Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kristýna Kuslová

Divadelní hry Hélène Cixous pro Théâtre du Soleil

The Theatre Plays by Hélène Cixous for the Théâtre du Soleil

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.

Mé poděkování patří vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Petru Christovovi, PhD., jenž byl tak laskav a přijal můj návrh na diplomovou práci a v průběhu jejího zpracování mi poskytl řadu podnětných připomínek.
Kristýna Kuslová

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

V Praze dne

……

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá čtyřmi dramaty, která francouzská dramatička a teoretička feminismu Hélène Cixous napsala pro pařížské divadlo Théâtre du Soleil pod režisérským vedením Ariane Mnouchkine. Analýza je vedena ze tří různých úhlů pohledu – s využitím écriture féminine, teorie feminismu, kterou v 70. letech 20. století ustavila Cixous, exilových studií, oblasti zaměřené na literaturu tvořenou autory v exilu a na exil jako základní kategorii lidské existence, a z pozic orientalismu rozvinutého v 70. letech 20. století palestinsko-americkým literárním historikem Edwardem Saidem.

KLÍČOVÁ SLOVA

Hélène Cixous, Théâtre du Soleil, *Strašlivá, ale nedokončená historie Norodoma Sihanuka, krále Kambodže*, *Indiáda aneb Indie jejich snů*, *Věrolomné město aneb Probuzené Lítice*, *Bubny na hrázi*, écriture féminine, exil, orientalismus.

ABSTRACT

The thesis deals with four plays written by French dramatist and theorist of feminism Hélène Cixous for the Parisian Théâtre du Soleil under the directorial guidance of Ariane Mnouchkine. The analysis focuses on three different perspectives – firstly on écriture feminine, defined in the 1970s by Cixous herself, secondly on exile studies, a field of literary criticism concerned with the writings of exiled authors and exile as a fundamental category of human existence, and lastly on the concept of orientalism developed in the 1970s by American literary historian of Palestinian origin Edward Said.

KEY WORDS

Hélène Cixous, Théâtre du Soleil, *The Terrible but Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia*, *The Indiade, or India of their Dreams*, *The Perjured City, or the Awakening of the Furies*, *Drums on the Dam*, écriture féminine, exile, orientalism.

Obsah

Úvod 7
Théâtre du Soleil a Hélène Cixous 9
Spolupráce 9
Écriture féminine 13
Dramata 17
Strašná, ale nedokončená historie Norodoma Sihanuka, krále Kambodže 17
Indiáda aneb Indie jejich snů 19
Věrolomné město aneb Probuzené Lítice 22
Bubny na hrázi 25
Svět sjednocený láskou a nenávistí 28
Láska a nenávist ve výstavbě konfliktů dramat 28
Osvobozující smích 36
Vztahy řídící se láskou 38
Exil 43
Exilová studia 43
Trojí exil Cixous 47
Exil v dramatech 50
Orientalismus 58
Literární obraz Asie 58
Shakespeare 61
Náboženství 66
Orientalismus a kolonialismus 68
Závěr 74
Bibliografie 77
Primární literatura 77
Sekundární literatura 77
Výběrová literatura 80

Úvod

Vždyť ženy seděly zavřené celé ty miliony let,
takže dnes už i zdi prosákly jejich tvůrčí silou,
která natolik přetížila savou schopnost cihel a malty,
že se nevyhnutelně musí zapřáhnout
do per a štětců a obchodu a politiky.
Virginia Woolf *Vlastní pokoj*

Spolupráce Hélène Cixous a Ariane Mnouchkine je ojedinělá v dějinách nejen francouzského divadla. Během více než třiceti let svého trvání nabízí jiný přístup k divadlu jak esteticky, tak z hlediska jeho fungování. Ženám bylo dlouhou dobu bráněno v přístupu k umělecké činnosti, razantnější změna nastala až ve 20. století. Pojila se se změnami v ekonomických strukturách, kdy ženy konečně mohly začít pracovat a dosáhly určité finanční nezávislosti, i když až dosud je srovnání platů žen s jejich mužskými protějšky na stejných pozicích žalostné.

Tato práce se bude zabývat čtyřmi dramaty, která napsala Hélène Cixous pro Théâtre du Soleil pod vedením Ariane Mnouchkine v letech 1985 až 1999. Jmenovitě *Strašlivou, ale nedokončenou historií Norodoma Sihanuka, krále Kambodže*, *Indiádou aneb Indií jejich snů*, *Věrolomným městem aneb Probuzenými Líticemi* a *Bubny na hrázi*.

V první kapitole stručně popíšu historii Théâtre du Soleil se zaměřením na pozdější léta spolupráce se Cixous. Součástí bude také biografický medailon Cixous a rozbor jejího feministického konceptu écriture féminine. Tato část bude založena na mé bakalářské práci.

Další kapitola dramata představí, nastíní jejich vznik a také inscenační pojetí. Popis inscenací se bude muset spolehnout na sekundární literaturu, protože u dvou z nich záznam neexistuje, třetí se stala základem pro o poznání kratší film a hodnověrný filmový záznam je dostupný pouze u nejnovější z nich. Diplomová práce se ovšem zaměří na texty dramat, které jsou k dispozici všechny.

Jádrem práce bude analýza dramat ze tří různých pohledů – s využitím teorie écriture féminine, z pohledu studií o exilu a konečně z perspektivy orientalismu. Analýza se zaměří přímo na dramata, doprovodné texty, které Cixous napsala o své dramatické tvorbě, využije jen výjimečně. Zejména v tom se odlišuje od většiny studií týkajících se působení Cixous na poli dramatické literatury. Tyto tři pozice analýzy byly zvoleny proto, že se v mnohém mezi sebou shodují a doplňují a dohromady nabízejí komplexnější pohled na téma, jež řada teoretiků a kritiků, či přesněji teoretiček a kritiček, zabývajících se dílem Cixous považuje za její největší klad – tedy způsob, jakým Cixous vytváří identitu svých postav. Právě v tom Cixous uplatňuje poststrukturalistické metody a dekonstrukci a pokouší se rozvolnit tradiční dichotomie, v nichž přemýšlíme a jejichž prostřednictvím chápeme svět.

Théâtre du Soleil a Hélène Cixous

Spolupráce

Théâtre du Soleil (TdS) založili v květnu roku 1964 Martine Franck, Françoise Tournafond, Jean-Claude Penchenat, Jean-Pierre Tailhade, Gérard Hardy, Philippe Léotard, Myrrha a Georges Donzenac, Robert Moscoco a Ariane Mnouchkine, která byla zvolena předsedkyní. Divadlo vzniklo jako kolektivní podnik (Société coopérative ouvrière de production), do nějž všech deset členů vložilo stejný obnos 900 franků. Všichni členové rovněž po celou dobu existence dostávají stejný plat. Až do současnosti zůstala v TdS pouze Mnouchkine[1] a dvorní fotografka divadla Martine Franck.

Divadlo se po celou dobu své existence aktivně společensky angažuje. V roce 1968 se TdS 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*[2] (premiéra v roce 1967), kterou předváděli v továrnách dělníkům Citroënu, Kodaku a Renaultu. Události studentských bouří divadlo silně ovlivnily a možná i zvýraznily jeho levicové zaměření. Mnouchkine sama se v 70. letech 20. století výrazně zapojila do politického života, když například podepsala petici za propuštění Václava Havla. Zájem o sociální problémy divadlo provází až do současnosti (například jedna z posledních inscenací *Poslední stanice karavanů* z roku 2003 pojednává o problému uprchlíků ze Středního východu). TdS během turné v Izraeli protestovalo proti nekončícímu konfliktu mezi Izraelci a Palestinci, Mnouchkine držela měsíc hladovku na protest proti faktu, že Francie nezasáhla během bosensko-srbské války v letech

[1] Ariane Mnouchkine se narodila v roce 1939 v Boulogne-sur-Seine v rodině ruského židovského přistěhovalce a Britky. 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*). Vystudovala psychologii na Sorbonně v Paříži, během studia odjela na stáž do Británie, kde poprvé hrála v divadle. Již v říjnu 1959 založily Mnouchkine a Franck Association Théâtrale des Étudiants de Paris (ATEP), k níž se postupně připojili Penchenat nebo Léotard.

[2] Tituly inscenací budou v této práci uváděny česky, názvy publikací sekundární literatury ponechám v originále, i proto, aby bylo jasné, z jaké jazykové oblasti pochází. Jména postav původem z asijských zemí budou transkribována do češtiny, protože jak khmerština, tak čínština a hindština nepoužívají latinku a jejich přepis do francouzštiny je již transkripcí. Některá jména jsou navíc ve svém přepisu v českém prostředí dobře známa a fixována.

1992 až 1995, a angažovala se také během stávky sezónních zaměstnanců divadel, kvůli které byl v roce 2003 zrušen 57. ročník divadelního festivalu v Avignonu.

Poetiku TdS a myšlení o divadle Mnouchkine ovlivnilo velmi významně setkání s asijským divadlem. 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. Později se členové TdS zúčastnili ročního kurzu pořádaného Jacquesem Lecoqem, který s maskou pracoval velmi intenzivně při přípravě herců. Některé principy Mnouchkine přebrala, zejména práci s maskami komedie dell'arte.

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 veliké sály, z nichž 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, jeho prostor je variabilní, hlediště a jeviště se dají upravovat podle přání tvůrců. 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.

Kolektivní povaha divadla se promítla do vzniku tří nejvýznamnějších inscenací – *1789*, *1793* a *Zlatý věk*. Herci a režisérka je vytvořili během kolektivních improvizací, text byl fixován postupně. První dvě inscenace se zabývaly francouzskou revolucí, třetí postavením dělníků a zaměstnanců ve společnosti.

Po kolektivním období se TdS vrátilo k interpretačnímu divadlu. Inscenovalo dramatizaci románu Heinricha Manna *Mefisto*, kterou vytvořila Mnouchkine. Následovaly dva cykly – v prvním TdS inscenovalo tři Shakespearova dramata (*Richarda II.*, *Večer tříkrálový* a *Jindřicha IV.*), druhý tvořila *Oresteia* a *Ifigenie na Aulidě*. Kritiky ceněný a divácky úspěšný byl zejména první cyklus, TdS pojalo Shakespearova dramata ve stylu asijského divadla. Antická trilogie byla zase

ovlivněna indickým tanečním divadlem kathakali. Obdiv k Shakespearovi a Asii bude určující pro společnou práci TdS a Cixous, zejména pro první dvě inscenace.

Mnouchkine se poprvé s Hélène Cixous setkala v roce 1972, kdy TdS slavilo úspěch s druhou inscenací z doby Velké francouzské revoluce. Cixous přišla za Mnouchkine společně s Michelem Foucaultem, aby ji požádali o krátkou agitační hru, jež se měla hrát před věznicí v Paříži. Představení mělo trvat méně než deset minut, což byla doba, během níž měla dorazit policie a happening rozehnat. Téma vyjadřovala věta „kdo ukradne chleba, jde do vězení, kdo ukradne milion, jde do Palais-Bourbon". V Bourbonském paláci sídlí francouzské Národní shromáždění, dolní komora parlamentu. Policie však dorazila dříve a herci nestihli představení dohrát.[3]

Spolupráce Hélène Cixous s TdS začala oficiálně v roce 1985, kdy divadlo inscenovalo její epickou hru *Strašná, ale nedokončená historie Norodoma Sihanuka, krále Kambodže*. Cixous se ale účastnila již zkoušek na Shakespearovu trilogii, jež byla ovšem původně zamýšlena jako tetralogie. Na přelomu let 1983 a 1984 ji Mnouchkine požádala o hru z historie Kambodže. Cixous napsala pro TdS ještě tři další hry a spolupracovala na dalších dvou inscenacích vzniklých z improvizací herců *A náhle, noci probuzení* premiérované v roce 1997 a *Trosečníci bláznivé naděje* z roku 2010. Rovněž přeložila pro antickou tetralogii poslední část Aischylovy *Oresteie Usmířené Lítice.*

Návrat ke kolektivní tvorbě po *Věrolomném městě* znamenal v TdS také příklon k přímočaré agitační hře, jejímž primárním smyslem je vyjádření politického postoje a kritika politiky. Hry byly opět založeny na přímých zkušenostech divadla nebo na výpovědích těch, o nichž hry pojednávaly. V tomto smyslu lze chápat jako agitační a apelativní i varování před ekologickou katastrofou a ničením Zeměkoule *Bubny na hrázi*. Její příběh není založen na přímých zkušenostech, ale zdůraznění, že takový osud může postihnout nás všechny.

Setkání se Cixous divadlu umožnilo osvobodit se od omezení kolektivní tvorby textu, když může posloužit svými zkušenostmi publikované a oceněné autorky.

[3] Příhodu popisuje Mnouchkine v rozhovoru s Fabienne Pascaud v knize *L'Art du présent*. PASCAUD, F. *L'Art du présent.* Paříž:Plon, 2005. s. 145.

„Hélène dovolila společnosti vrhnout se na vlastní dobu bez toho, aby byla limitována kolektivní tvorbou, jíž jsem měla v tom okamžiku v jiných ohledech víc než dost. […] Ale, co se týče divadla, ví, že jde spíše o jednání než o psaní. Že každé slovo musí být akcí a že autor, stejně jako herec, je médiem. Musí nechat přijít, přijmout své postavy, jakkoli překvapivé se mohou jevit,“[4] popsala Mnouchkine spolupráci.

