símě čerstvě zaseté. Plodí jen otec; ona schovává mu plod jak přítelkyně příteli a vrací jej, když bůh ho nezmaří.” Stejného argumentu používá i Athéna, jež se podle mýtu zrodila z myšlenky svého otce, vládce bohů Dia, když vysvětluje, proč se staví na stranu Orestovu: „Já nemám matky,
nemám rodičky a kromě sňatku, který odmítám, jsem vši svou duší mužům oddána: jsem naveskrz a zcela otcova.“64

Stiebitz poukazuje na to, že „staří nemohli bez drobnohledu pozorovat živočišné vajíčko čili podle starověkého názvosloví „samičí símě“, dávali se většinou svádět k domněnce, že ke genesi dítěte přispívá semenem jen otec, kdežto matka to símě a plod z něho vzniklý jen přechovává a živí jako země símě rostlinné.“65

Cixous v textu La Ville parjure Aischylovu tragédii zmiňuje:

„Erinye: Už jsem slyšela tyhle řeči a už jsem je rozdupala chodidly svých vyzbrojených nohou drásavých špiček.

Mluví stejně, jako strašný Orestés ke mně mluvil. Když s prsty ulepěnými mateřskou krví mi řekl: To ne já, to Apollón, kdo zabil mou matku.

Pět tisíc let a tohle je všechno, co z toho vzešlo? Duše nedonošence! Pchá! Cítím růst můj velmi antický hněv.“66

Sama tím naznačuje, že se snaží tragédii svým, ženským, způsobem přepsat. Vyzdvihuje spojitosti mezi oběma texty a tím vlastně lépe než slovy postav konstatuje, že svět skutečně zůstal stejný. TdS inscenovalo Oresteiu v tomto smyslu jako přechod matriarchátu k do dnes přetrvávajícímu patriarchálnímu řádu později doplněného kapitalismem.


Cixous nevolí antický rámec hry jen kvůli možnému použití Litic a dodatku k Aischylovcí trilogy. Tím, že během celé hry nezmíní kauzu infikované krve, se snaží oprostit od reality a ukázat příběh v širších souvislostech. „Útočit na moc, to je to, co divadlo může udělat nejsnadněji. To, co divadlo musí také dělat, je mluvit k nám o nás, protože nakonec my

64 Ibid., s. 282.
65 Ibid., s. 313.
66 Cixous, 1994, s. 127.
67 Ibid., s. 128.
jsme v naší společnosti také moc. A my ji nesmíme ztratit. Myslím si, že v demokracii se všichni podílíme na nespravedlnosti a vyloučení ze společnosti a lhostejnosti. Inscenace je také meditací o tom, kdo jsme, kam jdeme, co jsme udělali, co jsme neudělali. Tím ovšem nechci říct, že hra by měla vytvářet pocit provinilosti.\(^{68}\) Cixous a TdS naznačují, že nehrají o aféře nakažené krve, ale o jisté společenské situaci a spravedlnosti v obecném smyslu. Zobrazený příběh je pak konkrétním, jež odkazuje k obecnému. Příběh Matky, jež kvůli chybě/zločinu lékařů ztratila své dva syny, je však nejčitelnější, „nejdramatičtější“ a nejtragičtější a stále odkazuje ke skandálu, jenž musel být v myslích Francouzek a Francouzů přímo přítomen. I když není nemoc sama nikdy v textu zmiňena, domnívám se, že navzdory četným opatřením, které Cixous přijala (Erinye, sbor, forma procesu a další), bude stále inscenace primárně vnímána jako vyjádření k aféře infikování pacientů krvi s virem HIV.\(^{69}\)

Na druhou stranu Daniela Jobertová v knize Když mluvit znamená jednat, jež je primárně založena na jejích „osobních zkušenostech – diváckých, čtenářských i obecněji badatelských“ uvádí, že „[v] případě inscenace Věrolomné město si teprve chvilku před první z mnoha přestávek divák uvědomil existenci několika vrstev příběhu a po přestávce o to dychtivěji, a proč to neříci „angažovaněji“ čekal na další indicie.“\(^{70}\) Jobertová ovšem nezmiňuje, která z vrstev se divákovi vybaví první.

