

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 feministic 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

Théâtre du Soleil, Hélène Cixous, *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies*, *Věrolomné město aneb Probuzené Erynie*, feminismus, écriture féminine, antická tragédie, Aischylos, Oresteia, Átreovci, Lítice, Erynie, AIDS, metafora nemoci, Susan Sontag

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Théâtre du Soleil	7
3. Hélène Cixous.....	12
4. La Ville parjure	20
4.1 Antický rámeček.....	22
4.2 Feministické prvky v pojetí écriture féminine.....	28
4.3 Metafora 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 společnosti, 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.

Ve 20. století se postavení ženy měnilo. Důvody byly opět ekonomické – ženy začaly pracovat a dosahovaly jisté, byť velmi omezené, ekonomické nezávislosti. Jejich pronikání do mužských domén je dlouhým bojem, který právě v ekonomické rovině dodnes neskončil.

Théâtre du Soleil (TdS), konkrétně jeho zakládající členka a režisérka Ariane Mnouchkine, i Hélène Cixous tvoří výrazné výjimky. Obě ženy se staly fenomény, aniž by potlačily svou ženskost. Místo toho negovaly mužské kategorie určující divadelní svět a byznys a literaturu. Jejich spojení na půdě divadla na konci 70. let 20. století, které trvá až dodnes, je výjimečné, neboť narušuje tradiční vidění světa prostřednictvím ženské optiky.

Na následujících stránkách se pokusím popsat jejich specifické vidění divadla, literatury a světa. V první kapitole velmi stručně popíšu 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 tragédii *Eumenidy*.

2. Théâtre du Soleil

Théâtre du Soleil bylo založeno v roce 1964. „Jako mnoho jiných evropských divadel vzniklých v 60. letech, Théâtre du Soleil bylo vytvořeno v reakci na pocit'ovanou hyperkomercializaci divadel, která díky tomu ztratila schopnost pohnout publikem a vzdělávat ho.“¹ Sama Ariane Mnouchkine², jedna ze zakládajících členů a až do současnosti režisérka souboru, definovala svou motivaci k založení divadla takto: „Divadlo se nemůže rozhodnout, čím je. Je nudné. Už nemá co říct. Ztratilo své diváky.“³

TdS vzniklo jako kolektivní podnik, do nějž všech devět 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

V roce 1968 se Théâtre du Soleil aktivně účastnilo květnových událostí, kdy studenti a dělníci na protest proti politice francouzské vlády stávkovali a blokovali univerzity, továrny, státní služby a divadla. Divadlo obnovilo inscenaci hry Arnolda Weskera *Kuchyně* (premiéra v roce 1967), kterou předváděli v továrnách dělníkům Citroënu, Kodaku a Renaultu. Události studentských bouří divadlo výrazně ovlivnily a možná i zvýraznily levicové zaměření divadla. 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 „nalevo“ a věděli jsme, že jsme, ale nebyli jsme ani Brechtovci ani komunisti. Jen jsme hledali vývoj, svobodu a spravedlnost. Neměli jsme ideologii jako

¹ MILLER, Judith G. *Ariane Mnouchkine*. Abingdon: Routledge, 2007. s. 6. Pokud není uvedeno jinak, citace jsou dílem autorky této práce.

² Ariane Mnouchkine se narodila v roce 1939 v Boulogne-sur-Seine v rodině ruských židovských přistěhovalců. Její otec Alexandre založil významnou filmovou produkční společnost, kterou pojmenoval po své dceři *Les Films Ariane*. Mnouchkine se ve společnosti svého otce podílela na scénáři k filmu Philippa de Broky *Muž z Ria* (*L'Homme de Rio*). Mnouchkine vystudovala psychologii na Sorbonně v Paříži, během studia odjela na stáž do Velké Británie, kde poprvé hrála v divadle. Po návratu založila s Philippem Léotardem na univerzitě amatérskou divadelní skupinu. Léotard se v roce 1964 rovněž stal zakládajícím členem TdS.

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 řekla 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 nepoužívá. Z Lecoqovy techniky tedy Mnouchkine přebrala jen některé principy a to ne primárně ty základní. Práce s neutrální maskou je u Lecoqa první fází 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 cítění.“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

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 společné všem Francouzům, i když překroucené, jsou Dějiny Francie. Chtěli jsme pracovat s tématem, o němž si všichni budou myslet, že ho znají. ‚Páteř‘ se vynořila z této touhy.“⁸ 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 věznicích, pokořování v armádě, práva jedince, přeplněných ubytovných 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.“⁹

Po kolektivním období se TdS vrátilo k interpretačnímu divadlu. Inscenovalo dramatisaci románu Heinricha Manna *Mefisto*, kterou vytvořila Mnouchkine. Následovaly dva cykly – v prvním TdS inscenovalo tři Shakespearova dramata, druhý tvořila *Oresteia* a *Ifigenie na Aulidě*.

V roce 1978 začala spolupráce divadla s Héléne 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 rámeček institucí.“¹⁰

⁸ Miller, 2007. s. 29

⁹ WILLIAMS, David. *Collaborative theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. Londýn: Routledge, 1999. s. 45.

¹⁰ MILLER, Judith G. *Medusa and the mother/bear: The performance text of L'Indiade*. In: Williams, 1999, s. 132. O zmíněné eseji *Smích Medúzy* pojedná následující kapitola.

V tomto období (tedy od konce 70. let do současnosti) se divadlo vrátilo ke kolektivní tvorbě, první inscenací vytvořenou na základě improvizací „v harmonii s Héléne Cixous“ byla *Et soudain, les nuits d'éveil* v roce 1997. Podle Daniely Jobertové¹¹ se však divadlo začalo odklánět od divadla metafory k agitačním hrám, jejichž primárním smyslem bylo vyjádření politického postoje. Tyto inscenace (například *Et soudain, les nuits d'éveil* a *Le Dernier caravansérail*) byly založeny na přímých zkušenostech divadla nebo na výpovědích těch, o nichž hry pojednávaly (tedy na zkušenostech TdS s africkými imigranty bez platných dokladů, kterým divadelníci poskytli v Cartoucherie azyl v případě první inscenace a na výpovědích uprchlíků v severofrancouzském uprchlickém táboře Sanglette v případě druhém). Inscenace vytvořené na základě textů Cixous se v tomto ohledu liší právě důrazem na text. Cixous sice vytvořila scénář/libreto pro *Et soudain, les nuits d'éveil*, šlo však jen o zaznamenané improvizace herců, kterým spisovatelka pouze dodala formu.