Synopsi námětu zpracovávají Mnouchkine a Cixous společně. Mnouchkine uvedla: „Jí [Cixous] pak patří psaní. Je jasné, že do jejího psaní nezasahuji. Ale samozřejmě během zkoušek jí říkám ‚poslouchej, tady to moc dobře nefunguje. Co bys řekla, kdybychom z těchto dvou scén udělali jednu, nebo z této scény dvě?‘ a ona se dá okamžitě do práce. Nikdy tomu nepropadne. Nikdy neodmítne cokoli zpochybnit. Krátce, je to divadelní autorka.“[5] Cixous do zkoušek podle režisérky nikdy nezasahuje, práci herců a Mnouchkine na svém textu považuje vždy za geniální.[6]

Cixous můžeme považovat za členku TdS. Potvrzuje to i Mnouchkine: “A i když se nepodílí přímo na psaní inscenace, jako při *Poslední stanici karavanů*, je přítomná, pořád nás podporuje, úplně sdílí radosti a bolesti, štěstí a starosti, aniž by z toho měla užitek. Hélène se pro Soleil vzdala všech autorských práv. Během provozování inscenace, na níž se podílela, je placená jako my.“[7]

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.*[8]

Cixous zahájila kariéru spisovatelky poměrně pozdě. V roce 1967 jí vyšla 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

[4] Ibid., s. 145.
[5] Ibid., s. 146.
[6] Ibid., s. 146.
[7] Ibid., s. 146.
[8] S podtitulem *Revue de Théorie et d'analyse littéraires.*

o brazilské spisovatelce ukrajinského původu Clarice Lispector, Maurici Blanchotovi, Franzi Kafkovi, Heinrichu Kleistovi, Michelu de Montaigne, Rembrandtovi, Ingeborg Bachmann, Marině Cvetajevě nebo Thomasi Bernhardovi,

Kromě čtyř epických dramat 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* (*Žákyně*, 1971), *Portrait de Dora* (*Portrét* Dory, 1975), *Le Nom d'Oedipe. Chant du corps interdit* (*Oidipovo jméno, aneb Zpěv zakázaného těla*, 1978), *La Prise de l'école de Madhubaï* (*Dobytí školy v* Madhubaji, 1984), *Théâtre* (Divadlo, 1986), *On ne part pas, on ne revient pas* (*Neodcházíme, nevracíme* se, 1991), *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* (*Historie, (kterou nebudeme nikdy znát)*, 1994), *Voile Noire Voile Blanche / Black Sail White Sail* (*Černá plachta Bílá* plachta, 1994), *Rouen, la Trentième Nuit de Mai '31* (*Rouen, třicátá noc května* 31, 2001)[9].

Écriture féminine

Cixous je však mnohem známější jako teoretička feminismu. Svému pojetí écriture féminine se věnovala v několika esejích, například *Coming to Writing*. Klíčové jsou však dva manifesty z roku 1975 *Le Rire de la méduse* (*Smích Medúzy*), druhý s názvem *La Jeune Née* (*Mladě zrozená*) napsala společně s Catherine Clément.

Cixous vychází z psychoanalýzy Sigmunda Freuda upravené Jacquesem Lacanem v 60. letech 20. století. Důležitým podnětem je poststrukturalismus, zejména dekonstrukce jejího přítele z Oranu Jacquese Derridy. Freud definoval protiklad muže a ženy na základě biologických odlišností. Lacan přenesl protiklad do oblasti symbolického řádu a jazyka. Právě jazyk je nástrojem zotročování žen. Cixous tedy apeluje na to, aby se žena z jazyka osvobodila tím, že začne psát svůj vlastní příběh ze svého vlastního těla.

Zde se dostává ke slovu poststrukturalismus, který zpochybnil obecnou platnost dichotomií, na jejichž základě funguje myšlení a kultura evropské společnosti. Jedna část dvojice je přitom vždy označena znaménkem plus a druhá je negativní. Dalším krokem bylo relativizovat i dichotomii Muž-Žena. Tím se otevírá

[9] V závorce uvádím datum vydání.

prostor pro další identity. Pro Cixous je právě tento protiklad tím, který ustavuje evropskou kulturu. „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,“[10] konstatuje Cixous. Žena se tedy má vymanit z kategorií jí vnucených a osvobodit se.

Cixous se ve *Smíchu medúzy* pokouší nabídnout jinou identitu. Místo ženství vymyšleného patriarchální kulturou nabízí ženskost. Základem při tom zůstává identita připsaná ženě bílými muži. Cixous vybírá některé její rysy a obrací jejich znaménko. Zatímco dosud byla například iracionalita ženy zápornou vlastností, stává se kladem, jenž by žena měla přijmout. „Cixous první poloviny 70. let věří v možnost žen artikulovat ženskost jako východisko alternativní civilizace, která nahradí dualismus pluralismem a hierarchii rovností.“[11]

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* patriarchální kultura. Toto nové již kdysi existovalo – v dětství žen, které se v nich snaží muži potlačit, vytěsnit, umrtvit.“[12]

Freudovu psychoanalýzu se pokoušely psychoanalyticky reformovat již od počátku. Nejvíce polemizovaly se závistí penisu, kterou mají ženy trpět. V kontextu écriture féminine je zajímavá snaha Karen Horney. Německá psychoanalytička situaci obrací – nemají náhodou ženy něco, co je cennější a záviděníhodnější 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. Domnívá se, že muži se pokusili kompenzovat tento svůj biologicky daný nedostatek tvorbou uměleckou a vědeckou. Na tyto hodnoty, k nimž ženám ovšem neumožnili přístup, pak kladli důraz jako na to nejhodnotnější, čeho je člověk schopen. Emancipace na poli literatury a umění vůbec je tedy klíčovou. Pokud

[10] CIXOUS, H., CLEMENT, C. *La Jeune Née* (1975). Citováno v BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy.* Praha: SLON, 2002. s. 183.
[11] Ibid., s. 185.
[12] Ibid., s. 186.

se žena dokáže prosadit v oblastech, které si muži vymysleli a využívali je, aby ospravedlnili svou nadřazenost, stane se rovnoprávnou.

> „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 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.“[13]

Cixous zdůrazňuje v ženě její schopnost přijímat Druhého, její nekonečnou a přející povahou Cixous neguje kastrační úzkost a závist penisu. „Kastrace? Nechte ostatní hrát si s ní. Co je touha pocházející z nedostatku? Pěkně skrovná touha.“[14] 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!“[15]

Nejvýstižnějším dokladem écriture féminine v literární tvorbě je beletrie Cixous. Ve svých divadelních textech však určité rysy zachovává rovněž, i když

[13] HORNEY, Karen. Vzájemná nedůvěra mezi pohlavími. In HORNEY, K. *Ženská psychologie*. Praha: TRITON, 2004. s. 112-113.
[14] CIXOUS, H. The Laugh of Medusa. In Ed. RICHTER, David. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends.* Boston/New York: Bedfors/St. Martin’s, 1997. s. 1453-1466.
[15] Ibid., s. 1465-1466.

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 ‘femininním’) 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 vyvrací 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.“[16] Judith Miller hovoří o transformaci, která je určujícím prvkem pro divadlo Cixous, pro zacházení s tématem a rozvoj tématu, výpravu, herectví a hudbu.

Podle Miller bylo setkání Cixous a TdS šťastným osudem. 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.“[17]

[16] MILLER, Judith G. Medusa and the Mother/Bear: The performance text of L’Indiade. s. 132. In WILLIAMS, D. *Collaborative theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. Londýn: Routledge, 1999. s. 278.
[17] Ibid., s. 132.

Dramata

Strašná, ale nedokončená historie Norodoma Sihanuka, krále Kambodže

Cixous začala na textu k dramatu ze současnosti Kambodže pracovat na začátku roku 1984. V prosinci téhož roku odjela Cixous spolu s Mnouchkine a autorem kostýmů Jean-Claudem Barrierou do Kambodži, kde navštívili „tábory národního odporu“[18]. „V roce 1984, krátce po těch událostech, jsme obě, Hélène a já, odjely do uprchlických táborů u thajských hranic. Tam jsme sebraly děsivá vyprávění, jež živila práci Hélène a naši práci herců a režiséra. Hélène toho napsala nesmírně mnoho. V inscenaci zůstala sotva čtvrtina, ale my jsme všechno zkoušeli. Vše, co jsme tam neponechali, bylo přesto výživou pro herce a pro mě,“ komentovala první spolupráci Mnouchkine.[19] Dalším zdrojem byla kniha dopisovatele Sunday Times Williama Shawcrosse *Une Tragédie sans importance*.

Zkoušení začalo v lednu následujícího roku a skončilo až v září. Premiéra první části se konala 11. září 1985, trvala devět hodin. O tři dny později se uskutečnila premiéra druhé části. Inscenaci mělo TdS na repertoáru do května roku 1986, celkem ji vidělo 108 445 diváků. TdS s ní odjelo i na turné, hrálo se v Amsterdamu na festivalu Holland, v Bruselu, Madridu a Barceloně.

Inscenace se inspirovala jihovýchodními divadelními tradicemi – stínovým divadlem Sbek Thom z Kambodže a balijským divadlem masek topeng.

Hra se zabývá bouřlivým obdobím dějin Kambodže mezi lety 1955 a 1979. Hlavní a titulní postavou je kambodžský král Norodom Sihanuk, který se snaží ubránit nezávislost své země proti Spojeným státům americkým, které se o Kambodžu zajímají kvůli jejímu sousedství s Vietnamem, kde vedly od roku 1964 do roku 1975 válku s komunistickým Vietkongem, a později proti Rudým Khmerům, jež se vynoří jako vítězi z občanské války v roce 1975. Sihanuk musí čelit také intrikám ze strany jiné větve své rodiny, konkrétně prince Sisowatha Sirika Mataka, kterého Francouzi králem neudělali, a pověrčivého generála Lon Nola, jenž ho za jeho nepřítomnosti svrhne. Drama končí Sihanukovým odchodem do exilu v roce 1979, kdy Rudé

[18] Viz LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtrale.* Paříž: Harmattan, 1999. s. 314.
[19] Pascaud. *L’Art du présent*. s. 148.

Khmery svrhla invaze vietnamského vojska. Cixous nazvala tragédii „nedokončenou“, protože v době provádění byl Sihanuk stále v exilu čekající na návrat do své země[20]. Ten měl přijít triumfálně v roce 1993.

Cixous se snažila věrně zachytit zejména politický kontext mocenského boje mezi USA, Sovětským svazem, Čínou a vietnamskými komunisty, v jehož středu se Kambodža ocitla. Celé scény věnovala motivaci Spojených států a odsouzení jejich imperiální politiky v Asii odůvodněné střetem s komunistickou ideologií a snaze zastavit její šíření. Některá fakta přímo v dějinách Kambodže ale upravila v zájmu poetiky textu. Nejmarkantnější je dřívější smrt Sihanukova otce Norodoma Suramarita. Historický Sihanuk v roce 1955 předal trůn svému otci, aby se mohl angažovat v politice a kandidovat v nadcházejících volbách za stranu Sangkum. Sihanuk nastoupil na trůn s podporou koloniální správy Francouzské Indočíny po svém dědovi králi Sisowathu Monivongovi. Jeho otec se tak stal králem až synovou abdikací.

V dramatu ale Cixous nechala Sihanuka předat trůn své matce Sisowath Kosamak. Cixous ovšem královnu nazývá Kosomak. Sihanukův otec byl totiž v její verzi již mrtvý a na scéně se pohybuje jako duch radící svému živému synovi. Suramarit ve skutečnosti zemřel až v roce 1960 a na trůně tak seděl pět let. Po jeho smrti stanul v čele země opět Sihanuk, i když se formálně králem nestal. Korunován kambodžským králem byl znovu až v roce 1993, funkce se opět vzdal v roce 2004. Jeho následníkem byl vybrán jeho syn a současný král Norodom Sihamoni. Od 7. října 2004 zní Sihanukův oficiální titul Král-Otec.

Sihanuk navíc praktikoval polygamii, měl celkem sedm manželek a 14 dětí, z nichž pět zahynulo za vlády Rudých Khmerů. Cixous však na scénu uvádí jen jedinou manželku Princeznu. Zřejmě jde o poslední manželku, dceru Francouze a Kambodžanky Paule-Monique Izzi, již si vzal v roce 1952 a jež mu porodila současného krále Sihamoniho. I když ve druhé scéně pátého dějství, když požaduje, aby se mohl shledat se svými dětmi, jmenuje dvě dcery a syna z druhého manželství, adoptovaného syna ze čtvrtého manželství a dceru ze šestého manželství.

[20] Sesazený kambodžský král navštívil představení dramatu o svém osudu v přísném utajení. Divadlo se o jeho přítomnosti dozvědělo až po představení. Prý se Sihanukovi líbilo.

TdS, jak je jeho zvykem, opět proměnilo své hrací prostory v souladu s dějištěm inscenace. „Aby pohroužili publikum do dějiště hry a pokusili se vyrušit diváky z pocitu přináležení a identifikace, byl prostor Cartoucherie přeměněn ve fyzickou evokaci Kambodže. Rozměrné výrazně nabarvené hedvábí sloužilo jako pozadí a zakrývalo vstupy na jeviště, foyer a vstupy byly ozdobeny východním písmem a obrazy, v baru servírovali herci v kostýmech kambodžské jídlo.“[21]

Lid zastupují ve *Strašné, ale nedokončené historii* nejvýrazněji prodavačka zeleniny Khieu Samnol a její vietnamská přítelkyně Madame Lamné. Mnouchkine ale chtěla Kambodžu zpřítomnit na jevišti plněji, aby dosáhla většího šoku z obětí masakru zaviněného Rudými Khmery. „Dilema, jak najít efektivní způsob, jak vyjádřit rozměry tragédie událostí v Kambodži a ukázat nepřítomné vyvražděné obyčejné lidi, bylo vyřešeno tak, že na stěnách a vyšších patrech budovy obklopující scénu umístili stovky loutek. Ty se staly mlčenlivými svědky událostí odehrávajících se na scéně, dopad jejich nesmiřitelného pohledu ustrnulého na divácích byl extrémně dojemný a do jisté míry mírnil hlavní zaměření hry na Sihanukovu osobní tragédii.“[22] Hrůzy režimu Rudých Khmerů, například vyhnání veškerého obyvatelstva z hlavního města Phnompenhu a uvěznění Kambodžanů v pracovních táborech, publiku sdělují jednotlivé postavy. Na vytváření atmosféry děsu se podílí i osvětlení a hudba. „[O]světlení se postupně utlumuje, jak se události stávají temnějšími a bodová světla udržují tiché svědky kambodžských loutek, jež lemují hlediště“[23].