### 4.2 Feministické prvky v pojetí écriture féminine

Feministických prvků je v dramatu více. Nejčitelnějším je samotné rozdělení postav. Hlavní hrdinkou je Matka, správkyně Města mrtvých je také žena, ženou je i profesorka, jež odmítne krýt zločiny. Obžalovaní jsou pak výhradně muži, tvůrci a garanti systému, který se na Matce (a potažmo všech matkách) prohřešil a prohřešuje.

Ženskými entitami jsou však i Lítice. A přece je jejich chápání spravedlnosti odlišné. Lítice prosazují odpadu krvi, „oko za oko, zub za zub“.

---

\(^{68}\) Calle-Gruber, Germain, 2006, s. 182.

\(^{69}\) Tyto závěry jsou ovšem čistě pracovní a v ideálním případě by byly podpořeny svědectvím diváků. Ovšem fakt, že Cixous a Mnouchkine mají potřebu neustále na fakt, že nehrají o skandálu nakažené krve, upozorňovat, mnohé naznačuje. K tématu se ještě vrátím ke konci práce v souvislosti se Susan Sontag.

\(^{70}\) Jobertová, 2009, s. 127.
Erinye: To pro nás nic nemění. Zabití je přijatelné stále. Ale ti, kteří křivě přísahají a ručí hlavami svých dětí, jsou upečení ještě předtím, než zapálím oheň.

Matka: (...) Ale dítě byste neuhodily?

Erinye: Ale jistě, že bychom to udělaly!

Matka: Zranit otce v dětech, neúprosné sestry? S tím nesouhlasím!

V eseji Smích medúzy Cixous zdůrazňuje, že neexistuje nic takového jako feminita, v protikladu k běžně užívanému a přesně definovanému pojmu maskulinita. „Ale předně musí být řečeno, že navzdory obludnosti a obrovitosti represe, která je (ženy) drží v „temnotě“ – té temnotě, jež se je lidé snaží přinutit přijmout jako jejich atribut – neexistuje dnes žádná obecná žena, žádná typická žena. (…) Co mě však zasahuje je nekonečná bohatost jejich individuálních povah: nemůžete mluvit o typické ženské sexuality72, uniformní, homogenní, klasifikovatelné jako zákon – ne víc, než můžete hovořit o nevědomí, jež připomíná jiné nevědomí.”73

Když Erinye poprvé vejdou na scénu, Aischylos je vítá: „V černé... pořád, Erinye. Zahalené v černé žíhané černou“. Erinyím je vlastní ten aspekt ženství, který Cixous odmítá. Erinye ke své temnotě však byly donuceny. Athéna je zahnala pod zem, když je přesvědčila, aby vzdaly své pronásledování Oresta po zproštění viny rovností hlasů. „Co je tady nového, když ne telefon?“75 reagují Lítice. Byly usmířeny, zpacifikovány a vyhoštěny, a přineslo to něco dobrého?

Cixous přináší i „mužský pohled na věc“ a to hned u nejvýše postavené ze skutečných postav, tedy ne mytických či mytologických, u profesora Cornu-Maxima:

---
71 Ibid., s. 136.
73 Richter, 1997, s. 1453 – 1466.
74 Cixous, 1994, s. 53.
75 Ibid., s. 54.

Reaguje tak na situaci, kdy profesorka Lion, jejíž jméno Lvice je nepochybně mluvícím jménem, odmítla podepsat dopis o nevině obžalovaných, a to i přes výhružky profesora Cornu-Maxima.


“V úvodu k La Ville parjure Cixous předkládá dvojitou negativitu toho aspektu krev (prolité krve jako symbolu ztráty života), její pozici jako „kontaminující“ a i „kontaminované“. Vysvětluje, že v naší společnosti jsme se soustředili na kontaminaci těla a nikoli duše, nákazy, jež je ve skutečnosti pravým zdrojem krvavého zločinu popisovaného v díle. Ve hře se pak toto spojení mezi morální a fyzickou náznakou projevuje v různých podobách.“

Cixous ve svých „textech, kde je možnost smíření zapovězena, ukazuje na jednu stranu, že zkaženost a morální rozklad současné společnosti dalece překračují stav ducha, viz morálka, která vychází z řeckých tragédii.“ Možnost smíření je zapovězena – Cixous odmítá hrát s rovností hlasů a dovádí drama do krajnosti. Matka, obyvatelé Města mrtvých i s Aischylem zemřou. Jiné řešení není, protože X1 a X2, lékaři, kteří zradili Hippokratovu přísahu, diktátor, král, ti zemřít nemohou, aby exemplum bylo dokonalé. Cixous ukazuje, jak vypadá zákon ve světě, kde spravedlnost neexistuje, protože na ni nikdo nevěří. Ve světě, kde mocní mohou všechno a slabí jsou vyloučeni a skrývají se, aby nepřítáhli jejich pozornost.