TdS pokračovalo i v mimodivadelní manifestaci svých politických názorů a přesvědčení. V květnu 1988 společnost odjela hrát do Izraele. Ještě před samotným představením však nechala v hebrejských i arabských izraelských novinách vytisknout prohlášení, v němž odsuzuje politickou garnituru jak Izraele, tak Palestinců a zdůrazňuje právo obou národů na samostatnou a mírovou existenci vedle sebe¹². Mnouchkine společně s dalšími francouzskými umělci v srpnu 1995 držela měsíc hladovku na protest proti faktu, že Francie nezasáhla během bosensko-srbské války v letech 1992 až 1995. V červenci 1995 došlo k masakru ve Srebrenici, kde srbské jednotky pod vedení Ratka Mladiče zavraždily více než osm tisíc bosenských mužů a chlapců. Nizozemští vojáci mírové mise OSN nedokázali masakru zabránit.

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.

¹¹ Podkapitola *Ariane Mnouchkinová ve své Cartoucherii*, s. 120 – 133. In: JOBERTOVÁ, Daniela. *Když mluvit znamená jednat. Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.

¹² Izrael od tak zvané šestidenní války, jež se odehrála v roce 1967, okupuje západní břeh Jordánu a Pásmo Gazy. Obě území jsou považována za území budoucího palestinského státu. Izrael navíc v roce 2007, kdy po občanské válce jeho správu převzalo radikální palestinské hnutí Hamas, zahájil blokádu Pásmo Gazy, což podle Organizace spojených národů vedlo ke vzniku humanitární katastrofy.

Zatím poslední projektem TdS je v roce 2010 uvedená inscenace *Les Naufragés du fol espoir (Aurore)*, jež spojuje divadlo a film. V divadelní hře se režisér Jean La Palette se svou sestrou Gabrielle rozhodne na základě svého socialistického přesvědčení natočit epopej o šíření společenské smlouvy založené na rovnosti. Na textu inspirovaném Julesem Vernem opět spolupracovala Hélène Cixous.

3. Hélène Cixous

Hélène Cixous se narodila v roce 1937 v alžírském Oranu do židovské rodiny. Její matka byla Němka a otec Francouz. V roce 1968 získala doktorát za svou dizertační práci *L'Exil de James Joyce ou l'Art du remplacement*. Cixous stála u zrodu Université de Paris VIII ve Vincenne a založila také Centre d'études féminines et d'études de genre (Centrum pro ženská a genderová studia). V roce 1969 založila společně se Tzvetanem Todorovem a Gérardem Genettem významnou strukturalistickou literární revue *Poétique*.¹³

V roce 1967 vyšla její první kniha, soubor povídek *Le Prénom de dieu* a o dva roky později byl publikován její první román *Dedans*. Její tvorba zahrnuje 27 beletristických děl, řadu esejů například o brazilské spisovatelce ukrajinského původu Clarice Lispector, Maurici Blanchotovi, Franzi Kafkovi, Heinrichu Kleistovi, Michelu de Montaigne, Rembrandtovi, Ingeborg Bachmann, Marině Cvetajevě a Thomasi Bernhardovi,

Kromě čtyř epických dramát pro TdS (*Indiáda aneb Indie jejich snů, Strašná, ale nedokončená historie Norodoma Sihanouka, krále Kambodže, Věrolomné město aneb Probuzené Erynie a Bubny na hrázi*) napsala dalších osm her - *La Pupille* (1971), *Portrait de Dora* (1975), *La Prise de l'école de Madhubai* (1984), *Théâtre* (1986), *On ne part pas, on ne revient pas* (1991), *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* (1994), *Voile Noire Voile Blanche / Black Sail White Sail* (1994), *Rouen, la Trentième Nuit de Mai '31* (2001). Pro TdS také přeložila Aischylovy *Usmířené Lítice* (1992)¹⁴.

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*¹⁵ je klíčovým esejem, v němž Cixous ustavuje své pojetí feminismu. Ten je založen na psaní a literatuře jako polích, 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 *Smíchu 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.

¹⁵ CIXOUS, Hélène. The Laugh of Medusa. In: RICHTER, David, ed. The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 1997. s. 1453–1466.

například brazilskou spisovatelku Clarice Lispector, rakouskou spisovatelku Ingeborg Bachmann, ruskou básnířku Mariu 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.

Cixous žádá ženy, aby přestaly uvažovat v rámci mužských kategorií fal-logocentrismu a vytvořily si své kategorie založené na svém vlastním pojetí ženskosti. Cixous odmítá vlastnosti připisované ženám patriarchálním řádem, zároveň je však odmítá považovat za negativní, což bylo jejich smyslem. Tím se odkazuje k Medúze, jejíž hlavu Freud pokládá za symbol ženských genitálií. Pohledem na ně muž zkamení, protože je konfrontován s kastrovačnou úzkostí. Cixous ovšem tvrdí, že Medúza není strašlivá, ale právě naopak – je krásná a směje se.

Cixous polemizuje především s ustavením patriarchální společnosti na dvojicích-protikladech, z nichž jeden je primárně považován za kladný a druhý za negativní. Právě toto duální hodnotící uspořádání je symbolem patriarchální kultury a zdrojem utlačování a marginalizace. „Protiklady strukturující naši kulturu upřednostňují jeden svůj pól na úkor druhého, potvrzují určitou identitu prostřednictvím negace jiné identity. Žena je v těchto protikladech asociována vždy s podřízeným místem.“¹⁶ „Je skutečnost, že logocentrismus podrobuje myšlení – všechny pojmy, kódy a hodnoty – binárnímu systému, spjata s párem Muž / Žena? Teorie kultury, teorie společnosti, symbolické systémy obecně – umění, náboženství, rodina, jazyk – při svém rozvoji vystavují stejná schémata. A pohyb, v němž je každý protiklad ustavován ve svém významu, je pohybem, v němž je ničen pár,“¹⁷ konstatuje Cixous. Žena se tedy má vymanit z kategorií jí vnucených a osvobodit se. Součástí osvobození je však i přijetí Druhého, který již není – stejně jako Žena – poměřován kategoriemi patriarchálního, kapitalistického řádu věcí. „Ostatně, není to evidentní, že se penis pohybuje v mých textech, že mu dávám místo a účín a půvab? Samozřejmě, že ano. Já chci všechno. Chci vše ze mě spolu se vším z něj. Proč bych se měla připravit o část nás?

¹⁶ BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002, s. 183.

¹⁷ CIXOUS, H., CLEMENT, C. *La Jeune Née* (1975). Citováno in: Barša, 2002, s. 183.