Jeviště zůstávalo prázdné kromě několika židlí a nezbytných rekvizit každodenního života, například jízdních kol či deštníků, jež „dodávaly jistou míru realismu. Herecký styl byl zreálněn, kombinoval zjednodušená a přehnaná gesta brechtovské charakterizace s monotónními promluvami, které zdůrazňovaly poetickou povahu textu.“[24]

Indiáda aneb Indie jejich snů

Jen o dva roky později následovala další spolupráce Cixous s TdS na hře z nedávné historie, tentokrát z dějin Indie. Premiéra *Indiády* se konala 30. září 1987,

[21] DOBSON, Julia. *Hélène Cixous and the Theatre.* Oxford, Bern, Berlín, Brusel, Frankfurt nad Mohanem, New York, Vídeň: Peter Lang Pub Inc, 2002. s. 81-82.
[22] Ibid., s. 82.
[23] Ibid., s. 82.
[24] Ibid., s. 82.

poslední představení v červnu následujícího roku. I s touto inscenací vyjelo TdS na turné a to do Izraele, kde hrálo na Jeruzalémském festivalu v Tel Avivu. Inscenaci zhlédlo 89 000 diváků. „Provádění *Indiády* následovalo po mimořádném dopadu, který měla na evropské divadlo adaptace indického eposu *Mahábhárata* Petera Brooka premiérovaná v roce 1985. Hlavní elementy Brookovy estetiky (jeho univerzalismus a víra, že neodmyslitelné struktury a procesy divadelního představení mohou překonat sociální bariéry) a jeho styl práce (využívání improvizace a národnostně rozmanitá skupina herců) jsou jasně slučitelné s TdS.“[25]

Indiáda je příběhem boje o nezávislost Indie na Británii a následného odtržení Pákistánu, jež vyústí v krveprolití při exodu hinduistů z Pákistánů a muslimů z Indie. Konflikt mezi různými náboženstvími zosobňuje vůdce Indického národního kongresu Džaváharlál Nehrú a předseda Muslimské ligy Muhammad Alí Džinnáh a jejich spolupracovníci. Mezi nimi lavíruje Mohándas Karamčand Gándhí, jež se nehodlá vzdát celistvosti Indie a vychází vstříc všem. Hra nekončí rozdělením země, ale až zavražděním Gándhího hinduistickým extremistou v roce 1948, čímž staví Gándhího do pozice hlavního hrdiny. Podtitul *Indie jejich snů* je navíc variací na titul Gándhího knihy *Indie mých snů*. Název hry zase čitelně odkazuje na Homérův epos *Illias*.

Cixous a Mnouchkine chtěly původně představit příběh první indické premiérky a dcery Džaváharlála Nehrúa Indíry Gándhí. Později ale téma změnily a do centra pozornosti umístily Gándhího. Obě také Indii navštívily, druhou cestu podnikly společně s herci, aby i ti zažili Indii na vlastní kůži.

„*Indiáda* vypráví o krvavém rozdělení Indie ihned po získání nezávislosti, bratrovražedných střetech mezi hinduisty, sikhy a muslimy, ale je to metafora všech rozdělení, separací, rozštěpení, které na nás číhají každý den. Indie mě vždy inspirovala. Proč? Protože všechno, co je špatné v člověku, je tam ještě horší, a vše, co je krásné, je ještě lepší. Potřebuji tyto extrémy. Tady všechno připadá vlažné. V Indii je něco původního, čemu nerozumím, ale co poznávám,“[26] vyznala se Mnouchkine.

[25] Ibid., s. 88.
[26] Pascaud, *L’Art du présent*. s. 151.

Françoise Quillet v knize *L'Orient au Théâtre du Soleil* konstatuje, že při práci na *Indiádě* neměla Cixous k dispozici takové množství historických materiálů jako v případě dějin Kambodže. Inspirovala se proto především básněmi a náboženskými knihami. Prolog připomíná *Mahábháratu*, epos o mytologickém počátku Indie. Válka hinduistů proti muslimům je pak paralelou k válce Pandarů a Kauravů, Gándhí by odpovídal matce Indii. Cixous si upravila i indické dějiny, i když ve srovnání s dějinami Kambodže méně. V *Indiádě* vyhlásil válku Německu Winston Churchill[27], který se ovšem stal premiérem Británie až v květnu 1940, svůj slavný projev o krvi, potu a slzách pronesl ve sněmovně 13. května. Británie válku vyhlásila již 3. září 1939, dva dny poté, co Německo napadlo Polsko. V té době byl ale premiérem Neville Chamberlain.

Cixous nepíše historii, ale tvoří legendu – historii vytváří znovu ovšem ne pouze jako prosté řetězení faktů. Využívá k tomu jazyka, *Indiáda* není psaná veršem, ale mísí se v ní próza a poezie (básně, písně). Tím se podobá epopeji, protože proměňuje „každodenní jazyk a dává slovu ritualizovanou a kvazimuzikální formu"[28]. „Zatímco čistá logika redukuje zkušenost na abstraktní elementy, archaická mentalita zůstává konkrétní, blízká realitě tak, jak ji cítí a prožívá subjekt, bohatá svými pouty k představivosti a citlivosti. Můžeme říct, že epopej představuje v TdS velmi starobylou, zázračnou formu, kterou velmi starobylí lidé dali Historii."[29] Quillet dokazuje podobnost s epopejí také „potřebou obdivovat, nechat se obdivovat, věřit ve velikost, jistou potřebu emocí"[30]. V tomto kontextu je zajímavé upozornit na motiv nože, kterým chce Džinnah rozřezat Indii. V rukou britských místokrálů se obětní nůž, kterým měl Abrahám podřezat syna Izáka,[31] mění v pouhé nůžky. Cixous tím ukazuje, že z živoucí země se pro kolonizátory stává jen objekt[32]. S epopejí a mýtem spojuje obě výše zmíněná dramata Cixous také práce s časem v kruzích v jejich výstavbě. Například mrtvé postavy se mohou téměř bez potíží vrátit na scénu jako duchové. Jako v případě zesnulého krále Suramarita. Autorka aplikuje koncept

[27] Cixous, *L'Indiade*. s. 51.
[28] QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil.* Paříž: Harmattan, 1999. s. 174.
[29] Ibid., s. 175.
[30] Ibid., s. 171.
[31] Tak hovoří o rozdělení Indie Maulana Abul Kalam Azad, muslimský vůdce podporující jednotu muslimů a hinduistů. CIXOUS, Hélène. *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves*. s. 149.
[32] Viz Quillet, *L'Orient au TdS.*

výstavby, zničení a obnovení, zhroucení jednoho pořádku do jiného. To dramata ovšem spojuje také s kronikami, Shakespearovými historickými hrami.

Scéna *Indiády* byla prázdná a bílá, herci používali jen minimální množství rekvizit, což „pomohlo vytvořit měřítko a prostor a také sloužilo k tomu, aby byla pozornost soustředěna na poetickou povahu textu a jeho širší abstraktní význam.“[33]

„Představit skutečné osoby a vymyšlené charaktery, nechat mrtvé a živé stýkat se, to znamená udělat z Historie více, než zdroj námětů a postav pro dramatické umění. Výběr toho nebo onoho národa, té nebo oné postavy ukazuje důležitost připisovanou nefunkčnosti demokratických režimů, Město mrtvých stále cílem akce.“[34]

Věrolomné město aneb Probuzené Lítice

Město mrtvých hraje klíčovou roli v následujícím dramatu *Věrolomné město aneb Probuzené Lítice.* Text 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. Hra byla uvedena ve dvou částech, z nichž každá trvala tři hodiny.

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.

Cixous a Mnouchkine 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 jiné[35],“ 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,

[33] Dobson, *Helene Cixous and the Theatre*. s. 96-97.
[34] Quillet, *L'Orient au TdS.* s. 220-221.
[35] Eds. CALLE-GRUBER, M., GERMAIN M. O. *Genèses Généalogies Genres . Autour de l'oeuvre d'Hélène Cixous*. Paříž: Editions Galilée/Bibliothèque nationale de France, 2006, s. 179-180.

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, toho ohromného ideálu, který existuje jen ve snech, ve fantaziích. V demokratické společnosti tedy máme právo, to znamená to nejmenší množství zla, ale ne dobro[36]," dodává sama autorka.

Cixous proto skutečný příběh použila jako základ pro alegorii o spravedlnosti, vině a trestu. Příběh jedné matky, jež přišla kvůli pokrytectví lékařů o své dva syny, se stal příběhem Matky, jež přišla o své děti.

„Ve skutečnosti *Věrolomné město* naznačuje všechnu naši společnou práci, protože vychází z *Átreovců*. Inscenovali jsme tetralogii, *Ifigenii* a *Oresteiu*[37], 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."[38] Zasazení děje do Města mrtvých přinesla Mnouchkine, když se zmínila o „hřbitově v Káhiře, který se stal městem živých s chudými, jež žijí v hrobkách a okolo hrobek, městem, kde živí obklopují mrtvé"[39].

Děj hry si zaslouží podrobnější popis, protože se nezakládá na známé historii. 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

[36] Ibid., s. 180.
[37] 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.
[38] Calle-Gruber, Germain, 2006, s. 178.
[39] Ibid., s. 181.

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.

Scénografie symbolicky odlišuje Město mrtvých od královského paláce a scény zasedání lékařské komise. „Hřbitov s otevřenými katakombami a skrýšemi, z nichž se jeho obyvatelé pravidelně vynořují a kam mizí, je sférou časové a místní abstrakce.“[40] Status hřbitova jako místa odpočinku a paměti posiluje Aischylos, který na zdi vyrývá jména hrdinů 20. století, mezi nimi Anne Frank nebo Stevena Bika. Julia Dobson v knize o dramatické tvorbě Cixous zdůrazňuje, že si „obecenstvo nemůže být jisté, kteří z obyvatel jsou stále naživu a kteří se stali stálými obyvateli“.[41] Oproti tomu scény z Věrolomného města se vyznačují „minimální dekorací a prázdnotou, které vyzdvihují prostorové vztahy mezi postavami a tím odhalují loajalitu, soupeření a frakce uvnitř skupiny. Palác je stejně dysfunkční jako tam sídlící režim. Světla vypadávají, zanechávají tak krále a ministry v temnotě a symbolizují hlubší nedostatek osvícení v srdci jejich vlády. Režie je extrémně efektivní ve své jednoduchosti, evokuje ústřední témata a protiklady hry a dovoluje přesvědčivou vizuální a prostorovou koexistenci současného a mytického.“[42]

Všechny záporné postavy *Věrolomného města* „jsou produkty naší doby nemocné chtivostí a trýzněné profitem“.[43] Mnouchkine v případě této inscenace zdůrazňuje povahu divadla jako morální instituce a naznačuje tak cestu k přímočaré

[40] Dobson, *H.C. and the Theatre.* s. 108.
[41] Ibid., s. 108.
[42] Ibid., s. 108-109.
[43] Quillet, *L'Orient au TdS*. s. 152.

agitce, jíž se bude TdS ubírat. „Divadlo musí dávat potěšení, ale má také etickou a pedagogickou funkci. To ale neznamená, že musí být militantní!“[44]

Bubny na hrázi

Zatím poslední inscenací TdS, k níž text napsala Cixous, jsou *Bubny na hrázi*. Premiéru měla inscenace 11. září 1999. Práce na inscenaci trvala rok, Cixous vytvořila 27 verzí. TdS vyrazilo s *Bubny na hrázi* na turné v letech 2000 do Basileje a Antverp, o rok později přivezlo inscenaci do Lyonu, na Festival divadla Amerik do Montréalu, do Tokia a Soulu, a v roce 2002 vystoupilo v Sydney. *Bubny na hrázi* vidělo 150 000 diváků.

Městu hrozí ničivá potopa kvůli nadcházející sezóně dešťů. Obyvatele Města i venkova před pohromami varují bubeníci na hrázi, kteří sledují počasí i chování dvou přehrad. Tentokrát má mít potopa mnohem ničivější důsledky, protože synovec vládce Pan Chun nechal vykácet lesy kolem Města, jež bývaly přirozenou ochranou. K bubeníkům se připojí Tuan, dcera věštce, který zkázu Města a celého světa viděl ve snu. Vládce města Pan Chang se musí rozhodnout, zda v případě nebezpečí obětuje severní, průmyslovou část Města, kde leží továrny jeho synovce Chuna, či jižní Čtvrť radostí a umění, kde leží knihovna a kde působí jeho oblíbený loutkář Paj Ťü. Pan Chun ovšem navrhne, aby zachránil celé Město a nechal zatopit venkov. Vládce Chang se nemůže rozhodnout. V kritickém okamžiku ho navíc opouští jeho Kancléř, který chce naposledy a po dlouhé době navštívit svou matku.

Pan Chun mezitím plánuje, jak svrhnout svého strýce a obsadit jeho místo. Rozhodne se nechat zabít bubeníky na hrázi, aby nestáli v cestě jeho plánu. Chang jej ale překvapí a souhlasí s obětováním venkova.

Kancléř a jeho společník Wang Pcho na cestě potkají prodavačku luceren O-mi, jež jim připomene starodávný příběh o Velké katastrofě, kdy se vládce Kiu rozhodl stejně jako současný vládce Chang a nechal zatopit venkov s nic netušícími venkovany. Ti ovšem po katastrofě povstali a vyvraždili všechny obyvatele Města.

Ukazuje se ovšem, že přehrady nejsou vybudovány kvalitně a objevují se v nich trhliny. Architektova žena přesvědčí svého manžela, aby to vládci oznámil a

[44] Ibid., s. 152.

nabídl se, že vadu opraví. S tím zase nesouhlasí Hlavní intendant, a proto ho zabije. Architektova žena na oplátku zabije intendanta, který s posledním výdechem zabije ji. Žena však ještě stihne vybubnovat signál pro přicházející katastrofu.

Kancléř si po varování prodavačky luceren cestu k matce rozmyslí a chce překazit Chunovy plány. Chunův pobočník Che Tchao mu proto zasadí smrtelnou ránu nožem. Vládce Města se zatím rozhodl uzavřít městské brány pro všechny příchozí. Wang Pcho již nestihne ukrýt svého otce a mladšího bratra v bezpečí. Ti navíc vyslechnou rozhovor strážných o temných intrikách Chuna a jsou zabiti. Wang Pcho zabije strážné a přísahá pomstu celému Městu.

Chunovy plány ovšem narazí na nepřekonatelnou překážku v podobě Tuan a jejích bubeníků. Je už ale pozdě, přehrada se protrhla a Město zaplavila. Aby vládce zachránil, co se dá, nařídí protrhnout hráze a Městu odlehčit zaplavením venkova. Wang Pcho to odmítne, Tuan mu odporuje a chce Město spasit. Wang ji proto zabije.

Velká potopa nakonec zaplaví vše a připraví tak nový začátek.

Podtitul hry určuje způsob inscenování, jde o „formu starobylé hry pro loutky hrané herci“. Inspirací bylo japonské loutkové divadlo bunraku, čínské loutky, vietnamské vodní loutkové divadlo, ale také japonské formy nó a kabuki a dva žánry tradiční korejské hudby samul nori (v překladu čtyři instrumenty – dva druhy gongů a dva typy bubnů) a p'ansori, kdy vokalista písní, slovy i gesty vypráví příběh doprovázený bubeníkem, tento typ „korejské lidové opery“ se předváděl na veřejných prostranstvích – trzích a náměstích[45]. Loutky však zastupují herci vedení svými kolegy v černém. Cixous při psaní vycházela z formy zachovaných her nó, které četla během pobytu v Chicagu. Herci zase při práci na hlasovém projevu pracovali s haiku, grameloty či operou.