---

76 V originále: Une nulle. Une.
77 Ibid., s. 164.
78 Bishop, 1996, s. 280.
Erinye po příchodu zpět na zem konstatují, že se kvantita prolité krve nezměnila, změnila se však sama krev. „Krev už není krví, která nám říkala vše. Už není tak jednoduchá, ani upřímná,“ říká jedna z Lític. Zločiny se nezměnily, ale změnili se lidé. Zatímco Aischylův Orestés přiznává vraždu matky, lékaři odmitají. Orestés i pro to může být Aischylem osvobozen, byť i jen rovnosti hlasů.

Cixous však nereignuje na možnost nápravy. Postavou, která má ukázat, že vše není ztraceno, je právě Aischylos ve své ženské podobě.

„Sbor: Podle tebe, Aischyle, rodíme se ničemnými, nebo o tom rozhodujeme?


Cixous vkládá obžalobu společnosti do úst Aischylovi a ještě jednou tak upozorňuje, že se skutečně nic nezměnilo. Aischylos připomíná, že on sám již tragédií smrtelných napsal, svého Agamemnóna. Na začátku však přeci jen nezevšeobecňuje, ale nechává mezí určujícími faktory bezcharakternosti prostor. Ne všichni jsou zlí. A ti, kteří hájí správnou věc, by se měli vyvarovat jakéhokoli kroku vedle, mimo vytyčenou cestu dobra, protože by to mohlo být použito proti nim.

„Sbor: Zakrvavení lumpové.

(...)

80 Cixous, 1994, s. 56.
81 Ibid., s. 167-168.
Aischylos: Ve hře, kde spravedlivý doufá, že jej uslyší po právu, bych byl rád, abys říkal věty, které nás ochrání před tím nespravedlivým přimícháným do tvého spravedlivého hněvu. Navíc je tady ta žena, která před chvílí obrátila k hordám své čelo lvice okrášlené trnovou korunou.

Sbor: Ty říkáš, že je lékařka? Ale pak kdo mi řekne, že se zítra neobrátí a okradená o svou korunu nevrátí se podlézat a plazit se mezi tlupou a stádem. Život je tak krátký, tak proč se unavovat...

Aischylos: Žena, přesně to je."^{82}

Člověkem^{83}, který je schopen prolomit onu morálku, která se už pět tisíc let nezměnila, je tedy žena. Žena, jež respektuje jiná pravidla než muž a již nelimituje honba za pozicemi, penězi, jež nespěché stále výš a výš. Žena, která zajde dokonce tak daleko jako profesorka Lion, když je schopna odpustit tomu, kdo selhal. Jako doktor Brulard, který nedodržel Hippokratovu přísahu. Profesorka mu ji odrecituje, některé pasáže odříká on sám a závěr připadne Aischylovi.

Na druhou stranu ti, kteří jsou ničemníky v této hře, nejsou jen černí. X1 vypráví Matce, jak se sám stal matkou, když z vody zachránil topící se děti. A je to i jeho argument neviny – když tehdy, ve dvaceti, zachránil tamty děti, jak by mohl zabít tyto?^{84} „Nevím, nemohu na to myslet,"^{85} odpoví mu Matka. Pro ni je tento paradox něčím nemyslitelným. Pokud někdo dokáže rozlišit dobré a špatné, nemůže si představit to špatné. „Mám strach z této rasy o protikladných rukou,"^{86} říká Matka, když se předtím jen nad paradoxem mateřství X1 zamyslí.

X1 navíc prošel zkouškou Noci, která mu nastavila zrcadlo, aby viděl své nitro, aby prohlédl a přiznal si ty chyby a zločiny, které si přiznal odmitá. X1 však v zrcadle neviděl to, co Noc očekávala. Nevidí nic. Pojem spravedlnosti pro něj neexistuje. Zcela upřímně věří, že neudělal nic zlého, když podal pacientům infikovanou krev.