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

Právě ženskou povahou schopnou přijímat Druhého, nekonečnou a přející tedy Cixous neguje kastroční úzkost a závist penisu. „Kastrace? Nechte ostatní hrát si s ní. Co je touha pocházející z nedostatku? Pěkně skrovná touha.“¹⁹ Ostatně se závistí penisu polemizovaly psychoanalytičky již od 30. let 20. století. Německá psychoanalytička Karen Horney situaci obrací – nemají náhodou ženy něco, co je cennější a záviděnější, než penis? Žena je schopná dát život novému člověku, devět měsíců ho v sobě nosí a živí svou krví, proč by tedy měla závidět orgán, který zdaleka tak významné využití nemá, ptá se Horney. Její tón je však mnohem smířlivější než tón Cixous. Horney nezachází tak daleko, aby pojem závistí penisu zcela popřela, snižuje ovšem jeho význam primárního principu. V kontextu manifestu *Smích medúzy* je zajímavá cesta, jakou se Horney k argumentům proti důležitosti kastročního komplexu dostává. Využívá přitom poznatků z antropologie.

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 nejhodnotnější, 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 muže 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 výtvořem 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 manévrech 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 dalekosáhlé důsledky pro vztahy mezi oběma pohlavími celkově a pro sexuální morálku obecně.²¹

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*, neodpuštělným zločinem, zatímco otcovražda byla ve srovnání s ní zločinem méně závažným.“²⁵

Cixous se na konci manifestu dostává k ústřednímu pojmu pojetí Nové ženy - k lásce. Když napřed 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

²¹ HORNEY, Karen. Vzájemná nedůvěra mezi pohlavími. In: HORNEY, K. *Ženská psychologie*. Praha: TRITON, 2004. s. 112-113.

²² Ibid., s. 113.

²³ Ibid., s. 113-114.

²⁴ Ibid., s. 111.

²⁵ Ibid., s. 113. Upraveno autorkou.

překážky, které jí 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 jho otroctví na jiné, její osvobození by se samo negovalo. Vždyť přece „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 všeobjímající a všezahrnující lásky. Dokonce by bez tohoto Druhého žena sama nemohla být úplná, protože její tělo bylo stvořeno k tomu, aby dále tvořilo Druhého.

„*Jiná láska* – Na začátku jsou naše rozdílnosti. Nová láska se odvažuje druhého, chce druhého, 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 lpí 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 tisícerým 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 Cixous²⁸.

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

²⁶ KOLLÁR, Ján. *Slávy dcera*. Bratislava: Matica slovenská, 1946. s. 9.

²⁷ Richter, 1997, s. 1465-1466.

²⁸ Francouzský filozof Claude Lévi-Strauss ve své knize *Les Structures élémentaires de la parenté* (první francouzské vydání v roce 1948) definuje směnu (échange) jako obecný princip, na jehož základě vzniká lidská společnost a zároveň jako formu komunikace. Lévi-Strauss popisuje tři formy směny – slov, věcí a žen, přičemž směna žen mezi dvěma skupinami mužů je nejzákladnější. Vytváří kontrast mezi přírodou a kulturou a tím v podstatě kulturu podle Lévi-Strausse ustavuje. LEVI-STRAUSS, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paříž: Mauton, 1967, s. 591.

Lacan tuto skutečnost označuje jako sexuaci. „Lacan zdůrazňuje, že všichni jsme mluvícími bytostmi: mluvíme a máme bytí. Každá lidská „bytost“ je vystavena kastraci prostřednictvím jazyka a řeči. Vstup do systému pravidel si vyžaduje oběť. Pro Lacana je primární právě omezení vnucené jazykem všem mluvícím bytostem v tom, že tělesné motivaci (freudovský pud) se upírá plné uspokojení.“²⁹

Už Patočka ve své knize *Tělo, jazyk, společenství, svět*³⁰ vysvětluje, jak moc jazyk, kterým mluvíme, ovlivňuje, určuje a dokonce tvoří naše vnímání světa. V němčině neexistuje slovo pro dlaň, die handfläche, je složeninou vytvořenou tedy až později. Proč Němci neměli potřebu pojmenovávat dlaň? Ale proč na druhou stranu dělíme druhy na samce a samice, na muže a ženy? Je tento rozdíl opravdu tak základní? Již výše jsem citovala Cixous, která tvrdí, že z rozdílu Muž / Žena vychází všechny ostatní rozdíly, v nichž je a priori jedné ze stran připsáno znaménko plus a jiné mínus. Rozdíly mezi kolonizátory a kolonizovanými, mezi vlastníky a pracujícími.

Cixous se zároveň vymezuje proti marxistickému pojetí feminismu a do pozice utlačované třídy staví ženy a mužům do rukou umísťuje nástroj 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?“³¹ Nastolil Barša otázku ve své knize z roku 2002. Cixous se k ženství staví 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.“³²

A zde opět nastupuje Lacan a jeho pojem imaginárna. „Nové se paradoxně skrývá v prastarém – v předoidipovské vrstvě psychiky, o niž se *opírá* a kterou zároveň *popírá*

²⁹ WRIGHT, Elisabeth. *Lacan a postfeminismus*. Praha: Triton, 2003. s. 24.

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. Vidí skutečnost národním jazykem. V našem jazyce je jinak artikulována anatomie těla, nerozlišujeme mezi rukou a paží, němčina nemá názvu pro dlaň. Ve francouzštině je rozdíl mezi fleuve a rivière.)“ In:

PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh, 1995. s. 131.

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, umrtvit.³³

Cixous tedy věří v uvolnění ženských energií, skrývajících se v ženském těle, které byly potlačovány. V této souvislosti přináší Cixous v eseji *La Jeune Née* příklad Dory, Freudovy slavné hysterky. „Žena musí psát svým tělem, musí vymyslet nezdolný jazyk, který prolomí hradby, třídy a rétoriky, příkazy a pravidla, musí se ponořit, prorazit, zdolat ten krajně rezervovaný diskurs včetně toho, který se směje, má-li vyslovit ‚ticho‘ i toho, který ač míří k nemožnému, zůstane stát před slovem ‚nemožný‘ a napíše je jako ‚konec‘... Jakmile se navrátí vše to ‚Potlačené‘ v jejich kultuře a v jejich společnosti, bude to návrat explozivní, absolutně bořící, převratný, bude mít sílu, jaká dosud nikdy nebyla uvolněna, tlakem se vyrovná té největší represi: neboť jakmile skončí epocha Falu, budou ženy buď vyhlazeny, anebo dospějí do bodu nejvyššího a nejprudšího žnutí.“ (1461)³⁴. Dora je tak podle Cixous hrdinkou, vidí v ní „jméno síly, která způsobuje, že malý cirkus přestává fungovat“³⁵. „Malým cirkusem“ je myšlena rodina vystavěná podle již mnohokrát zmiňovaných 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 určité rysy zachovává rovněž, i když způsobem ovlivněným divadelní praxí a faktem, 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 rámec mimeze a které přehlíží dynamický dialog umístěný v popředí jako nejvýznamnější součást komunikace. Avšak její prosazování mateřství jako ne-rozdělení také naznačuje ne-fragmentální a dis-lokované divadlo, které skutečně sjednocuje publikum.“³⁶

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

³³ Ibid., s. 186.