„Téma inscenace pochází z nedávných ale běžných záplav v Číně. Jak to dělají často, nechala čínská armáda odstřelit hráze, aby zachránila město, ale tentokrát před tím nevarovala vesničany z okolí; oni si mysleli, že armáda je přítomná, aby posílila hráze, neměli se na pozoru a voda je odnesla. Co bylo třeba si vybrat, co bylo třeba obětovat a ve jménu čeho? Mluvila jsem o tom s Hélène a jako

[45] Definice z Britannica Online. [Cit. 18/04/2012] Dostupné z WWW: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/441485/pansori>

‚berličku' jsem jí dala nápad se starým čínským rukopisem ze XIV. století od slavného básníka S' Siu. Rukopis objevený zázrakem v Moskvě a který se týká tohoto tématu… A jako obvykle jsem hledala nástroj pro herce, abych je zachránila, nás ochránila před psychologií, realismem, naturalismem,"[46] popisuje vznik inscenace Mnouchkine.

[46] Pascaud, *L'Art du présent*. s. 173.

Svět sjednocený láskou a nenávistí

Láska a nenávist ve výstavbě konfliktů dramat

Postavy prozaických textů Cixous jsou většinou ženy, což je důsledkem jejího způsobu psaní. Cixous hledá identitu postavy, která není nikdy přesně daná, vždy se proměňuje, vyvíjí a nikdy není zachytitelná v celistvosti. Pro scénické ztvárnění textu je však třeba, aby byly postavy zosobněny herci a herečkami, jež jsou vždy celým já. I když se tím radikálně mění způsob psaní, přináší to zároveň i výhodu. Pravdivost postav může Cixous delegovat na herce, kteří dramatické osobě poskytují celé své tělo i psychologii a tím ji dotváří.

„Mám problém s postavami. Nikdy jsem nenapsala román, nikdy jsem si neuměla představit, že vymyslím románové postavy a zejména muže, protože neumím psát jinak než tělem, z toho, co cítím. Napsat ženu pro mě není nemožné. Muže umím napsat jen zepředu (nebo zezadu): muže – prožitého – mnou, ne vnitřek. Do některých svých textů o tobě jsem vepsala muže, ale prožitého ženským já. To je pro mě hranice až dosud nepřekročitelná. Na rozdíl od toho na divadle tento problém, problém pravdy, neexistuje. Tam nepotřebuji poskytnout tělo muži svým tělem, herec mu dá své tělo.“[47]

Změna ve způsobu psaní však neznamená, že Cixous opustí při psaní divadelních her všechny principy, kterými se řídí její prozaická tvorba. Manifest *Smích medúzy* byl napsán již v 70. letech 20. století a jak mnoho kritiků upozorňuje, tvorba Cixous se od té doby vyvíjela a proměňovala[48]. I když je Cixous stále zejména ve Spojených státech známá díky dvěma manifestům jako teoretička feminismu či přesněji écriture féminine[49], jejím hlavním polem působnosti zůstává literární činnost. Principy obsažené ve dvou hlavních esejích *Smích medúzy* a *Nově zrozená žena* však Cixous nikdy nepopřela, spíše je dále variovala a rozvíjela. *Smích medúzy* samozřejmě nelze brát jako příručku pro čtení její prózy, tím méně pro analýzu jejích

[47] ROSSUM-GUYON, F. A propos de Manne. Entretien avec Hélène Cixous. s. 229. In Eds. ROSSUM-GUYON, F., DÍAZ-DIOCARETZ, M. *Chemins d'une écriture.* Paříž/Amsterdam: PUV Saint-Denis/Rodopi, 1990. s. 242.
[48] Hélène Cixous: Blood and language, s. 2. In Ed. SEGARRA, M. *The Portable Cixous.* New York, Chichester: Columbia University Press, 2010.
[49] *Smích medúzy* je údajně nejcitovanějším feministickým textem. Viz ibid., s. 2.

divadelních her. Jednotlivé teze se však jejím dílem prolínají a proto je lze pojmout jako inspiraci.

Cixous v manifestu zdůrazňuje nezbytnost lásky a přijetí Druhého se všemi jeho odlišnostmi. Tento rys je v jejím díle konstantou, která se v průběhu času utvrzuje a zesiluje.

Verena Andermatt Conley v knize *Hélène Cixous: Writing the feminine* definuje dva principy prolínající se dílem Cixous. Nazývá je mužskou a ženskou ekonomií, přičemž mužská je „centralizovaná, krátká, opětovně si přivlastňující, omezující, střídání přitažlivosti a odporu". Ženská je naproti tomu „neustávající, přemnožená, přetékající"[50]. Ženy jsou také díky své pozici v kultuře a vztahu k dítěti „otevřenější druhému".[51] Z trochu jiného úhlu můžeme tyto dva principy nazvat láskou a nenávistí, pokud láska přijímá a nenávist se vyznačuje odmítáním. Pomocí ekonomie lásky a nenávisti pak lze velmi jednoduše rozdělit nejen postavy ve studovaných hrách, protože většina z nich během hry o těchto pocitech hovoří a jejich prostřednictvím vymezuje svůj vztah ke světu, ale také základní konflikty dramat.

Nejviditelněji je tímto způsobem, z hlediska tématu hry paradoxně, rozdělena *Indiáda.* „Historie, která nese osudové jméno Rozdělení, je v pravdě nesmírnou historií lásky,"[52] komentuje hlavní myšlenku Cixous v textu předcházejícím hru v knižním vydání. V Prologu poutnice Harídasí tvrdí, že „všichni muži jsou mými bratry a všechny ženy jsou mými sestrami" a v příběhu, jež se odehraje, chce najít počátek Indie, „kdy tu nebyli ani Angličané, ani hinduisté, ani muslimové, ani mužství ani ženství."[53] „Hinduista nebo muslim, muslim nebo hinduista! Celý den! Už nemůžeme být lidé,"[54] konstatuje po rozdělení země medvědář Bahadúr.

Gándhí hovoří o lásce neustále, když odmítá dělit lidi podle náboženské příslušnosti, jež se v Indii stala zároveň rozdělením politickým. Vrcholem je okamžik,

[50] ANDERMATT CONLEY, V. *Hélène Cixous: Writing the Feminine.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. s. 99.
[51] Ibid., s. 100.
[52] CIXOUS, H. „Si vous le permettez, je vais vous parler d'amour…", s. 13. In CIXOUS, H. *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre.* Paříž: Théatre du Soleil, 1987.
[53] CIXOUS, H. *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre.* Paříž: Théatre du Soleil, 1987. s. 19.
[54] Ibid., s. 173.

kdy láskou argumentuje Džinnáhovi proti vzniku Pákistánu. „Tisíc let žijeme spolu, hádáme se a usmiřujeme se. Už tisíc let se ptáme: má mě rád? Má mě ráda? Už mě nemiluje! Ne, to já ho už nemiluji. A přesto jak žít bez vás, bez tebe? Občas, když je láska na vrcholu, si myslíme, že se už nemilujeme. V tomto okamžiku si myslíte, že mě už nemilujete. Ale láska pokračuje pod popelem. Nechte mě jen foukat. Milují se hinduisté a muslimové? Já vám to řeknu: zbožňují se.“[55] Džinnáh odporuje a Gándhí mu vysvětlí, že není lásky bez bázně. „A také občas není lásky bez určitého znechucení a odporu. My, lidské bytosti, hinduisté, muslimové, mužského rodu, ženského rodu, jsme tak rozdílní. Jsme divní. Tam, přede mnou, je někdo jiný a vůbec není jako já. Vezměte si nás, vás a mě, umíte si představit někoho odlišnějšího? Vy s vašimi krásnými vlasy, vaší krásnou kravatou, vaším oblekem, vašimi lakýrkami a všemi vašimi zuby. A mě bez. Bez všeho. Bez vlasů, bez obleku, bez zubů a všemi prsty u nohou stále v prachu cesty.“[56]

Cixous tu přepisuje shledání Lispector se švábem. Láska se musí dokázat vyrovnat i s odporem a přijmout i nejprotikladnějšího druhého. Zatímco pro ni splňuje obě tyto podmínky šváb, jehož jméno je navíc v brazilské portugalštině ženského rodu, pro muslima Džinnáha neexistuje nikdo vzdálenější než hinduista Gándhí. V tom podle Gándhího spočívá „přitažlivost světa“. „Co nás přitahuje ve světě? Tajemství. Jiné pohlaví, jiné náboženství, jiná lidská bytost. Je strom, žádné dva listy nejsou stejné, ale tančí ve stejném vánku: je to strom lidstva.“[57] Postava Gándhího tu nepřevyprávěla jen osudové setkání se švábem, ale formuluje také hlavní touhu Cixous a écriture féminine.

Džinnáh oponuje tím, že muslimové by ve „společném domě, i když s rozdělenými ložnicemi a kuchyněmi“, jak nové uspořádání Indie navrhuje Gándhí, museli „odvést všechnu práci lásky, podporovat vaši váhu, vaše množství, vaši drtící lhostejnost. […] To, co po nás žádáte, je zemřít pro vás láskou. […] Lidé se nemilují. Nebudou se milovat. Indie vašich snů nikde neexistuje.“[58] Tyto dvě postavy ztělesňují základní konflikt hry i écriture féminine. Gándhí je čistou láskou schopnou kompromisů.

[55] Ibid., s. 81.
[56] Ibid., s. 81-82.
[57] Ibid., s. 82.
[58] Ibid., s. 83.

Oproti tomu Džinnáh je jeho pravým protikladem, který není veden ani skutečnou touhou po vzniku „státu čistých“ pravověrných muslimů, ale jen nenávistí. „Milovat, na to si vzpomínám. Co to je?“[59] Ptá se své dcery. Zatímco pro Gándhího je Indie matkou, živoucí skutečností, kterou chce ubránit bolesti ze sečné rány, jež by ji přeťala ve dví, Džinnáh staví Pákistán jako svou hrobku.[60]

Tento rozdíl vyjadřuje Cixous také pomocí vztahu Gándhího a Džinnáha k manželkám. Džinnáhova manželka Rání je mrtvá již od počátku hry, Kasturbáí zemře před druhým dějstvím. Její příchod zpět Gándhí ohlašuje během litanie za její smrt. „[…] jen dorazila na druhý břeh, už se pustila na cestu zpátky na svět a zpět k nám druhým vchodem.“[61] Již v průběhu druhé scény druhého dějství se Kasturbáí „vrátí ‚druhým vchodem‘“[62]. Historický Gándhí si vzal Kasturbáí, když jim bylo třináct let a jejich manželství trvalo 62 let do její smrti ve věznici v Púně. Podle Cixous byla jejich láska tak silným poutem, že se k němu vrátila, zůstala s ním a starala se o něj až do jeho smrti. Džinnáh ovšem v lásku nevěří a Rání je tak pro něj nenávratně mrtvá.

Rání navíc nebyla muslimka, ale pársí, vyznavačka zoroastrismu. I Džinnáhova dcera Dínáh se zamiluje do pársího Rustoma Waddjáha. Její otec jí její lásku důrazně zakáže, dcera zakladatele Pákistánu si přece nemůže vzít muže jiného vyznání. „Nejsem já dcerou pársí? Nejsem plodem tvé lásky k mladé dívce, která byla stejně stará jako já, která byla pársí a která tě naučila všechno? Proč nikdy pársí? Takže ty popřeš mou matku, tvou milenku, tvé slzy, mé narození? Chceš mi zakázat Ráj, protože ty jsi ztratil svůj?“[63]

Dínáh pak vyjeví jedno ze dvou tajemství Džinnáha. Kromě toho, že umírá, nevěří v Alláha. Džinnáh podmíní sňatek své dcery tím, že Waddjáh konvertuje k islámu a odejde s ní do Pákistánu. „Jak můžeš ty, který nevěříš v boha, po mně toto žádat? Tvůj Pákistán bude nenávidět ty, kdo nejsou muslimové? To my

[59] Ibid., s. 118.
[60] Ibid., s. 73.
[61] Ibid., s. 77.
[62] Ibid., s. 84.
[63] Ibid., s. 119.

nechceme.“[64] Džinnáh buduje Pákistán na nenávisti, čímž ho připravuje o budoucnost.

Džinnáh svou dceru vyžene, Dínáh ho ale „nemůže nechat bez dcery“. „Já bez otce, Pákistán bez pársí, bez hinduistů, bez lásky.“[65] Rozhodne se proto vrátit a hájit „ne sebe, ale jeho sen“[66].

Různé podoby lásky k vlasti rozdělují i Norodoma Sihanuka, krále a posléze prince Kambodže, a Rudé Khmery. Sihanuk Kambodžu považuje za své dítě, komunisté sní jen o vyčištění země a stvoření nové Kambodže. Když se Sihanuk s Rudými Khmery spojí proti uchvatiteli své země Lon Nolovi, spoléhá na to, že „jsou rudí, ale jsou stále Khmerové“. Spoléhá na jejich lásku k zemi. Komunisté ale nemilují existující Kambodžu, ale neuskutečnitelný ideál.

„Sním o dokonalé společnosti. Všechno bychom vymazali. Vyprázdnili bychom města. Začali bychom svět od začátku. Nic bychom nevěděli. Země by byla panenská. Nic, ani dům ještě, ani chrám, ani stopa. Narodila by se nevinná Kambodža,“[67] vyznává se budoucí předseda Státního prezídia Demokratické Kampučie, tedy de facto prezident země, Khieu Samphan.

Očistit Kambodžu touží také generál Lon Nol. „Svatá válka“ má zemi zbavit „nečisté krve komunistické a vietnamské“. Vítězství ovšem zaručí „příchod zachránce, jehož jméno začíná na L v paláci ze zlata a stříbra“[68]. Po dokončení čistky vyhlásí Lon Nol „devátého následující měsíce republiku a sobě udělí hodnost čtyřhvězdičkového generála“.[69] Lon Nolovým zločinem je nejen nezodpovědnost, s níž svá rozhodnutí zakládá jen na výkladu snů, ale právě nedostatek lásky. Královna Kosomak ho obviňuje, že „ukradl tuto zemi, jejíž krev protéká mými žilami, ne z lásky k našemu lidu, ale z chamtivosti.“[70]

[64] Ibid., s. 119
[65] Ibid., s. 120.
[66] Ibid., s. 121.
[67] CIXOUS, H. *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk, rois du Cambodge.* Paříž: Théatre du Soleil, 1987. s. 54.
[68] Ibid., s. 228.
[69] Ibid., s. 228-229.
[70] Ibid., s. 152.