^{82} Ibid., s. 168-169.
^{83} V tomto kontextu bych chtěla jen upozornit, že ve francouzštině se člověk i muž řekne stejně l’homme.
^{84} Ibid., s. 188.
^{85} Ibid., s. 188.
^{86} Ibid., s. 189.

Královna přijde za Matkou do Města mrtvých, aby ji přesvědčila, že se má vzdát svého boje kvůli uklidnění situace v zemi. Královna sama přišla o dítě, nebylo ovšem zavražděno „Tedy je to jiná bolest,“ reaguje Matka. Jejich debata se stočí k paměti a k tomu, že zapomnění přináší čas.

„Královna: Na jednu stranu bychom chtěli všechno zapomenout, na druhou stranu nezapomenout nikdy.

Matka: Abychom zapomněli, je třeba si vzpomenout."


Matka odmítá postavit nad svůj případ dobro země, protože Spravedlnost, idea spravedlnosti, nikoli zákon, je pro ni víc než země, která již prokázala svou nespravedlnost. V logice textu La Ville parjure má Matka pravdu. Jak říká ve scéně, kdy nový vládce Forzza Matku vyzve, aby se vrátila a aby obyvatelé opustili Město mrtvých:

87 Ibid., s. 177.
88 Ibid., s. 177.
89 Ibid., s. 179.
90 Obě citace: Ibid., s. 181.
91 Ibid., s. 182.
92 Ibid., s. 182.

Cixous se dostává k podstatě problému. K této výzvě směřovala celá, řekněme politická linie příběhu o revoluci, svržení krále a nastolení Forzzy diktátorem. Tato výměna byla pro příběh Matky pouze kosmetickou a dokonce její situaci zhoršila, když ji Forzza vyzval, aby se vzdala, „jinak…“ Cixous ukazuje, že moc se nezmění, pokud my – obecenstvo, občané – nebudíme bdět. Příkladem je Kapitán, který Forzzovi na jeho cestě k moci pomáhal, pozna, že Forzza je rovněž Příšerou, a chce ho zabít. Forzza se uchýluje ke stejnému úskoku jako X1 a X2 a pohrozí mu, že jeho zabití by litoval. Nově „zvolený“ diktátor jej pak zabije.

„Matka: Naše hra končí. Ale ať ta vaše začne. Je na vás, abyste trvali na vaší touze, aby se spravedlnost stala. Se vzpomínkou vám zanechám svou historii s chutí slz a mléka."


V kapitole o Cixous jsem se zmínila o nejednoznačnosti postav jako jednom z kličových rysů feministické roviny hry. Kromě toho autorka ve hře využívá motiv zrcadla.
Nastavuje jej Noc X1, aby prohlédl, o zrcadle-Matce hovoří také královna. Postavy jsou svými zrcadly i v obecné rovině a ve hře se vyskytují ve dvojicích. Obžalovaní jsou dva, dva jsou také Matčiní synové a za Matkou přicházejí dva právníci.


4.3 Metafora nemoci

Cixous v La Ville parjure používá krev nakaženou vírem HIV jako metaforu nákazy duše a smyslu pro morálku. Nemoci jsou prokazatelně již od antiky používány v literatuře i v ústní promluvě v metaforickém smyslu a většina z nich vznívala ve stejném smyslu. Americká spisovatelka, kritička, publicistka, filmařka, filozofka a politická aktivistka Susan Sontag napsala dvě eseje věnující se tomuto tématu, jednu přímo metaforám spojeným s AIDS. V AIDS a jeho metafory Sontag píše: „Obavy z rakoviny nás naučily strachu ze znečišťování životního prostředí. Teď máme strach ze znečišťování lidí, který v nás nutně budí úzkost z AIDS. Strach z kalichu při přijímání, strach z operace, strach z nakažené krve, ať už Kristovy, nebo vašeho souseda. Život – krev, pohlavní výměšky – je sám nositelem nákazy. (…) AIDS nejen vede k novému neblahému americkému moralizování o sexu, ale podporuje také vyznávání sobeckých zájmů, což bývá obvykle chváleno jako „individualismus“. Sobeckví teď dostává zelenou jako rozvážné chování v zájmu zdraví.“

Sontag zároveň většinu těchto metafor odmítá s tím, že pacientům nejen nepomáhají, ale děmonizováním jejich nemoci činí vyrovávání se s onemocněním ještě složitějším.