³⁴ Použila jsem překlad ve znění v Barša, 2002, s. 195.

³⁵ Barša, 2002, s. 196.

³⁶ MILLER, Judith G. Medusa and the mother/bear: The performance text of L'Indiade. In: Williams, 1999, s. 132.

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 psaním Cixous a autorů, které sama označuje za *femininny*. V češtině bohužel žádné její dílo zatím nevyšlo.

4. La Ville parjure

Text *La Ville parjure ou Le réveil des Erinyes* (česky *Věrolomné město aneb Probuzené Erinye*)³⁷ napsala Hélène Cixous mezi prosincem 1992 a zářím 1993. Hra byla poprvé inscenována v Théâtre du Soleil v režii Ariane Mnouchkine 18. května 1994, poslední představení se uskutečnilo na Avignonském festivalu 11. července 1995.

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.

Matka utekla z města, protože ho viní ze smrti svých dvou synů, a útočiště najde na hřbitově nazývaném Město mrtvých, jemuž vládne Aischylos. Za matkou přicházejí dva právníci a nabízejí jí úplatek, pokud zapomene, přestane hledat pomstu a vrátí se do města. Matka však odmítá. V jejím zármutku a spravedlivém boji jí pomůže Noc, která přivolá své dcery Erinye. Ty se vrací na zem po pěti tisících letech, kdy po přímluvě bohyně Athény odešly pod zem bdít nad Athénami. Noc, Aischylos a Matka se rozhodnou uspořádat s lékaři, kteří děti zabili, nový proces. Erinye tedy přivedou X1 a X2. Ti však odmítají splnit Matčinu žádost a omluvit se. Jsou proto přivoláni lékaři, kteří mají o vině rozhodnout. Ač existuje mnoho důkazů o vině X1 a X2, hlava lékařské komise vyzve zbylé, aby se podepsali pod dopis o nevině z loajality k povolání. Jediná lékařka odmítá.

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 žena ženu a matka 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 neustoupit. 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.“³⁹ 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 vyzývají k dodržování morálky a zákonů jako jejího minima⁴⁰.

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 prodávat smrt s touhou po moci, ze zisku a hrabivosti a jak mohou mamonit a zodpovědnost svalovat na jiné⁴¹“, vysvětluje v knize věnované dílu Hélène Cixous Ariane Mnouchkine. „Kladení otázek je přesně to, co říkáš: 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 snech, ve fantaziích. V demokratické společnosti tedy máme právo, to znamená to nejmenší množství zla, ale ne dobro⁴²“, dodává sama autorka.

³⁹ *Théâtre du Soleil* [online]. Paříž : 1999-2010 [cit. 2010-06-07]. D’après La Ville parjure ou le réveil des Erinyes, 1999. Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-films/d-apres-la-ville-parjure-ou-le/>>

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

⁴¹ CALLE-GRUBER, M., GERMAIN M. O ed. *Genèses Généalogies Genres . Autour de l’oeuvre d’Hélène Cixous*. Paříž: Editions Galilée/Bibliothèque nationale de France, 2006, s. 179-180.

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 případě. Cixous naplňuje svou vlastní tezi, že vše poetické je politické⁴³ a vlastně i slogan feministického hnutí 60. a 70. let, že politickým je i vše osobní. Příběh 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 tetralogii, *Ifigenii* a *Oresteiu*⁴⁴, 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.⁴⁵“

Dějiště hry připomíná dějiště antických tragédií – 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 okolí, ale okolí od paláce. Cixous však převrací uspořádání antického jeviště a ženě přiděluje místo před palácem a zároveň ji tím umísťuje do roviny veřejné, kde se řídí chod města či státu.⁴⁶ Místo, kde Matka hledá azyl za branou paláce, v Městě mrtvých, kde se skrývají lidé vyhnání z města – bezdomovci, lidé bez dokladů a další neakceptovaní ve společnosti. „... vedle a venku, právě u bran města, je jiné místo, kde se něco (...) hraje jinak.“⁴⁷ „Jednou jsem Hélène povídala o Městu mrtvých, což je hřbitov v Káhiře, který se stal městem živých s chudými, kteří žijí v hrobkách a okolo hrobek, městem, kde živí obklopují mrtvé. A později jsem se začala zajímat jako mnoho z nás 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 Héléne Cixous *Poésie e(s)t politique* In: Des Femmes en mouvement hebdo 4 (30. listopadu – 7. prosince 1979), s. 29-32.

⁴⁴ Théâtre du Soleil inscenovalo tetralogii *Les Atrides (Átreovci)* složenou z Euripidovy *Ifigénie v Tauridě* a Aischylovy trilogie *Oresteia (Agamemnon, Oběť na hrobě a Usmířené Lítice)* v letech 1990 až 1992.

⁴⁵ Calle-Gruber, Germain, 2006, s. 178.

⁴⁶ „Opozice vnitřní/vnější je pro interpretaci prostoru řeckého divadla velmi zásadní. Prostor vnější od vnitřního důrazně oddělen skéné. Vnitřní prostor za samé je spojen s tím, co je soukromé, ukryté neviditelné, před skéné se odehrává to, co je veřejné, zjevné a viditelné. (...) Současně je prostor vnější spojen s *polis*, obcí, jíž vládne muž, zatímco v prostoru vnitřním, reprezentujícím *oikos*, dům, vládne žena. Heslo *Vnitřní/vnější* in: STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. s. 239.

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 ukáží později, vypuštění této scény nemění výrazně vyznění. Cixous tím jen ukazuje, že moc se nemění a volání po Spravedlnosti je nebezpečné všem vládcům, jak králům z boží vůle, tak diktátorům dosazeným „vůli lidu“ skrze revoluci.