I ve *Strašlivé, ale nedokončené historii* se vracejí mrtví, podobně jako Gándhího manželka Kasturbáí. Přijít zpět musí po Mostě lásky, a proto se nemohou vrátit všichni. „[…] můj manžel, který mě zradil a zapomněl na mě ubohou, nikdy, nikdy to nemohla pro něj udělat,“[71] vysvětluje Madame Lamné limity přivolávacích schopností Khieu Samnol. Nakonec se ale vrátí skoro všechny postavy hry - i pohlavár Rudých Khmerů Hu Jun. V poslední scéně Velkého exilu dokonce mrtví převažují nad živými.

Láska a nenávist vymezují také vztah Matky a obžalovaných X1 a X2 ve *Věrolomném městě*. Láska k dětem se staví proti „lásce“ k penězům, jež však nemůže být skutečnou láskou, protože neváhá obětovat cokoli nebo kohokoli pro vlastní prospěch. „Jak je nenávist nakažlivá,“ říká X2[72]. Tento konflikt jde mnohem dál. Věrolomné město je symbolem světa bez lásky. V první scéně, kdy Matka přichází do Města mrtvých za svými zavražděnými syny, popisuje vládce města Krále, který je jeho ztělesněním a reprezentantem. V popisu se jako cézura objevuje chlad v nejrůznějších slovních tvarech (froidi, froid, refroidi)[73].

Nejvýrazněji se povaha města ukazuje v promluvě Královny k manželovi, když ho chce přimět, aby se vzpamatoval a změnil:

> „Chci mluvit o té nemoci, která řádí v Paláci, na Dvoře, v Nejvyšších radách. O atrofii nervů, které vedou do srdce. Už nic necítí, ty osoby, nemají už obrazy ve své obrazivosti. Soucit se snažil vrhnout jim před oči ty nejstrašnější činy, které se páchají v této chvíli i pod našimi bohatými okny, nemají ani slzu. Vykuchali jim orgány? Je uprostřed jejich hrudi prázdná dutina? Silný pach nenávisti, který vane městem a stoupá jim do tváří, by je měl vyburcovat, když ne dojmout. Ale bez čichu, bez ucha, bez oka, bez nosu zapomněli, že jsou smrtelní, volitelní, rozdrtitelní, polapitelní? Nenáviděníhodní. Co je třeba udělat, aby se vzbudili? A vy? Necháte své slepce hnát se do propasti? Nic neřekneš? A lidé mají hrůzu z těch nestvůr v Paláci a z těch lhářů. To lidé říkají, já vím, nedělají to naschvál. Když

[71] Ibid., s. 123.
[72] CIXOUS, H. *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies.* Paříž: Théatre du Soleil, 1994. s. 113.
[73] Ibid., s. 13.

říkávali: bratr, můj bratr, bratrství, moje sestra, byli upřímní. A kam se nyní poděla ta slova? Ústa jsou prázdná, stejně jako srdce, stejně jako hlavy.“[74]

Ztráta emocí a citů, které považujeme za charakteristické pro člověka, přinesla zkázu městu i Králi. „Protože ti říkám, jestli okamžitě nevrátíš do oběhu slzy, cit, to, co nazýváme duší, a touhu a požehnaná slova, tak jsme ztracení[75],“ apelovala marně Královna. Král ji nevyslechl a tím na sebe přivolal prohru ve volbách a revoluci, která vynesla do čela města Forzzu.

V takové společnosti přestávají lidé být lidmi. „Jsme pro ně mouchami v čase Míru, v čase Války jsme municí, nikdy nejsme bytostmi,“[76] hovoří v čase předvolebního boje Abel. Podobná situace nastala v Indii před vyhlášením nezávislosti v boji o odtržení muslimského Pákistánu. „Cesta člověka je zatarasena chrámy a mešitami,“[77] říká Harídasí. Podobně rozdělení přijímá medvědář Bahadúr.[78]

X1 a X2 nevyhoví Matčinu požadavku a později už jen zbožnému přání a neomluví se, protože jsou skutečně přesvědčeni, že nemají za co. Nepřiznají svou vinu, neboť ji necítí. Zajdou dokonce tak daleko, že přísahají, že by stejnou krev podali i svým dětem. Vinu svalují na stát, na instituce, které jim nezabránily. Nemají svědomí. V zrcadle, které Noc nastaví X1, lékař nevidí nic jiného, než odraz přicházející Matky. Nenahlédne do svého nitra. „Prázdné, prázdné, prázdné! To je strašné! To je žalostné! Ani chlad, ani teplo, ani myšlenka, ani vzpomínka, ani vpravo, ani vlevo. Srdce je mumifikované,“ konstatuje Matka.[79]

I Matka dostane šanci shledat se se svými mrtvými syny. Daniel a Benjamin se vrátí ve čtvrté scéně, když matka spí, vypráví publiku svůj příběh a dožadují se odplaty. I oni se vrací kvůli lásce. „Ještě žiju, ještě chci, chci zůstat s maminkou, její srdce je mým příbytkem.“[80] Cixous setkání zasazuje na pomezí snu, takže není jasné, „zda jsou součástí vize vyčarované jejími sny, nebo duchy navštěvujícími ji. Emocionální účinek těchto scén je ohromný, když dva malí chlapci přistoupí ke své

[74] Ibid., s. 79 – 80.
[75] Ibid., s. 81.
[76] Ibid., s. 142.
[77] Cixous, *L'Indiade,* s. 182.
[78] Viz citace k poznámce 54.
[79] Cixous, *La Ville parjure*. s. 190.
[80] Ibid., s. 47.

matce a jsou tichými svědky jejího vyčerpání, poskytují tak obecenstvu hmatatelnou připomínku tragického katalyzátoru Matčina hledání spravedlnosti. I když text Cixous obsahuje pro tyto scény dialog, Mnouchkine je inscenovala jako němé, nasvícené reflektory, což je činí pronikavějším kontrastem k verbální hustotě předcházejících scén.“[81]

Proti mužskému městu, v němž žije jako zajatkyně svého manželství Královna, stojí ženy – Matka, Noc, Aischylos hraný ženou, Erinye i profesorka Lion. Noc je „matkou, která miluje navzdory všemu,“[82] jak říká lékaři X1. Matkou, která „ukončuje neukončitelné,“[83] ji nazývá Aischylos při jejím prvním příchodu. Ženy jsou stále schopny milovat a odpouštět a hlavně si uvědomují důležitost duše, již tak výstižně popsala Královna. Matka odmítá pomstu a žádá jen to jediné slovíčko „pardon“. „Nic není láska,“ stěžuje si Lion poté, co ji její kolegové vyloučili, když chtěla říct pravdu o zločinu X1 a X2. Když za ní přijde nyní již bývalý kolega Brulard, přijme ho i přes to, že on podepsal.

V posmrtném Epilogu se Chór vyznává zemi, „drahému překrásnému pomeranči“[84], že „včera jsem tě nemiloval, dnes tě zbožňuji“. „Láska ke spravedlnosti nás stála Zemi,“ objasňuje Chór.

O lásce hovoří po uchvácení moci i Forzza. Národ nazývá svým miláčkem, jenž může „počítat se svým věrným snoubencem“.[85] Jeho láska chce ale vlastnit a řídit. „Vím, co chceš, starodávná raso. (…) Chceš muže, který tě miluje žárlivě a který respektuje manželskou postel.“[86] Národ je však třeba vyčistit, zbavit se nepřizpůsobivých, kteří žijí na hřbitově. “Protože přeci jen nezmeškám příležitost pro dobrou čistku, znáš mě trochu?“[87] Přivítá Forzza odmítnutí své nabídky na usmíření od obyvatel hřbitova.

V apokalyptické vizi *Bubny na hrázi* se Cixous ubírá jiným směrem a láska v ní nehraje tak výraznou roli. Postavy se nedělí na dva tábory odlišující se přístupem ke

[81] Dobson, *H. C. and the Theatre.* s. 110-111.
[82] Cixous, *La Ville parjure*. s. 185.
[83] Ibid., s. 30.
[84] Pomeranč se jako metafora objevuje v díle Cixous velmi často. Místo svého narození občas přepisuje jako Oran-je, což se čte stejně jako orange.
[85] Cixous, *La Ville parjure*. s. 204.
[86] Ibid., s. 207 – 208.
[87] Ibid., s. 205.

světu tak výrazně. Katastrofa nakonec smete všechny, zkázu celému světu předznamenává již úvodní sen věštce. Podíl na ní mají téměř všichni. Největší však nese „kapitalista“ Pan Chun, který pro zisk vykácí stromy, jež by tvořily přirozenou překážku potopě. Výjimkou je Tuan, jež už na začátku odejde z Města k bubeníkům. Právě ona se pak postaví mstě Wanga Pcho, který chce Město nechat zaplavit. Tuan se jej snaží pohnout příbuzenskou láskou, ale neuspěje. „Chceš zabít otce pro otce! Tomu zabráním,“[88] jsou její poslední slova před smrtí. Jsou ozvěnou Gándhího politiky nenásilí. Neustálý koloběh násilí a msty by vedl jedině ke zkáze celého světa, k níž také ve hře vede.

Osvobozující smích

Ženy nejsou v těchto hrách, s výjimkou Matky, hlavními postavami. Stojí spíše na okraji, což je dáno jednak jejich historických postavením, potažmo jejích rolí v reálné historii, jež byla jejich předlohou. Postavení mimo hlavní dění jim však umožňuje stát se komentátorkami děje, což je hlavní úlohou Harídasí v *Indiádě*. Podobnou funkci má Aischylos ve *Věrolomném městě*, kde je ovšem situace komplikovaná tím, že se ženou stal až během inscenace. V textu nic nenaznačuje, že je ženou. Ženy sledují děj z vnějšku a mohou si povšimnout i těch aspektů, které tvůrci dějin nevnímají, protože jsou příliš zaneprázdnění tvořením. Zároveň nemají na dění osobní zájem, kromě toho, že budou muset v nově stvořené skutečnosti žít. Nejsou tvůrkyněmi dějin. Proto mohou hovořit otevřeně a kriticky. Na okraj společnosti se staví i Matka ve *Věrolomném městě*, když opouští „prokleté město“, aby se mu postavila z vnějšku. „Mohu se, mimo tvé zdi, stát rebelskou trumpetou se zvuky nepřijatelnými pro uši vlků.“[89]

Ženy jsou také komickými postavami, protože mají schopnost se smát. „Ach, moje svatá milovaná, zbožňuji vás. Přišla jste až sem. Jak se máte? Ach! Rozesmáváte mě,“ vítá Khieu Samnol zesnulou královnu Kosomak, již přivolala „z druhého břehu“. Snad nejkomičtější ze všech her je scéna, kdy královna Kosomak a její přítelkyně Mom Savay pomáhají Madame Lamné a Khieu Samnol získat rýži. Scéna je pojatá jako klauniáda, kdy se zbylé tři snaží vysvětlit Madame Lamné plán na obalamutění Číňana. Smích čtveřici, která pochází z nejrůznějších společenských

[88] CIXOUS, H. *Tambours sur la digue sous forme de pièce ancienne pour marionettes jouée par des acteurs*. Paříž: Théâtre du Soleil, 1999. s. 74.
[89] Ibid., s. 14.

i etnických tříd, spojuje. Vietnamka, královna, králova milenka a matka jednoho z pohlavárů Rudých Khmerů dokážou překonat své rozdíly a vzájemně si pomáhat. „Legrační matka“ je také Aischylos na hřbitově, titulují ji tak dva právníci ve druhé scéně.

Druhá část druhé epochy *Strašné, ale nedokončené historie* je smíchu prostá. Životní podmínky Kambodžanů, jež hromadně umírají v pracovních táborech okradení o své blízké, ani Sihanuka a jeho manželky uvězněných v královském paláci v opuštěném Phnompenhu bez možnosti spatřit vlastní děti a vnuky nejsou veselé. Jako záblesk slunce proto zazáří scéna s duchem Sihanukova otce Suramaritem, jenž tak spěchal, aby synovi a snaše oznámil velkou novinku, že ani neměl čas dojít si na záchod. „Vyčurat se! Omluvte mě, Vaše Veličenstvo! Je to tak dlouho, co jsem se nezasmála[90],“ otřásá se „šíleným smíchem“ Princezna.

V této souvislosti je třeba zmínit Gándhího, který, ač pohlavím muž, „je veselý“. „Kolem něj se mnoho smějeme a snažíme se neplakat,“[91] jak to popisuje Cixous. Poslední replikou celé hry je oslava Gándhího, při níž se zdůrazňuje jeho smích. „My, kteří jsme zbytky jeho století, stopy jeho kroků, rozveselme se mezi slzami, protože jsme viděli smát se to nejlepší z lidství. Viděli jsme, že se nemožné na nás usmívalo.“[92] Judith Miller v *Medusa and the Mother/Bear* neváhá nazvat Gándhího „pravým hrdinou“ eseje *Smích medúzy*, protože je „mimo pohlaví, matka i milenec, dítě a stařec“[93]. „Je ztělesněním souhrnu všech mateřských metafor ze *Smíchu Medúzy*: umocňovatel, živitel, osoba, jež se svobodně směje a jejíž smích osvobozuje.“[94] Miller Gándhího spojuje s bengálskou poutnicí Harídasí a medvědicí Moonou Baloo v alternativu ke svaté trojici, jež jako „dominantní metafora mateřství představuje jako možnost řešení zdánlivě nekonečného konfliktu všezahrnující, ale nedusící ‚mateřskou lásku‘“[95].

[90] Ibid., s. 367.
[91] Cixous, „Si vous le permettez,…“, s. 16.
[92] Cixous, *L‘Indiade,* s. 200.
[93] Miller, Medusa and the Mother/Bear. s. 136.
[94] Ibid., s. 136.
[95] Ibid., s. 135.

Vztahy řídící se láskou

Nejvíce kritizovaným aspektem ženského psaní je Cixousino odmítání logiky. Patriarchální kulturou jsou ženy popisovány jako spíše smyslové než rozumové a Cixous navrhuje, aby tuto svou vlastnost přijaly a rozvíjely. Jde jí zřejmě o karteziánskou logiku ovládání přírody člověkem-mužem, který stojí na vrcholu a je pánem všeho, dokonce i boha, kterému milostivě ponechal místo ve světě i navzdory tomu, že logickou argumentací tam nepatří.