Cixous tuto metaforu posouvá a nakažení nespojuje s oběťmi, kterým je naopak připsán atribut čistoty a nevinnosti už z principu, že jde o děti, které ještě neměly čas spáchat

---

zlo. „V kapitalistické společnosti, kde se stále méně a stále nevěrohodněji poukazuje na etické principy a považuje se za nerozumné nepřizpůsobit své jednání vlastnímu zájmu a ziskům, je možná nadměrné užívání vojenských metafor nevyhnutelné. (...) A posun od démonizace nemoci k přisuzování chyby pacientovi je nevyhnutelný, i když v pacientovi vidíme oběť. Oběť předpokládá nevinnost. A nevinnost na základě neúprosné logiky, ovládající všechny termíny v příbuzenském vztahu, naznačuje vinu.“98


Z tohoto důvodu možná Cixous i Mnouchkine tak silně protestovaly proti přímému spojování hry s aférou infikované krve.

98 Ibid., s. 92.
5. Závěr

Tato práce se zabývala inscenací *La Ville parjure* převážně z textového hlediska. Důvodem je fakt, že záznam inscenace je šestkrát kratší než originální inscenace. Některé aspekty jevištního ztvárnění se tudíž vytratily. Není například jasně, jakým způsobem docházelo k proměně scén, ani zda se měnila scénografie při přesunutí děje do královského paláce.

Antický rámec se projevil již v úvodní poznámce, která *La Ville parjure* spojuje s dobou před naším letopočtem, konkrétněji s antickou řeckou tragédii a ještě konkrétněji s Aischylovou tragédii *Usmířené Lítice*. Toto spojení se primárně projevuje zapojením postav Lític, Cixous je zdůrazňuje i postavou Aischyla, v inscenaci ztvárněného ženou. Zapojení Lític, Aischyla a rozložení scény podobné scéně antických divadel umožňuje Cixous inscenovat svou vlastní verzi *Usmířených Lític*, zejména ústředního procesu s Orestem, který se hájí před obviněním z vraždy matky. Cixous situaci obrací a Matka se v jejím procesu stává hlavní a centrální postavou oběti a zároveň soudkyní. Obžalovanými jsou dva lékaři, jež se stejně jako antický Orestés odvolávají na vyšší moc, která zasáhla a přiměla je jejich zločin spáchat. Zatímco Oresta měl bůh Apollón navést k zabíti matky Klytamnestrý, lékařům naopak stát nezakázal podávat krev infikovanou virem HIV pacientům. Ani jeden z (anti)hrdinů nepřijme svou zodpovědnost.

Antický rámec tedy umožňuje zobecnit nastolené téma Spravedlnosti, morálky a osobní zodpovědnost za naše skutky. Zároveň tím autoři připomínají, jak málo se lidstvo změnilo za pět tisíc let. Hra ukazuje slabost, která upřednostňuje prchavé štěstí jedince, jehož život je před skvěle krátký, před sebeběžováním se v rámci vyšších principů. Cixous ovšem neklade otázku, zda je to správné, ani nezpochybňuje existenci oněch vyšších principů a transcendentální, jež dává našemu konání a existenci smysl. Cixous v postavě Matky a v její konfrontaci s Královnou, rovněž matkou, jež ztratila děti, přiznává pravdu Matce. Matka odmítá ustoupit ze svého boje za Pravdu a Spravedlnost, i když tím ohrožuje stát. Díky jejímu postoji se lid království vzepne a svrhne Krále. Místo něj nastolí diktátora Forzzu, který ovšem k Matce zaujme ještě agresivnější postoj a vyhrožuje ji i ostatním obyvatelům Města
mrtvých, hřbitova, kde Matka našla mezi ostatními vyděděnci úkryt. Matka totiž nevyhovuje ani jedněm, ani staré, ani nové moci. Lékaři jsou pak stejně jako Orestés osvobozeni. A podobně jako v Aischylově podání, kde o nevině Oresta rozhodla rovnost hlasů pro vinu a proti ní odevzdaných nově ustaveným sněmem starších a bohyní Athénon, v případě *La Ville parjure* jsou lékaři de facto osvobozeni dopisem lékařských kapacit, jejž požadují jejich propuštění. Mezi věhlasnými lékaři, jež přivedou Lítice na žádost lékařů, aby se ukázalo, zda postupovali v souladu s pravidly, je však i doktorka Lion. Ta upozorní, že se o skandálu vědělo a že lékaři jednali s vědomím, že podávají infikovanou krev, která zabíjí. Za své vystoupení je však výpovězena a šef lékařů jí slíbí, že se již nikdy nebude moci věnovat své kariéře. Cixous tím ukazuje, kam vede osobní zodpovědnost a jaké má v naší době důsledky.