Nad Městem mrtvých navíc vládne žena Aischylos⁴⁸. Její starořecký jmenovec je autorem hry *Usmířené Lítice*, v níž postavy Erinyí rovněž vystupují. TdS tuto tragédii inscenovalo dva roky před uvedením *Věrolomného města*. Srovnání těchto dvou dramatických textů se tedy přímo nabízí. Tragédie *Usmířené Lítice*⁴⁹ je rozdělena na dvě části – v první se Orestés očišťuje z vraždy matky Klytáimnéstry v Apollónově chrámu v Delfách. Právě Apollón mu v proroctví nařídil matku, vražedkyni Orestova otce Agamemnona, zabít. Orestes ji probodl a tím si vysloužil pronásledování Líticemi, dcerami Noci a bohyněmi „zemských hlubin, kam přicházejí lidé po smrti, a vši hrůzy, prokletí a zkázy, kterou rozhněvané Stíny mrtvých podle dávné víry působí“⁵⁰. Jak tomu v náboženství často bývá, byla představa Lítice zmnožena. „Obyčejně se uznávaly tři Lítice⁵¹; ale Aischylos jich předvedl v *Eumenidách* dvanáct, ne-li patnáct.“⁵² Orestés se pak v druhé části na radu Apollóna utíká k Pallas Athéně do jejích Athén, aby rozhodla o jeho vině. Athéna si netroufá rozhodnout sama a ustavuje soud složených z nejlepších občanů města, aby hlasoval. Po přidání jejího hlasu na stranu Oresta je dosaženo rovnosti a Orestés je osvobozen. Athéna pak usmíruje Lítice a nabízí jim svatyni, kde je budou Athéňané uctívat.

Tím se Lítice vrací ke své druhé podobě laskavé bohyně Eumenidy, „dobrotivé matky všeho, co rodí a vydává země k blahu člověka.“⁵³

I v *La Ville parjure* dochází k procesu, v němž však není soudkyně Pallas Athéna, ale sama Matka. Když Lítice přitáhnou 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 zachovám verzi Aischylos bez vytváření ženského přechýlení.

⁴⁹ Použila jsem překlad Ferdinanda Stiebitze. AISCHYLOS. *Oresteia*. Praha: Fr. Borový, 1944. *Usmířené Lítice* na stranách 239 až 298. S úvodem překladatele, s. 7 – 69.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 45.

⁵¹ Jmenovaly se Al(l)éktó, Tísifoné a Megaira. Kolektiv autorů. *Slovník antické kultury*. Praha: SVOBODA, 1974, s. 191 - 192.

⁵² Píše Stiebitz v úvodu k *Oresteii*. In: Aischylos, 1944, s. 45.

⁵³ *Ibid.*, s. 45.

pomstu nepřeje, že chápe, kam touha po ní vede. Vyzve tedy obžalované, aby požádali o odpuštění, aby vyslovili jediné slovo: pardon. Lítice jsou rozzlobeny, nepovažují prosté pardon za dostatečný trest. Obžalovaní ovšem odmítají. Omluva by znamenala přiznat zločin.

Dochází tedy k pravému právníckému souboji o slovíčka. Cixous vytváří nové slovo *voulutuer*, v překladu *chtěnězabít*, 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.“⁵⁴ Obě strany, obžalovaní i žalující, používají jazyk k manipulaci, uzpůsobují si řeč pro cíle, které sledují. Právě tím, že Erinye 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 jí připadla ve světě ovládaném muži, a proto mlčí.⁵⁵

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.“⁵⁶

„Kati? Nemohu uvěřit, že řekl, co řekl!“⁵⁷ 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=3xGOJUIwuhdSuVuVpH6mWmoZktY&hl=cs&ei=bKCwS9joNozx-Qba8ZC7Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false>

⁵⁵ V této souvislosti bych chtěla upozornit na kapitulu o Cixous, v níž se zmiňují o Lacanově definici genderových rozdílů pomocí jazyka a jeho pojmu *imaginárna*.

⁵⁶ CIXOUS, Hélène. *La Ville parjure ou Le Reveil des Erynies*. Paříž: Théâtre du Soleil, 1994. s. 128.

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 pomýšlení na to, že se díváte, jak vaše dítě umírá, ohýbat před divokým větrem zármutku.“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 přišel 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, neotáčejte ke mně ty sádrové masky, dejte mi znamení, ani neříkejte to slovo, jen pohled a sejdeme se, vy a já, ve smutku, ale společně, na stejné straně lidství.“⁶⁰

X1 však odpoví, že děti má. „Přísahám na hlavu svých dětí, že bych přijal pro své děti ta samá rozhodnutí.“⁶¹ Matka tedy ustoupila – po lékařích již nepožaduje ani ono jediné slovo, stačí jí gesto, pohled, neverbální uznání odpovědnosti. Uznání toho, že podat infikovanou krev pacientům je zločinem, nemorálním činem. Umožní jim vystoupit z jazyka. X1 a X2 však odmítají i poslední výzvu, poslední žádost, poslední prosbu. Odmítají přijmout důsledky svých činů a v závěru hodí kamenem po vládě, která přece měla zakročit a zakázat. Jejich nákaza je příliš veliká a pojem morálky či spravedlnosti je z jejich slovníku vymazán.

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,

⁵⁷ Ibid., s. 128.

⁵⁸ Ibid., s. 132.

⁵⁹ Ibid., s. 132.

⁶⁰ Ibid., s. 133.

⁶¹ Ibid., s. 133.

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 přinese důkazy o tom, že oba věděli, co dělají, že k transfúzi používají infikovanou krev. Její stažení by však stálo mnoho peněz, jeden z obžalovaných proto v dopise jasně nabádá, aby krev byla používána, dokud se nespoteřebuje. 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 jí jasně dává najevo, že si tím zničí kariéru a ztratí přátele.

Srovnáním Aischylova soudu s pojetím Cixous vychází najevo zcela jiný postoj ke skutečnosti, který by se zřejmě dal nejlépe popsat jako rozdíl mezi patriarchálním a femininním řádem. Matka, pro feminismus Cixous klíčová postava, odmítá zabít, nechce se mstít krví za krev. Její princip dárkyně života jí 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, založeném na vládě mužů, nedokázalo vymanit a přijmout svou ženskost, jakkoli je tento pojem nejasný.

Orestés v Aischylově tragédii argumentuje tím, že zabil matku, jež není jeho krví.⁶² 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.“⁶³ 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,

⁶² Aischylos, 1944, s. 274.

⁶³ Ibid., s. 277.

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.

Mluvíš stejně, jako strašný Orestés ke mně mluvil. Když s prsty ulepenými 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 spojitost 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.