„Na jednu stranu mám rád peníze, je to jen přímočarý pocit, velmi jednoduchý, rád vyhrávám, rád cítím svůj majetek narůstat až k rozkoši. Občas se roznítím až ke vzteku. Cítím se nadřazený nad své okolí, a tak když se naskytne příležitost, instinktivně po ní skočím. Chápete? Je to příroda, paní. Je to prehistorický les,“[96] vysvětluje svůj život X1 Matce.

Logikou odlišnou od tezí René Déscartesa a Thomase Hobbese se řídí Sihanuk i Gándhí. Ani jeden z nich se necítí být nadřazeným, naopak oba jsou součástí své země až tak hluboce, že je mohou ztělesňovat. Indický vůdce proslul radikálně novou politikou satyagráha, jež se zcela vymyká tradiční politické logice. Cixous ho nechá zajít až tak daleko, že záchranu židů v Evropě nachází v „židovi plném představivosti a odvahy rovném vašemu Davidovi“. Ten by „shromáždil třesoucí se lid“. „Protože je pan Hitler mimořádně špatný, je vředem na srdci světa, je třeba gesta stejně mimořádného a jedinečného v dějinách, jako je pan Hitler. Židé jsou toho schopni. Všichni odejdou za tímto německým Mojžíšem, muži, ženy, děti, starci, až k útesu. (…) Tam, na okraji útesu, všichni lidé zaříkají Jehovu a se jménem božím na rtech se společně vrhnou do moře.[97]“

Jeho přítel z Jižní Afriky a německý žid Hermann Kallenbach mu odporuje logicky – pokud Hitler chce, aby židé zemřeli, přeci se nevzdá poté, co všichni zemřou. „Hitler poděkuje moři a bude pokračovat. Spolkne Belgii, Francii a stane před Anglií,“ oponuje mu Kallenbach. „Pak půjdou k útesu Angličané,“ odvětí Gándhí.[98]

[96] Cixous, *La Ville parjure.* s. 187.
[97] Cixous, *L'Indiade*. s. 45.
[98] Ibid., s. 46.

Gándhí se domnívá, že po takovém činu židů „by se celý svět roztřásl citem.“ „A viděli byste zimu vaší beznaděje přeměnit se jedním rázem v jaro naděje.“[99] Gándhí argumentuje poetickým obrazem zkázy národů a emocemi, které by to vzbudilo v celém světě. Emoce ale v politice nehrají velkou roli, pokud nejsou použity k přesvědčování. Hitlerova touha ovládnout Evropu a nastolit nad ní vládu Třetí říše německého národa by mohla z Gándhího řešení jen profitovat. „Hitler je člověk. Všichni lidé mohou být zachráněni. Měl byste se modlit za pana Hitlera, Hermanne[100],“ apeluje Gándhí na lásku ke všem lidem.

Gándhího přístup k politice se může zdát bláznivým. „Je to blázen, ten šílenec. Místokrál ho sní,“ povzdychne si Harídasí poté, co Gándhí vyzve Místokrále, aby okamžitě opustil Indii.

„Dokonce i Gándhího ideál univerzální lásky selhává a není úplně přesvědčivý, když je testován skutečnostmi nedůvěry a chamtivosti.“[101] Cixous ukazuje slabiny politiky nenásilí v příběhu vesničana Radžkumára. Ten požádá Gándhího o pomoc ve sporu s nenasytným sousedem. Gándhí ho několikrát odbude, protože se musí postarat o chod dějin. Radžkumár ale nemůže dále čekat, když jeho soused uzurpuje jeho domov i rodinu. Zabije mu proto syna. Radžkumár neudělá poslední krok, který Gándhí doporučuje sousedům stejně chamtivého Hitlera, a neobětuje veškerý svůj majetek a nejbližší. Nenásilí není odpovědí v každé situaci.

Podobnou logiku při vládnutí uplatňuje také Sihanuk. Ve *Strašné, ale nedokončené historii* představuje celou zemi a její lid, který ho miluje. Před plánovaným odletem do Moskvy, kde chce přesvědčit tamní komunisty, aby zakročili proti expanzi Vietkongu na území Kambodže, odhaluje svou taktiku. „Vysvětlím jim, že Sihanuk je jejich nejlepší přítel, že je v jejich zájmu, aby neoslabili můj režim. Budu logický a patetický.“[102] Jeho největší omylem je patrně spojení s Rudými Khmery. Sihanuk není komunista, ale „obdivuje geniálního předsedu obdivuhodné

[99] Ibid., s. 46.
[100] Ibid., s. 47.
[101] Miller, Medusa and the Mother/Bear. s. 133.
[102] Cixous, *L'Histoire terrible, mais inachevée.* s. 106.

Číny“ Čou En-laje. „Obdivuji ho a miluji ho. Jako miluji a jako obdivuji slavnou Marii Callas[103],“ kterou si ale také nepřivede domů.

Kambodžští komunisté mu v Pekingu slíbí, že nechají rozhodnutí o budoucí podobě státu na něm, a Sihanuk jim věří. Poselství Rudých Khmerů mu ovšem přinesl Khieu Samphan, který byl ministrem jeho vlády a pak zmizel a rozšířil fámu, že jej zabil Sihanukův režim.

Vztahy Sihanuka k jeho okolí řídí pouze láska. Nad zradou svých velvyslanců, kteří přešli k novému vedení, jež ho svrhlo, Sihanuk povzdechne: „myslel jsem, že mě milovali“[104]. Přesto se jeho láska může jevit především jako egoismus, když Kambodža je pro něj synonymem sebe samého. „Princ je velmi milovaný, ale pouze lidem. Je tak milovaný, že si myslí, že ho miluje celý svět. […] A on, Princ, koho miluje on? Předně nemiluje nikoho. A potom nikoho neposlouchá. U jídla pořád mluví a nikdy vás neposlouchá. Myslí si, že protože jím po jeho boku, jsem spokojený,“[105] stěžuje si velvyslanec v Paříži.

Rovněž Čou En-laj vztah se Sihanukem zakládá na přátelství, pojí je „potěšení přátelského spojenectví“[106]. Čínský premiér se proto rozčílí, když zjistí, že kambodžský velvyslanec v Pekingu přešel na stranu nového vedení. „Myslel jsem, že naslouchám příteli Sihanuka. Slyšíte? Jaké neuvěřitelné tloušťky může dosáhnout lidská kůže. Drží se přede mnou přeměněný ve slimáka a zcela beze studu!“[107] Přátelství však nemůže přemoci politiku. „Mám rád Sihanuka, nemám rád Pol Pota. Ale my, kdo jsme strážci našich vlastí, musíme bez soucitu k našim vlastním srdcím navazovat a rozvazovat nezbytná spojenectví,“[108] odhaluje Sihanukovi skutečnost.

Ve *Věrolomném městě* žádá Matka pouze omluvu těch, kdo zabili její děti. Když však X1 a X2 odmítnou, rozhodnou se ženy přinést důkazy a svědectví kolegů lékařů. „Protože dáváš přednost boji před útěchou,“[109] vysvětluje Chór. Matka požaduje Spravedlnost, nejde jí o uplatnění zákonů v rámci práva. Odchodem

[103] Ibid., s. 203.
[104] Ibid., s. 171.
[105] Ibid., s. 107.
[106] Ibid., s. 162.
[107] Ibid., s. 161.
[108] Ibid., s. 308.
[109] Cixous, *La Ville parjure*. s. 136.

z Věrolomného města popřela i jeho logiku a vytváří si vlastní. Oproti tomu Forzza je pragmatikem moci. „Už pět tisíc let je to pořád stejné. Co chce lid? Hlavy… oslavy. Chci říct slavnosti a rány holí.“[110] Jeho motivací je moc a vláda nad ostatními, podobá se v tom X1 a X2.

Odmítání logiky ústí v odmítání teoretického diskursu společenských věd. Snaha o emancipaci ženy a jejího hlasu vede Cixous k tvrzení, že teoretický diskurs není pro ženu přirozený. „[…] teoretický diskurs zůstává nakonec diskursem produkovaným muži a vypůjčeným od mužů, z něhož se ženy netěší, i když se mohou cítit bezpečné díky tomu, že ho jsou schopny ovládnout.“[111] Cixous sice neuznává identitu přidělenou ženám muži, v tomto ohledu se s nimi však shoduje. Proti konstruktu ženy z mužského pohledu staví jiný konstrukt, který je ve svém zevšeobecnění ženy a její esence stejně nebezpečný. Přiznává ženám schopnost teoretický diskurs pochopit a pracovat s ním, odmítá však, že by byl přirozený pro jejich podstatu.

Ke stejnému závěru dospěla belgická feministka Luce Irigaray, jež bývá řazena k Cixous spolu s Julií Kristevou. Společným pro všechny tři je východisko v lacanovské psychoanalýze. Irigaray dlouho pracovala jako psychoanalytička a její zkušenosti „jí umožnily naslouchat skutečné podstatě ženské řeči. V eseji *Ce sexe qui n’est pas un* vysvětluje, že řeč žen „vychází ve všech směrech,“ aniž by „odhalovala koherenci jediného smyslu“. Jejich slova si protiřečí, jsou „trochu bláznivá pro logiku rozumu, nelogická, pokud jim chceme rozumět na základě kódů mužského logu“.[112]

Cixous je přitom mnohem uznávanější teoretičkou než prozaičkou či dramatičkou už proto, že její texty jsou kvůli jejímu specifickému způsobu psaní založeném na hře s jazykem takřka nepřeložitelné do jiných jazyků. Od 60. let 20. století učila na několika zejména francouzských univerzitách, od roku 2008 působí jako profesorka na Cornellově univerzitě ve Spojených státech. Cixous se angažuje na poli, které sama neuznává jako pole vhodné pro ženy. Apelem na odmítnutí logiky a teorie uzavírá ženám bránu, o jejíž otevření bojovaly stovky let. Striktním

[110] Ibid., s. 174.
[111] Citováno v CREMONESE, L. *Le Dialectique du masculin et du féminin dans l’oeuvre d’Hélène Cixous.* Fasano: Schena, 1997. s. 31.
[112] Ibid., s. 31.

vyřazením jednoho z typů promluvy z rejstříku žen, navíc znovu zavádí tolik odmítanou dichotomii a omezení ve výrazu.

Exil

Exilová studia

Exil se vine evropskou literaturou jako červená nit už od Ovidia a Seneky. Podle jednoho z ústředních teoretiků exilu Paula Taboriho však „je politický exil jistě staršího data než zaznamenaná historie“[113]. Klíčovým je exil i pro tvorbu Cixous a to jak teoretickou, tak literární. Již v dizertaci *L'Exil de James Joyce ou l'Art du remplacement* se zabývala dobrovolným odchodem do exilu irského spisovatele Jamese Joyce. Cixous v rozhovoru s Françoise van Rossum-Guyon po vydání prozaického textu *Manne aux Mandelstams aux Mandelas* přiznala, že v jejích textech byl „exil vepsán v hloubce odevždy“[114]. „[…] chtěla bych, aby tento exil, který obecně umlčuje, nechává vyhasnout hlas, přináší udýchanost, vytvořil opak.“[115]

Studium exilového psaní či exilu jako literárního tématu je v posledních desetiletích na vzestupu. V širším filozofickém hledisku je exil pojímán jako základní rys lidské existence po vyhnání Adama a Evy z ráje. Tímto exilem se zabývali již Plotínos a gnostikové. Stefan Rossbach v textu *On the Metaphysics of Exile* srovnává rozmach exilové tématiky ve 20. století a v pozdní antice. „Věk exilu“ je podle něj „zapříčiněn a tvarován vzestupem, expanzí, úpadkem a také kolapsem říší.“[116] Říší, která se rozpadala tehdy, bylo římské impérium, v současnosti upadá vliv Spojených států. Tyto říše nazývá Rossbach ekumenickými, jejich hlavním znakem je neomezenost jejich sféry vlivu, která působí na celý (známý) svět.

Definovat exil, rozdělit jej do různých kategorií a ty dokonce utřídit do tabulek a grafů se pokouší Michael Böss v textu *Theorising Exile* vydaném v roce 2005. Tímto textem se budeme hlouběji zabývat, protože Böss jednak cituje pojetí exilu u nejvýznamnějších teoretiků, kteří se jím zabývali, a v historickém přehledu, jenž končí svými vlastními nákresy, také ukazuje, jak se pojem exilu rozšířil a jakou proměnou prošel od Ovidiových elegií psaných od Černého moře.

[113] Citováno v MCCLENNEN, Sophia A. *The Dialectics of Exile.* West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008. s. 65. Taboriho vlivná kniha *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study* vyšla již v roce 1972.
[114] Rossum-Guyon. A propos de Manne.s. 215.
[115] Ibid., s. 215.
[116] ROSSBACH, S. On the Metaphysics of Exile, s. 78. In Eds. BULLOCK, M., PAIK, P. *Aftermath: Exile, Migration and Diaspora Reconsidered.* New Jersey: Rutgers University Press, 2008. s. 244.

Böss již na začátku upozorňuje, že „nedává příliš smysl pojednávat o exilu výlučně z hlediska dichotomie mezi územním ‚doma' a ‚v cizině'"[117]. Zdůrazňuje také, že „je třeba uznat historičnost konceptu, aby bylo možno pochopit jeho proměny a místní významy"[118]. V tomto ohledu dává zapravdu snad nejcitovanější eseji pojednávající o exilu z pera Edwarda Saida, jehož jiné práci o orientalismu s ještě větším vlivem bude věnován prostor v další kapitole. Said prosazuje exil jako „nenapravitelně sekulární a nesnesitelně historický". Snaží se tím docílit toho, aby byl daný exil národa nebo etnika vždycky pojímán přísně v historickém kontextu, který k němu vedl.