Lítice na konci této hry usmířeny nejsou. Matka však pochopí, že morálka, kterou zosobňují, neodpovídá té ideji Spravedlnosti, jež uznává ona. Matka se i přes odpor antických bohyní rozhodne lékaře propustit a soud ukončit. Lítice již na začátku pochybovaly o smyslu procesu a chtěly lékaře potrestat bez něj, jako to dělaly v antice, kdy pronásledovaly matkovařy, dokud ti nezešlieli.

Matka je však reprezentantkou Nové ženy, která je ústřední postavou *écriture féminine*, Cixousiny verze feminismu. Matka se odmítá mstít a po lékařích v procesu žádá jediné – omluvu. Lékaři ovšem požadované slovo „pardon“ odmítají vyslovit, protože by tím přiznali svou vinu, i když doznávají, že peníze jsou hnacím motorem jejich životů.

Feministická rovina hry je složitě komponovaná, protože Cixous pracuje s různými koncepcemi mateřství. Matkou je tak nejen Matka, jež ztratila dva syny, ale i Aischylos, jež je matkou vyděděnců v Městě mrtvých, ale také jeden z obžalovaných, který kdysi zachránil topící se dítě. V postavách dramatu se prolíná ženskost, tedy pojem zavedený Cixous místo patriarchální ženskosti, s maskulinitou a často je jejich pohlaví matoucí. Postavy se vymezují vůči mateřství, vůči darování života, a vůči možnosti jej vzít. Žádná z postav také není primárně kladná, i když Cixous je jako takové ukazuje, ovšem jen v logice svého dramatu. Z jiného hlediska je i Matka nemorální, když nadřazuje zájem svůj nad zájem království, protože tím v jistém smyslu nadřazuje sebe nad vyšší principy a potažmo i nad ideu Spravedlnosti.

38
Nemoc je v dramatu používána v metaforickém smyslu morální nákazy. A slovo nákaza ve svém fyziologickém smyslu je v textu používáno velmi často. Cixous a TdS se však snažily omezit spojení mezi metaforickou nákazou duše a skutečným onemocněním, k němuž došlo v důsledku podání infikované krve. Hra pracuje s mnoha rovinami, z nichž některé byly zmíněny v předchozích kapitolách. Nedostatek materiálů mi však neumožnil stanovit, zda se Cixous a Mnouchkine zdařilo odpoutat mysln diváků od viru HIV a AIDS. Hra by v tom případě mohla nést i negativní poselství, v němž by nákaza byla považována za vinu nejen ve smyslu nákazy duše, ale opět by stigmatizovala i pacienty.

*La Ville parjure* ukazuje na příběhu jednoho člověka hledání a potřeby Spravedlnosti, schopnost obětování se pro druhé a snahu dodržet morální kodex jednotlivce za jakékoliv situace, i v případě ohrožení kariéry či materiální stránky života. Toto ukazování velké Historie společnosti skrze malou historii jedince je pro TdS typické. V Hélène Cixous divadlo našlo v tomto ohledu ideální autorku, jak ostatně ukazuje dlouhodobá spolupráce mezi nimi.


V *L’Indiade* je navíc přítomen i motiv mateřství, když Gándhí v jedné z lyrických pasáží hovoří o své manželce, jež byla jeho matkou, dcerou i sestrou, a pro niž on byl synem, otcem a rovněž bratrem.