X1 odpoví: „A protože nevinný, odmítám svou nevinnost hájit.“⁶⁷ Podobně jako Orestés Apollóna, vyžádají si X1 a X2 obhájce. Jejich argumenty se nesou ve stejném duchu jako obhajoba Oresta.

Cixous nevolí antický rámeček hry jen kvůli možnému použití Lític a dodatku k Aischylově trilogii. 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 nejnanežněji. 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 nejcitelnější, „nejdramatičtější“ a nejtragičtější a stále odkazuje ke skandálu, jenž musel být v myslích Francouzek a Francouzů pevně přítomen. I když není nemoc sama nikdy v textu zmíněna, 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 krví 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 chvíli před první z mnoha přestávek divák uvědomil existenci několika vrstev příběhu a po přestávce o to dychtivěji, a proč to neřící „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. Nejcitelnějším 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 odplatu krví, „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!⁷¹

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 sexualitě⁷², 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“.⁷⁴ 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 nejdříve postavené ze skutečných postav, tedy ne mytických či mytologických, u profesora Cornu-Maxima:

⁷¹ Ibid., s. 136.

⁷² Bohužel pracuji s anglickým překladem eseje, v překladu: *a female sexuality*. Cixous ve zmíněném manifestu svým způsobem definuje écriture féminine hlavně tím, jak píše. Hraje si se slovy a jejich významy, necituje, pouze parafrázuje vlastními slovy. Její styl je takový, jaký po ženách požaduje – žhnoucí a vycházející z těla, Cixous se do textu vrhá, nebojí se nadsázky, přehánění, velkých slov, mnoha synonym. V angličtině však text vyznívá více než cokoli jiného akademicky.

⁷³ Richter, 1997, s. 1453 – 1466.

⁷⁴ Cixous, 1994, s. 53.

⁷⁵ Ibid., s. 54.

„Žena! Všechno, co nenávidím! A pod záminkou, že... A každopádně je to nepřítomnost ženy, která zahájí naši soudržnost. Nějaká nicka. Nějaká.⁷⁶ Zkrátka. Ostatně nikdy jste nebyly jedním z nás, žádným způsobem. Neztratíme nikoho.“⁷⁷

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

Motivem, který se prolíná celým textem, je krev. Krev, jež měla vyléčit a místo toho zabíjela. Prolitá krev dětí. Krev mé krve, krev, již Matka živila své děti, krev, již všechny matky živí své děti.

“V úvodu k *La Ville parjure* Cixous předkládá dvojí negativitu toho aspektu krve (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 nákazou projevuje v různých podobách.“⁷⁸

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 tragédií.“⁷⁹ 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 vyloučení a skrývají se, aby nepřitáhli jejich pozornost.

⁷⁶ V originále: Une nulle. Une.

⁷⁷ Ibid., s. 164.

⁷⁸ Bishop, 1996, s. 280.

⁷⁹ ŽUPANIČ, Metka. *Hélène Cixous: texture mythique et alchimie* [online]. 1st ed. Birmingham, Ala. : Summa Publications, 2007 [cit. 2010-06-07]. L'Ancienne Forces féminines réveillées et restructurées: *La Ville parjure ou le réveil des Erynies*, s. 83-84. Dostupné z WWW:

<<http://books.google.cz/books?id=SXC7Owshk4oC&pg=PA21&dq=Helene+Cixous:+texture+mythique+et+alchimie&lr=&ei=qY0MTOqPFJWizQTv-eFV&cd=1#v=onepage&q&f=false>>.

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 Lític⁸⁰. Zločiny se nezměnily, ale změnili se lidé. Zatímco Aischylův Orestés přiznává vraždu matky, lékaři odmítají. Orestés i pro to může být Aischylem osvobozen, byť i jen rovností hlasů.

Cixous však nerezignuje 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?“

Aischylos: To záleží na lidech, genech, dnech, pohlaví, dědictví, snech, mořských a vzdušných proudech. Každý je jiný. Početní jsou smrtelní, kteří v bytí upřednostňují tak vypadat, to jsem už řekl ve svém Agamemnónovi. Stane se neštěstí a všichni jsou připraveni prolévat slzy, ale je velmi vzácným ten, kdo nechá proniknout až do svého nitra bodnutí žalu. Soucit přijde draho. Každý pro mne. Nechci trpět pro tebe. Život je příliš krátký. Chce to odvalu, sdílet. Nemám čas se zastavit. Stejně s chlebem, je mi těžko vyhodit ho. Ve své předsíni obrovský strach, že nebudu mít nikdy dost. Ah! Kdybychom tak mohli dávat, aniž bychom utráceli.“⁸¹

Cixous vkládá obžalobu společnosti do úst Aischylovi a ještě jednou tak upozorňuje, že se skutečně nic nezměnilo. Aischylos připomíná, že on sám již tragédii smrtelných napsal, svého *Agamemnona*. Na začátku však přeci jen nezevšeobecňuje, ale nechává mezi 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 přimíchaným do tvého spravedlivého hněvu. Navíc je tady ta žena, která před chvílí obrátila k hordám své čelo lvíce 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

Člověkem⁸³, 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 nespěchá 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 odřiká 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 nevinny – 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 přeci vybrat to špatné. „Mám strach z této rasy o protikladných rukou,⁸⁶ říká Matka, když se přeci 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 přiznat odmítá. X1 však v zrcadle nevidí 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.

Záznam inscenace s vloženými dokumentárními částmi překvapivě podává poměrně přesný obraz inscenace. I když chybí části scén, některé dialogy a podobně, o hlavní linii inscenace – příběhu Matky, která ztratila své děti – se dozvíme poměrně všechno. Výjimkou je, podle mého názoru velmi důležitý, dialog mezi Matkou a Královnou.

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,“⁸⁷ 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.“⁸⁸

Královna žádá Matku o pomoc. „Tak mi pomozte. Udělejme, vy a já, ukázkový mír. Přijměte moji stranu, jako já přijímám vaši, jsme silné.“⁸⁹ Matka však nesouhlasí s tím, aby mlčela, aby přestala bojovat ve svém konkrétním případě za svoje konkrétní děti. „Já já já já já já! Ale kdo vám dává právo nést nebeský meč? Není tu jen jedna matka!!!“ Upozorňuje Královna. „Nechám vás soudit,“⁹⁰ odpoví Matka. „Všechny země jen procházejí po povrchu země. Když země projdou, stále tu bude matka, aby milovala Spravedlnost nad všemi královstvími.“⁹¹ „Děsivá žena! Nastavila mi potupné zrcadlo, já stejně nevím, na co čeká. A já? Už nevím, co dělat! Nepřesvědčím nikoho. Ah! Nemožná žena! Ne. To dítě je nemožné,“⁹² zakončí Královna rozhovor poté, co matka odešla, a odejde také.