Latinské slovo exilium znamenalo doslova „vně odtud", „vně tohoto místa"[119] a exil byl ze své podstaty trestem, neboť člověk vyhnaný do exilu odešel z Říma, který mu zaručoval ochranu, mezi barbary do neznáma. V průběhu času se ale pojem exilu výrazně rozšířil. Podle Taboriho je tak exil „univerzálním sociálním, politickým, skutečně i biologickým fenoménem" a „důležité je, zda se exulant za exulanta považuje"[120]. „Exulant je osoba donucená opustit svou rodnou zem – ačkoli síly, které ji poslaly pryč, mohou být politické, ekonomické nebo čistě psychologické. Zásadní rozdíl nepředstavuje, zda je vypovězena za použití fyzické síly, nebo zda učinila rozhodnutí bez takového přímého tlaku."[121]

Böss pak nabízí vlastní definici, která dokáže obsáhnout snad jakýkoli stav člověka. „Exil se týká statutu či zkušenosti jednotlivce a kolektivu, kteří proti své vůli nebo ze své vlastní vůle jsou předmětem vyloučení, vypovězení, přemístění, odtržení, vyvržení na okraj, odstěhování a odcizení z politických, náboženských, kulturních, sexuálních a ekonomických důvodů."[122]

Nabízí také řadu kategorií exilu, z nichž se zaměříme na dvě, které se nejvíce odklánějí od původního významu exilu jako trestu vyhnání. Jde o symbolický exil a vnitřní exil. Vnitřní exil podle Bössovy definice zažívá „obyvatel nebo skupina

[117] BÖSS, M. Theorising Exile. s. 16. In Eds. BÖSS, M., NORDIN, I., OLINDER, B. *Re-Mapping Exile.* Aarhus: Aarhus University Press, 2005. s. 256.
[118] Ibid., s. 16.
[119] LINHARTOVÁ, V. Za ontologií exilu. s. 155. In Eds. VACÍK, M., LUDVÍKOVÁ, L. *Literatura, vězení, exil. Sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře".* Praha: Nadace Readers International a České centrum Mezinárodního PEN klubu, 1997. s. 221.
[120] Böss, Theorising Exile. s. 18.
[121] Ibid., s. 18.
[122] Ibid., s. 19.

obyvatel trpící politickou, sociální a kulturní represí, marginalizací nebo vyloučením, ale kteří nebyli schopni nebo nechtěli opustit svou komunitu či zemi“. Symbolický exil se pak týká „jedinců, kteří své životy chápou – nebo jejichž životní okolnosti mohou být pochopeny – s odkazem na náboženské, filozofické nebo estetické pojmy a představy exilu“[123]. Do této kategorie Böss zahrnuje například středověké řeholní poutníky nebo umělce moderny a avantgardy.

Vnitřní a symbolický exil jsou tak vlastně protikladem k antickému chápání exilu, neboť osoby, na něž se vztahuje, nebyly donuceny ze své země odejít. Na rozdíl od emigrantů, kteří odešli dobrovolně do jiného státu z ekonomických či jiných důvodů, svou vlast neopustily ani ze své vlastní vůle a naopak v ní dobrovolně zůstávají, ať už jsou jejich pohnutky jakékoli. Zajímavou je zmínka o estetické kvalitě exilu. Pro Neila Sammelse, jednoho z editorů knihy *Irish Writing: Exile and Subversion* z roku 1991, kterého Böss také cituje, je exil „metaforou antikoloniální podvratné činnosti v různých formách například politické, kulturní nebo literární.“ „Jinými slovy má estetické dimenze a můžeme ho cítit nebo vyjádřit jako vnitřní exil vzhledem k odcizení a podvrácení hegemonních diskursů identity.“[124] Právě s estetickou kvalitou připisovanou exilu Said polemizuje nejsilněji, když estetické ztvárnění exilu obviňuje ze zbanalizování v naprosté většině těžkých a tragických údělů například Palestinců, Haiťanů či Kambodžanů.

Rozšíření pojmu exil a jeho moderní pojetí Böss vysvětluje „biografickými a sociálně-historickými zkušenostmi devatenáctého století a rozšířeným vnímáním ztráty tradice a ‚domova‘ ve století následujícím“.[125] Paradoxně je širší využití exilu a snaha definovat celou lidskou existenci v kontextu exilu podle Bösse nostalgií po ztraceném ráji. „Zkušenosti fyzického vyhnání a odsunu, ztráta kulturních kořenů a pocit ontologické nejistoty vyvolaly nostalgii, například touhu po ‚domově‘ a ‚minulosti‘, tedy po počátcích, pokračování a soudržnosti.“ Podobnou úlohu hrál exil, jak jsme již viděli, i v pozdní antice. V dnešní době na sebe exil bere řadu rolí, může být cestou, podvratnou činností, vyloučením, politickým a sociálním odcizením,

[123] Obě citace ibid., s. 19.
[124] Ibid., s. 33.
[125] Ibid., s. 35.

stavem existenciálního bezdomovectví a také, „konečně, exil jako nezbytná pozice umělce, ať už zůstavšího obyvatele nebo exulanta“.[126]

S vnitřním a symbolickým exilem souvisí také změna diskursu, v jejímž rámci se exulanty v patriarchální společnosti staly ženy, jež většinou netvoří minoritu, ale dobrou polovinu populace, nebo černoši ve společnosti bílých či kolonizované národy v područí kolonizátorů. Feministickému pohledu na exil se věnuje Amy Kaminsky v knize o latinskoamerických spisovatelkách *Reading the Body Politic*. V kapitole *The Presence of Absence of Exile* rýsuje „paralelu mezi rolí žen a exulantů ve společnosti“ a zavádí pojem „žena-jako-absence“[127]. „Exil je zvláštní formou přítomnosti-v-absenci, jejíž složitá hra domnělých protikladů označuje prolnutí latinskoamerické a ženské zkušenosti, nejen protože, ačkoli jsou obě podmínky považovány za nenormální, se exil i ženství vyskytují se zarážející frekvencí, často na stejném místě. Jako spisovatelé byli ženy i exulanti často zneviditelněni, i když různými způsoby.“[128] Kaminsky píše o latinskoamerických spisovatelkách, jejichž pozice je proti Evropankám komplikovanější v tom, že zároveň pocházejí z bývalých španělských či portugalských kolonií a jejich životní zkušenost je tedy ovlivněna i postkolonialismem. Ženy spisovatelky však musí podle Kaminsky čelit ještě další komplikaci kvůli identitě připsané jim patriarchální společností. Kaminsky ji označuje jako „tropus pozemské matky“. „I když se myšlenka spisovatelek stane uvěřitelnou a přesvědčivou, možnosti přemýšlet o nich jako o exilových spisovatelkách brání spojování žen s ‚domovem‘.“[129]

Vzhledem k tomu, že Kaminsky položila rovnítko mezi exil a bytí ženou, může konstatovat, že „pro muže je zkušenost exilu zkušeností feminizace, protože podmínky exulanta a podmínky žen v patriarchální společnosti jsou podobné“.[130]

Exilové psaní Kaminsky pojmenovává jako „diskurs touhy, touhy nabrat síly, spravit a vrátit se“. Emigrací ztrácí exulant čas své vlasti, který poplyne bez něj a jehož se již nikdy nebude moci zmocnit. „Odchod do absence exilu obsahuje a

[126] Ibid., s. 40.
[127] KAMINSKY, A. *Reading the Body Politic.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. s. 27.
[128] Ibid., s. 29.
[129] Ibid., s. 29.
[130] Ibid., s. 36.

pěstuje vůli k návratu do přítomnosti. Cílem psaní exulanta je vyhrát zpátky zem, vytouženým cílem je to jediné místo, kde už být nemůže.“[131]

Pro tuto kapitolu je důležité i další pozorování Kaminsky, a to pozornost, jíž se spisovatelům v exilu dostává nejen v jejich nové domovině, ale v některých případech i celosvětově. „Jejich psaní je ve výsledku pro mezinárodní veřejnost jak přístupné tak exotické, přijímá mezinárodní formy ve službách specifického příběhu, kultury a tradice.“[132]

Gerry Smyth, opět citovaný Bössem, v knize *The Novel and the Nation* vydané v roce 1997 považuje exil za „pokus uniknout limitaci kolonialismu/koloniálního dědictví a způsobu, jakým byli přinuceni vytvořit svět v pojmech rigidně definovaných a protikladných kategorií“.[133]

Exil se tak stal všudypřítomným a konstitutivním prvkem nejen literární teorie, ale (opět) i filozofie. Jak ovšem poznamenal Zygmunt Bauman, pokud jsou všichni cizinci, pak jím není nikdo. „Odstranění zvláštnosti, exilu a odcizení je, přinejmenším v teorii, spojeno s jejich povýšením na úroveň univerzálního lidského stavu.“[134]

Trojí exil Cixous

Kromě jejího literárního díla zasáhl exil i do osobního života Cixous. Narodila se v alžírském Oranu v době, kdy bylo Alžírsko francouzskou kolonií. Její rodiče byli židé a během druhé světové války bylo proto rodině odebráno francouzské občanství. Z Alžírska odešla po své svatbě v roce 1955, jen rok po začátku povstání a guerillové války Alžířanů proti francouzské nadvládě. Ve Francii zahájila své studium, které vyvrcholilo doktorátem, Cixous se stala profesorkou na Université de Paris VIII – Vincenne.

Laura Cremonese zařadila na konec své knihy o prvních dílech Cixous *Dialectique du masculin et du feminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous* i rozhovor s autorkou, který pořídila během stáže v Paříži. Konstatuje, že si v jejích knihách všimla záliby v Orientu, zejména v Alžírsku, Egyptě a Středomoří. „Je to otázka původu,“ odpověděla Cixous. „Věřím, že to není ani tak otázka záliby, jako spíš fakt,

[131] Ibid., s. 29.
[132] Ibid., s. 33.
[133] Böss, Theorising Exile. s. 34.
[134] Rossbach, On the metaphysics of Exile. s. 90.

že jsem se narodila v Orientu. Ale možná, že to cítím tak silně proto, že jsem ze Západu narozená na Východě. Možná, že je to také metafora. A možná je to proto, že jsem žena, a žena je často na Západě z Východu.“[135] Na žádost Cremonese pak dovysvětlí, že se žena může cítit ve světě mužů jako orientálec.

Ženství a místo narození však nejsou jedinými handicapy, které Cixous pociťuje. Jako dítě se necítila být ženou, ale vyhoštění ze společnosti jejích vrstevníků a jejich rodin ji postihlo kvůli faktu, že byla židovka. „O něco později jsem si zčistajasna řekla: ‚Ale o to nejde, to je proto, že jsem žena.‘ (…) A můžu říct, že moje každodenní zkušenost je zkušenost stálé represe žen, ve všech prostředích, institucionálních, sociálních, kulturních, ve všech oblastech. Pro mě je to úplně… řád tragédie, starověký, který nekončí. Děje se to v literatuře, děje se to všude, zevšeobecnělo to a je to pořád násilné a přesné.“[136] Cixous pokračuje tím, že vyvrátí přesvědčení Cremonese, že se situace zlepšila alespoň v literatuře. Právě emancipace žen na poli literatury je hlavní výzvou, kterou Cixous ženám adresovala ve svém manifestu *Smích medúzy*. Ecriture féminine je ve své podstatě mnohem širším proudem, který v pojetí Cixous (paradoxně?) reprezentují spíše muži.

Bylo by lze přidat i její sexuální orientaci, ta však nehraje v její tvorbě vlastní identity tak rozsáhlou roli.

Cixous se do Alžírska často vrací ve svých prózách, její první texty se odehrávaly na severu Afriky. Ani jedno z jejích dramat není do Alžírska zasazeno, tři z nich však odpovídají její „zálibě v Orientu“.

Z hlediska současného stavu bádání o exilu zcela postačí, když se Cixous sama prohlásí za exulantku. Od Kambodžanů a Palestinců ji však odlišuje to, že nebyla nucena z Alžírska odejít, i když během války o nezávislost a po ní by asi její postavení jako občanky Francie nebylo jednoduché. Bezproblémové nebylo ani postavení Alžířanů, kteří emigrovali do Francie po vyhlášení nezávislosti jejich vlasti. Část z nich bojovala na straně Francie a těmto harki, jak se nazývají, hrozila v Alžírsku smrt. Cixous je spíše ekonomickou emigrantkou, jež odešla kvůli lepším možnostem a kvalitě vzdělání v metropolitní Francii. I když si sama stěžuje na

[135] Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin*. s. 143-144.
[136] Ibid., s. 144-145.

diskriminaci kvůli svému pohlaví, stala se univerzitní profesorkou, která vyučuje i na zahraničních školách, a jednou z předních teoretiček feminismu.

Exilem a Alžírskem v díle Cixous se v eseji *Algeriance, exile and Hélène Cixous* zabývá Lynn Penrod. Stanovuje si tezi, že „v určitém smyslu je Alžírsko v psaní Cixous všude a nikde. A právě onen koncept exilu ‚z' je tím, který by bylo těžké v jejím případě dokázat."[137] Penrod dále ukazuje, že pro Cixous je jistý pocit vyhoštění, který zažívala od dětství a z různých důvodů zažívá dodnes, prostorem psaní. Svou tezi dokládá na jednom z prozaických děl Cixous *Rêveries de la femme sauvage*, které se přímo týká Alžírska. „Znovuobjevení či zotavení Alžírska je dosaženo skrze sérii volně spojených ale tematicky navazujících ‚snění'."[138] Cixous nikdy nepíše o historické realitě Alžírska a jejího pobytu tam, ale vždy se ke svým vzpomínkám dostává s pomocí jisté ‚básnické licence', která jí umožňuje alegorizovat pocit malé dívky, že do pouštní země nepatří. Exil používá jako metaforu. Penrod v tomto smyslu upozorňuje na určité nebezpečí, kterému se tím vydává, a cituje opět Saida. „Je zvláštně podmanivé přemýšlet o exilu, ale je strašné ho zažít."[139]

Penrod se domnívá, že pocit exulantství se u Cixous projevuje zejména a symbolicky skrze jazyk. Rodina jejího otce přišla do Alžírska z Maroka a mluvila španělsky. Otec mluvil na svou dceru francouzsky, začal ji také učit hebrejsky a arabsky, ale studium Cixous přerušila po jeho smrti, když jí bylo deset. Jejím mateřským jazykem „dětských říkanek" je němčina, kterou na ni mluvila matka a babička. „Být v jistém smyslu ‚v exilu' z každého z těchto jazyků je v některém směru chápáno jako zdroj kreativního impulsu."[140]

V první části této kapitoly jsem zmínila, že se spisovatelům v exilu často dostává větší pozornosti právě proto, že odešli ze své země. Odchodem někteří získávají status hrdinů, pro něž je morálka a osobní integrita důležitější než setrvání v rodné zemi, kde by pro ně byl život zřejmě nejjednodušší. Navíc se halí do aureoly exotiky. Do pozice exulanta, ať už z jakéhokoli důvodu, se pokouší někteří badatelé odsunout i největšího dramatika všech dob Williama Shakespeara. Jane Kingsley-

[137] PENROD, L. Algeriance, exile and Hélène Cixous. s. 136. *College Literature* 30, 2003, č. 1 Algeriad, s. 135-145.
[138] Ibid., s. 144.
[139] Ibid., s. 144.
[140] Ibid., s. 139.