Dramata, jež Cixous pro TdS napsala, se často odehrávají v pro Evropy exotickém prostředí – ať už je to Indie, Kambodža (*Histoire terrible mais inachevée de Norodome Sihanouk, roi de Cambodge*), nebo Čína (*Tambours sur la digue*). To usnadňuje vysvětlení použití asijských hereckých technik, někdy je dokonce taková
Svou formou se La Ville parjure odkazuje otevřeně k antické řecké tragédii, ať už dějištěm nebo zapojením chórů, nebo spíše chórů. Tři Erinye sice mluví jako jedna postava, v textu však není jasně určeno, která říká co, jednotlivé pasáže jsou pouze odděleny tečkami. Použité principy však připomínají rovněž alžbětinské divadlo, v němž se misí tragické a komické a vysoké a nízké. Drama nedodržuje pravidlo tří jednot, ani tradiční formu pěti dějství. Naopak je rozděleno do série scén, jasně vyznačen je pouze prolog a epilog, které jsou oba umístěny na konci. V terminologii německého literárního teoretika Volkera Klotze, který vymyslel koncept otevřené nebo tektonické formy dramatu, kdy styl odkazuje přes sebe, jeví se být bez omezení. Načrtnuté scény jsou pouhými fragmenty, dění je neohraničené a začátek a konec není přesně a jasně definován. Protikladem otevřeného dramatu je drama uzavřené či tektonické, které naopak ukazuje jen na sebe a jednotlivé části jsou těsně propojeny.

Zároveň nese hra i znaky středověké morality nebo bajky, když je na konci morální ponaučení jasně formulováno a diváci jsou zjevně vyzváni k akci mimo divadlo, ve skutečném světě. V tomto ohledu se TdS vrací ke svému druhému období silně inspirovanému Bertoltem Brechtem a didaktičnosti jeho vize divadla.

Jazyk La Ville parjure je jazykem, pomocí něhož postavy jednají. Dialogy nejsou rozbité jako u moderní dramatiky začínající absurdním dramatem. Naopak promluvami je děj posouván vpřed a jazykem dochází k řešení situace. Cixous však míší různé styly promluv a klade důraz na monology, jež nikdy nejsou vnitřními, určenými pro nikoho, ale vždy směřované otevřeně buď jen pro diváků nebo diváčí. Postavy publikum také oslovují, aby adresát nemohl pochybovat o tom, komu je sdělení určeno.

Théâtre du Soleil se vyjadřuje k problémům moderní společnosti pomocí formálních prostředků vypůjčených z odlišných kultur. Hléne Cixous si pro vyjadřování v rámci beletrie vybral morální ženský jazyk. Spojením těchto dvou

---

99 Podtitul hry.
osobností (bereme-li TdS jako jednotu), vzniklo divadlo, které se k současnosti vyjadřuje specifickým jazykem.
6. Seznam použité literatury

6.1 Primární literatura


6.2 Sekundární literatura


BISHOP, Michael, ed. 30 voices in the feminine. [online] Atlanta/Amsterdam: Edns Rodopi, 1996. s. 278. [cit. 2010-06-07] Dostupné z WWW: <http://books.google.cz/books?id=zeCn6J7fAi0C&pg=PA275&lpg=PA275&dq=La+Ville+parjure+sang+30+voice+feminin&source=bl&ots=N0Oejud_JF&sig=3xGOJUlwuhdSuVuVpH6mWmoZktY&hl=cs&ei=bKCwS9joNozx>


43
6.3 Výběrová literatura


7. Přílohy

7.1 Příloha 1

Inscenace Théâtre du Soleil\textsuperscript{101}:

\textit{Genghis Khan} (1961)

\textit{Les petits Bourgeois} (1964)

\textit{Le Capitaine Fracasse} (1965)

\textit{La Cuisine} (1967)

\textit{Le Songe de nuit d’été} (1968)

\textit{Les Clowns} (1969)

\textit{1789 aneb Revoluce se musí zasadit o dokonalé štěstí} (1971 - 1972)

\textit{1793} (1972 - 1973)

\textit{L’Age d’Or} (1975)

\textit{Mephisto} (1979)


\textit{L’Indiade ou L’Inde de leurs rêves} (1987)

cyklus \textit{Átreovci – Ifígenie na Aulídě} (1990), \textit{Agamemnôn} (1990), \textit{Oběť na hrobu} (1991),
\textit{Usmířené Lítice} (1992)

\textit{La Ville parjure ou Le Réveil de Erinyes} (1994)


\textit{Et Soudain des nuits d’eveil} (1997)

\textit{Tambours sur la digue} (1999)

\textsuperscript{101} V poznámce uvádím rok či roky uvádění.
Le Dernier caravansérail (Odyssées) (2003)