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.

„Tato zvláštní a krutá historie není jen záležitostí jedné nepatrné ženy. Obracím i k vám své oči Apokalypsy. Ostatní, jiných jmen a jiných těl, ji podstoupili a podstoupí. Proto jí zkouším odchýlit kurz. Nezavírejte oči, neotáčejte hlavu. Sotva jsi otočil hlavu, když Příšera již předem udělala ohromný skok. Bděte! Bděte! Nepouštějte tyto břehy! Jestli vhodíte ruku, řeku, provincii, mladšího bratříčka, možná ženu do tlamy Příšery, její apetit vzroste.“⁹³

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...“⁹⁴ Cixous ukazuje, že moc se nezmění, pokud my – obecnstvo, občané – nebudeme bdít. Příkladem je Kapitán, který Forzzovi na jeho cestě k moci pomáhal, pozná, že Forzza je rovněž Příšerou, a chce ho zabít. Forzza se uchyluje 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.“⁹⁵

Cixous na konci definitivně konstatuje, že historie, tedy příběh jedince, a Historie, velké dějiny zemí, států a království, jedno jsou. Změnou historie může tedy být změněna i Historie. Svou epickou hru nechce zakončit pesimisticky, zničením Města mrtvých a smrtí všech „kladných“ postav. Dopisuje proto na závěr jak prolog, tak epilog. V epilogu se obyvatelé Města mrtvých dostanou do nebeského světa. A právě v této části Cixous ústy Matky vyzývá obecnstvo, aby se pokusilo změnit svět, napravilo křivdy a našlo Spravedlnost. Théâtre du Soleil se tak vrací ke svému druhému období silně inspirovanému Brechtovou vizí epického divadla.

V kapitole o Cixous jsem se zmiňovala o nejednoznačnosti postav jako jednom z klíčových rysů feministické roviny hry. Kromě toho autorka ve hře využívá motiv zrcadla.

⁹³ Ibid., s. 200.

⁹⁴ Ibid., s. 197.

⁹⁵ Ibid., s. 219.

Nastavuje jej Noc XI, 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 Matčini synové a za Matkou přicházejí dva právníci.

Zrcadlem Královny je tedy Matka, tento vztah ovšem platí i naopak. Obě jsou matkami, jedna však staví své děti a spravedlnost nad dobro země, ta druhá rezignovala. Matka Královně ukazuje Novou ženu, Královna ji varuje před bezcitností. Zrcadlovým obrazem, jenž neznamena nutně negativ, doktora Cornu-Maxima je doktorka Lion. Ta je však zrcadlem i pro ostatní lékaře v čele s Brulardem, jehož její příklad oslnil, avšak nedonutil k následování. Lion je také zrcadlem druhé lékařky, v tomto případě přesným opakem – proti její pasivitě zřejmě vnucené mužským řádem staví svou aktivitu, ženskou aktivitu.

4.3 Metafora nemoci

Cixous v *La Ville parjure* používá krev nakaženou virem 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 vyznívala ve stejném smyslu. Americká spisovatelka, kritička, publicistka, filmařka, filozofka a politická aktivistka Susan Sontag napsala dvě eseje věnující se tomuto tématu, jednu přímo metaforám spojovaným s AIDS⁹⁶. 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“. Sobectví teď dostává zelenou jako rozvážné chování v zájmu zdraví.“⁹⁷ Sontag zároveň většinu těchto metafor odmítá s tím, že pacientům nejen nepomáhají, ale demonizováním jejich nemoci činí vyrovnávání 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

⁹⁶ *Nemoc jako metafora* je z roku 1978, *AIDS a jeho metafory* z roku 1989. Závěry, k nimž Sontag dochází, jsou však z větší části platné dodnes.

⁹⁷ SONTAG, S. *Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metafory*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 145-146.

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

Cixous se pokouší negovat reálnou nákazu a text posunout zcela do roviny metafory a symbolu. Nemoc tedy chápe jen ve významu morální nákazy. Tím ovšem metafory nemoci v podstatě jen umocňuje. Cixous tím možná trochu popírá svou vizi všeobjímající lásky. Na druhou stranu v postavě doktorky Lion vidíme ženu, jež objímá „malomocného“ lékaře Brularda, který se ze slabosti zaprodal.

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 jasné, 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 tragédií a ještě konkrétněji s Aischylovou tragédií *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 soudkyně. 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 zabití matky Klytamnéstry, 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 zodpovědnosti 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 přeci tak krátký, před sebeobětováním se v rámci vyšších principů. Cixous ovšem neklade otázku, zda je to správné, ani nezpochybňuje existenci oněch vyšších principů a transcendentálna, 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 jí i ostatním obyvatelům Města

mrtvých, hřbitova, kde Matka našla mezi ostatními vydědenci úkryt. Matka totiž nevyhovuje ani jednům, ani staré, ani nové moci. Lékaři jsou pak stejně jako Orestés osvobození. 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 Athénou, v případě *La Ville parjure* jsou lékaři de facto osvobození dopisem lékařských kapacit, jež 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 vypovězena a šéf 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 matkovrahy, dokud ti nezešíleli.

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 vydědenců 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.

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 mysl 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 potřebu Spravedlnosti, schopnost obětování se pro druhé a snahu dodržet morální kodex jednotlivce za jakékoli 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.

Podobně i v *Indiádě aneb Indii jejich snů* je příběh rozdělení Indie na Pákistán a Indii a získání nezávislosti těchto dvou politických celků ukázán z hlediska jednotlivců a jejich osobních zájmů a osudů. Kromě reálných historických postav jako je Džaváharlál Nehru, Mahátma Gándhí nebo Muhammad Alí Džinnáh se v dramatu objevuje medvědice Moona Baloo nebo poutnice Haridasi. Do děje často vstupují již zemřelé postavy, jako v *La Ville parjure* „zavraždění“ synové Matky, v *L'Indiade* pak zesnulá manželka Gándhího Kasturbái. Cixous pracuje s reálnými historickými dokumenty a fakty, které používá v téměř nezměněné formě. Tyto „realistické“ scény se prolínají s poetickými vrstvami.

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 něj on byl synem, otcem a rovněž bratrem.

Dramata, jež Cixous pro TdS napsala, se často odehrávají v pro Evropany 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

technika předepsána v textu (*Tambours sur la digue* je psáno „ve starobylé formě pro loutky hrané herci“⁹⁹).

Svou formou se *La Ville parjure* odkazuje otevřeně k antické řecké tragédii, ať už dějištěm nebo zapojením chóru, 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 mísí tragické a komické a vysoké a nízké. Drama nedodrhuje 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 Klotze¹⁰⁰ bychom tedy hovořili o otevřené nebo tektonické formě 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 z jeviště vyzváni k akci mimo divadlo, ve skutečném světě. V tomto ohledu se TdS vrací ke svému druhému období silně inspirovanému Bertoldem Brechtem a didaktičnosti jeho vize divadla.

Jazyk *La Ville parjure* je jazykem, pomocí něhož postavy jednájí. Dialogy nejsou rozbité jako u moderní dramatiky začínající absurdním dramatem. Naopak promluvami je děj posouván vpřed a jazykem dochází k řešení situace. Cixous však mísí různé styly promluv a klade důraz na monology, jež nikdy nejsou vnitřními, určenými pro nikoho, ale vždy směřované otevřeně buď nějaké postavě, nebo divákům. 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. Hélène Cixous si pro vyjadřování v rámci beletrie vynalezla vlastní ženský jazyk. Spojením těchto dvou

⁹⁹ Podtitul hry.

¹⁰⁰ KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser, 1999. Klotz není autorem těchto termínů, ale přebírá je z koncepce Heinricha Wölfflina.

osobností (bereme-li TdS jako jednotu), vzniklo divadlo, které se k současnosti vyjadřuje specifickým jazykem.

6. Seznam použité literatury

6.1 Primární literatura

AISCHYLOS. *Oresteia. Agamemnon – Oběť na hrobě – Usmířené Lítice*. Praha : Fr. Borový, 1944. s. 316.

CIXOUS, Hélène. *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies*. Paříž : Théâtre du Soleil, 1994. s. 226.

CIXOUS, Hélène. *The Laugh of Medusa*. In: RICHTER, David, ed. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Boston/New York: Bedfords/St. Martin's, 1997. s. 1453–1466.

HORNEY, Karen. *Ženská psychologie*. Praha: TRITON, 2004. s. 291. ISBN 80-7254-501-9.

KOLLÁR, Ján. *Slávy dcera*. Bratislava: Matica slovenská, 1946. s. 217.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paříž: Mauton, 1967, s. 591.

SONTAG, S. *Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metafory*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 171. ISBN 80-204-0587-9 .

6.2 Sekundární literatura

BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002, s. 323. ISBN 80-86429-06-7

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=3xGOJUIwuhdSuVuVpH6mWmoZktY&hl=cs&ei=bKCwS9joNozx-

[Qba8ZC7Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false](http://books.google.cz/books?id=SXC7Owshk4oC&pg=PA21&dq=Helene+Cixous:+texture+mythique+et+alchimie&lr=&ei=qY0MTOqPFJWizQTV-eFV&cd=1#v=onepage&q&f=false)>.

CALLE-GRUBER, Mireille, GERMAIN, Marie Odile. *Genèse Généalogies Genres. Autour de l'oeuvre d'Hélène Cixous*. Paříž : EDITIONS GALILEE/BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, 2006. s. 369. ISBN 2-7186-0729-7.

JOBERTOVÁ, Daniela. *Když mluvit znamená jednat. Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009. s. 195. ISBN 978-80-7331-152-0

MILLER, Judith G. *Ariane Mnouchkine*. Abingdon: Routledge, 2007. s. 157. ISBN 978-0-415-33885-1.

PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikymen, 1995. s. 204. ISBN 80-85241-90-0.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova: Karolinum, 2005. s. 383. ISBN 80-246-1105-8.

WILLIAMS, David. *Collaborative theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. Londýn: Routledge, 1999. s. 278.

WRIGHT, Elisabeth. *Lacan a postfeminismus*. Praha: Triton, 2003. s. 78. ISBN 80-7254-369-5.

ŽUPANIČ, Metka. *Hélène Cixous: texture mythique et alchimie* [online]. 1st ed. Birmingham, Ala. : Summa Publications, 2007 [cit. 2010-06-07]. L'Ancienne Forces féminines réveillées et restructurées: *La Ville parujre ou le réveil des Erynies*, s. 83-84. Dostupné z WWW: <http://books.google.cz/books?id=SXC7Owshk4oC&pg=PA21&dq=Helene+Cixous:+texture+mythique+et+alchimie&lr=&ei=qY0MTOqPFJWizQTV-eFV&cd=1#v=onepage&q&f=false>>.

6.3 Výběrová literatura

CALLE-GRUBER, Mireille. *Du café a l'éternité. Hélène Cixous à l'oeuvre.* Paříž : EDITIONS GALILEE, 2002. s. 189.

CIXOUS, Hélène. *Coming to writing and other essays.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991. s. 214.

FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine.* Paříž : éditions THEATRALES, 1995. s. 86. ISBN 2-907810-71-5.

FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine.* Paříž: éditions THEATRALES, 1998. s.

FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení.* Praha : Hermann & synové, 2008. s. 286. ISBN 978-80-87054-11-6.

SELLERS, Susan. *Hélène Cixous. Authorship, Autobiography and Love.* Cambridge : Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd., 1996. s. 191. ISBN 0-7456-1255-5.

7. Přílohy

7.1 Příloha 1

Inscenace Théâtre du Soleil¹⁰¹:

Genghis Khan (1961)

Les petits Bourgeois (1964)

Le Capitaine Fracasse (1965)

La Cuisine (1967)

Le Songe de nuit d'été (1968)

Les Clowns (1969)

1789 aneb Revoluce se musí zasadit o dokonalé štěstí (1971 - 1972)

1793 (1972 - 1973)

L'Age d'Or (1975)

Mephisto (1979)

cyklus *Les Shakespeares - Richard II.* (1981), *Večer tříkrálový* (1982), *Jindřich IV.* (1984)

L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves (1987)

cyklus *Átreovci – Ifigenie na Aulidě* (1990), *Agamemnón* (1990), *Oběť na hrobu* (1991),
Usmířené Lítice (1992)

La Ville parjure ou Le Réveil de Erinyes (1994)

Tartuffe (1995 – 1996)

Et Soudain des nuits d'éveil (1997)

Tambours sur la digue (1999)

¹⁰¹ V poznámce uvádím rok či roky uvádění.

Le Dernier caravansérail (Odysées) (2003)

Les Ephémères (2006)

Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores) (2010)