Smith nabízí v *Shakespare's Drama of Exile* hned několik hypotéz, které posílají alžbětinského dramatika do exilu. Mohl být vykázán za pytlačení nebo být skrytým katolíkem, kterým hrozilo vypovězení z anglikánské Anglie podle ediktů Alžběty I. Tím, že by byl Shakespeare sám exulant, by se posílila jeho role dramatika vypovězených a marginalizovaných. Exil by tak nebyl umlčením tvůrce, ale inspirací pro tvorbu. V souladu s renesanční představou by si umělec vypsal své nové místo ve světě, protože by musel přijmout novou identitu, když byl o tu starou připraven. Kingsley-Smith však tyto teorie odmítá jako nedostatečně podložené. Na druhou stranu ale připouští, že se Shakespearovo znázornění exilu liší od pojetí stejného tématu v dílech jeho současníků. „Můžeme argumentovat, že populární teorie o tom, že byl Shakespeare exulant, že jeho dílo bylo možné jen z rozhledu odcizení, nachází částečné potvrzení v jeho díle."[141] Překonání exilu kreativitou a silou jazyka předvádí Shakespeare „s důsledností, [která] v jasném protikladu k jeho současníkům, naznačuje hlubší identifikaci mezi dramatikem a exulantem."[142]

V podobném smyslu upozorňuje Lynn Ketler Penrod na to, že Cixous se situuje do kánonu významných zejména evropských spisovatelů a spisovatelek, které zařadila mezi autory tvořící ve stylu écriture féminine. Cixous má zcela volnou ruku v tom, koho si vybere. Sama tam ovšem patří také a staví se tak na roveň svým oblíbencům. Podobně i status exilového autora jí připojuje k exilovým autorům, jež na ni vlastně přenáší své kouzlo.

Exil v dramatech

Téma exilu je vepsáno i ve všech čtyřech zkoumaných hrách, nejšířeji pak v té nejstarší. Sihanuk je v exilu většinu dramatu. Z Kambodži odjede mezi druhým a třetím aktem první epochy, již při první zastávce v Paříži se dozvídá, že Lon Nol předal ze zdravotních důvodů vládu Sihanukovu úhlavnímu nepříteli princi Siriku Matakovi. Na další zastávce v Sovětském svazu se z úst premiéra Kosygina dozví o státním převratu. Nejprve na své svržení reaguje odkazy na smrt a zmrzačení, vybírá

[141] KINGSLEY-SMITH, J. *Shakespeare's Drama of Exile.* Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan, 2004. s. 176.
[142] Ibid., s. 177.

si tedy negativní přístup k exilu. Velvyslance v Moskvě Čea Sana, který věděl o jeho svržení a zprávu mu celý den tajil, viní z toho, že mu „vypíchl oči a uřízl jazyk“.[143]

Svržení však nepovažuje za definitivní, spíše za snahu znemožnit mu cestu kolem světa, kde chce zachránit nezávislost Kambodže. „Svržen? To nejsme, ani já, ani Kambodža. Jsme jen rozděleni. […] Nic, žádná zrada, žádná síla nemůže zabránit Sihanukovi, aby se znovu shledal s Kambodžou.“[144] Puč vnímá spíš jako ztrapnění na mezinárodní scéně. „Věřil jsem, že vedu zemi. Přinesu vám mír! A za mými zády nikdo! Žádná země, žádná cesta, žádné dějiny! Jsem minulost! Vidím se tam, mezi svými mrtvými! Nejen, že ze mě vylákali trůn, ale zesměšnili mě, ošidili!“[145]

Při letu do Pekingu, který měl být poslední zastávkou na triumfální cestě, Sihanuk hovoří o „kobercích“ zemí, které vidí pod sebou. Kvůli „koberci, který mi ukradli, mám já sám chuť rozpustit se v dešti slz“[146]. Své ženě také popíše, jak během vlády splynul s Kambodží, jejímž králem se stát vlastně nechtěl. „Ale jak mám teď zapomenout na velký sen, který se stal mnou… Už nemůžu přestat být Kambodžou. Já sám jsem se stal těmi řekami, rýžovými poli, horami a všemi vesničany, kteří mě zalidňují, Chtěl bych se zapomenout a žít jiný život. Ale k tomu by bylo třeba, abych zemřel.“[147] První věcí, kterou plánuje v Pekingu udělat, je oslovit „svůj lid, své děti“. „Ale kde je můj lid? Kam kráčí? A kam kráčím já? Kdy se shledáme?“[148]

Poprvé slovo exil použije kambodžský velvyslanec v Pekingu, jenž přeběhl na stranu nové vlády v Phnompenhu. „Naše láska k národu vedla při s bolestí z nezaslouženého exilu,“[149] vysvětluje čínskému premiérovi a Sihanukovu příteli, jak se rozhodl zachovat on i ostatní zaměstnanci ambasády.

Sihanuk projevuje v reakci na svůj první exil jisté ublíženectví. „Ale celý svět je tak divný od mého pádu. Všichni se snaží nechat mě klesnout ještě hlouběji.

[143] Cixous, *L‘Histoire terrible, mais inachevée.* s. 147.
[144] Ibid., s. 148.
[145] Ibid., s. 155.
[146] Ibid., s. 156.
[147] Ibid., s. 157.
[148] Ibid., s. 158.
[149] Ibid., s. 160.

Všechno, co si myslím od toho převratu, se štěpí na dvě poloviny, které si protiřečí. Jste můj přítel?“[150]

Postupně se s exilem smiřuje, neboť bez podpory zahraničních spojenců nevidí šanci na návrat, a francouzského velvyslance v Pekingu se táže, zda by se mohl uchýlit do Francie i „bez království, bez státu, bez strany a bez významu“. Manac'h ho ujišťuje, že Francii stačí, že není „bez národa ani bez slávy“[151]. Sihanuk opět vytahuje téma minulosti. „A ani bez minulosti! Ano, mám za sebou velikou minulost, kam se mohu utéct. […] Napříště budu patřit minulosti. Zcela jistě není v mých úmyslech vyprávět si legendu o návratu orla. Už se stalo, jsem pryč, vymazávám se.“[152]

Plánování a provedení odjezdu do Francie ale nechává zcela v režii Manac'ha. „Čína mě zabila. Udělejte všechno za mě, já už nejsem. Chci se zkonfiskovat v očích všech. Odveďte mě. Ať mě nikdo nevidí odcházet.“[153] V této chvíli se Sihanukovi v ústech poprvé objevuje slovo exil. „Ach, moje Kambodžo, rozdělují nás, unášejí mě od tebe, vypovídají tě ode mě, chovají se k nám jako k otrokům.“[154]

Druhý exil zažívá Sihanuk částečně ještě v Pekingu a mnohem silněji zpět v Kambodži poté, co jeho domnělí spojenci Rudí Khmerové zvítězí v občanské válce. Nechtějí zprvu Sihanuka vpustit zpět do země, obávají se jeho obliby mezi Kambodžany. Když nakonec svolí, organizace cest zabrání Sihanukovi setkat se s jeho bývalými poddanými. „Tak blízko mého lidu jsem daleko od jejích očí a uší, nikoho jsem neobjal, nikomu jsem nepožehnal, jsem ve své zemi a jsem v exilu.“[155] Sihanuk zjišťuje, že exil není spojen jen s pobytem v cizí zemi. Uvažuje dokonce, zda by se v cizině necítil lépe než doma. „A co když jsem se zmýlil? Co tu dělám? Neměl bych se okamžitě ztratit? […] Tak opusťme tuto planetu, kde je Sihanuk pouhým stínem šéfa státu, a vraťme se do Pekingu.“[156]

[150] Ibid., s. 167.
[151] Ibid., s. 169.
[152] Ibid., s. 169.
[153] Ibid., s. 170.
[154] Ibid., s. 170.
[155] Ibid., s. 264.
[156] Ibid., s. 264.

Rudí Khmerové nakonec Sihanuka po jeho abdikaci spolu s manželkou internují v královském paláci ve vyprázdněném Phnompenhu. Stýkat se s ním mohou jen „indiferentní“ členové komunistického vedení země. Sihanuk se tak musí odloučit od svých dětí i nejlepšího přítele a nejbližšího spolupracovníka Penn Noutha. Ten se totiž rozhodne přijmout nabídku Rudých Khmerů a stát se součástí jejich aparátu. Se Sihanukem však zůstane jiný jeho spolupracovník Ong Meang. „A zatímco budu mrtvý mezi mrtvými, ještě se shledáme. A tak se před vámi skláním. Pojďte, půjdeme do vězení všichni společně.“[157]

Uvěznění v paláci znamená pro Sihanuka a Princeznu ztrátu kontaktu se světem. Svět zároveň nemá kontakt s nimi. Královna se v dojemném monologu, který ukazuje stav Kambodže během řádění Rudých Khmerů, musí odvolávat na spekulace z rádia, když chce hovořit o svém synovi. Rozhlas nabízí dvě základní variace exilu – negativní, kterou si poprvé pro sebe vybral i Sihanuk, i pozitivní. Sihanuk je buď mrtvý, což skutečně pro Kambodžany, jež se s ním již dlouho nesetkali, je, nebo naplňuje čas vězení tvořivě četbou Victora Huga[158].

Poslední exil začíná Sihanukovi s nadcházející porážkou Rudých Khmerů Vietnamci. Pol Pot chce za každou cenu zabránit Sihanukovi, aby se setkal s vítězi, a posílá jej spolu s Penn Nouthem pryč. „Znovu exil. Už je to devět let. Devět let odloučení. Ještě kolikrát devět let? Všechno si vzal neúprosný osud, děti, vnoučata, naději, hrdost, čest. Až po posledního přítele.“[159] Sihanuk málem přijde díky své prchlivosti i o svého nejlepšího přítele. Penn Nouth se domnívá, že na něj Sihanuk během uvěznění zapomněl, když neodpovídal na jeho dopisy. Sihanuk se rozhořčí, že si Penn Nouth mohl myslet něco takového. Přítrž roztržce učiní až Princezna. „Nemohu strpět, že by Rudí Khmerové dokázali rozdělit přátele.“[160]

Reakce Sihanuka na poslední exil je ale diametrálně odlišná. Zprvu se sice nechává strhnout a udržuje svůj negativní přístup. „Přede mnou se rozprostírá nekonečné klidné pole legendy. Mohu se natáhnout, odpočinout si. Ještě naživu

[157] Ibid., s. 349.
[158] Victora Huga nezvolila Cixous samozřejmě náhodou, předznamenává tak dokončení Sihanukovy historie. Hugo odešel z Francie v roce 1851 a v exilu pobýval téměř dvacet let. Jeho návrat v roce 1870 Pařížané bouřlivě oslavili.
[159] Ibid., s. 383.
[160] Ibid., s. 383.

jsem se stal moudrým a starým jako mrtví. Nemám sílu ani odvahu dělat chyby, udávat směr, vše, co je třeba, abych se účastnil her této země. Už nic neřeknu.“[161] Sihanuk se domnívá, že ho exil připraví o řeč. Princezna ale soudí, že „to nebude dlouho trvat.“[162]

A má pravdu. Sihanuk svůj postoj mění v kreativní. „Napíšu dějiny své země. První díl: Paradise Lost.“[163] Tentokrát nebude Sihanuk jen číst, ale sám začne tvořit. „Jsem bez budoucnosti, a nejsem mrtvý. Jsem obětí zázraku. Odcházím teď na druhou stranu země, tam, kam mě Asie a její démoni nebudou následovat.“[164] Sihanuk tím potvrzuje, že exil je zásadní podmínkou kreativity, když se rozhodne, že odejde tak daleko od Kambodži, jak to bude možné.

Sihanukův osud v lecčems připomíná Shakespearovu tragédii o Richardu II. Oba odjedou ze své země, Sihanuk zajistit diplomatickou cestou nezávislost, Richard vybojovat válku v Irsku. Během této doby je připraveno jejich svržení. Oba jsou uvězněni, Richarda však ve vězení zavraždí. Svržení panovníka ale vede k nepokojům a k občanské válce. Bolingbroke zvítězí ještě před návratem Richarda, kterému nezbývá, než se vzdát trůnu. Zrušení statutu krále jako pomazaného panovníka z boží vůle však za půl století povede k válce růží. Richard je v první části Shakespearova dramatu ukázán jako nezodpovědný panovník, v druhé polovině jako křesťanský mučedník. Začne se také ztotožňovat s Anglií, k boji proti uchvatitelům vyzývá žáby a další zvířata, která obývají ostrovní zemi.

Cixous charakterizuje Sihanuka také jako „básníka v exilu“[165]. „Takovou poetizaci Sihanukova statusu můžeme považovat za ustanovení podobnosti mezi Cixous a Sihanukem spojených v nezbytném exilu, který podněcuje kreativitu, ale také riskuje nebezpečné zpodobnění skutečného exilu s metaforou pro kreativní projekty.“[166]

Sihanukovy promluvy transformují Kambodžu do „abstraktní, věčné země, místa, které slouží primárně jako protiklad ke kořistnickým, vysoce zpolitizovaným

[161] Ibid., s. 383.
[162] Ibid., s. 383.
[163] Ibid., s. 383.
[164] Ibid., s. 383.
[165] Dobson, *H. C. and the Theatre.* s. 81.
[166] Ibid., s. 83.

zemím, jež obchodují s válkou“[167]. Tím však skutečnost alegorizuje a odhistorizovává ve prospěch jisté obecnosti.

Sihanuk ovšem není jedinou postavou, jejíž osud končí v exilu. Jeho matka královna Kosomak je internována v paláci poté, co odmítne odpustit Lon Nolovi převrat proti svému synu. „Její palác se nazývá hrobka. Její země se jmenuje vyhoštění. […] I ta nejubožejší vesničanka je menší chudák než uvězněná královna.“[168] Ve vězení královna umírá. To však neznamená, že její role ve hře končí. Vrátí se jako duch.

Samotný závěr *Strašlivé, ale nedokončené historie* je scéna Velkého exilu, jak ji nazývá král Suramarit. Do ciziny vyprovázejí jediné dva přeživší – Madame Lamné a Jokanthura – duchové většiny zesnulých. Suramarit vyzývá exulanty, aby nezapomněli „sladkou khmerštinu“ a jeho bývalá milenka Mom Savay zase k uchování palácového tance[169]. Výzvy ale směřují k zachování minulosti a nikoli k přijetí a vytvoření budoucnosti. „Cixous neuděluje Kambodžanům […] luxus zapsání jejich ztráty. Ve skutečnosti je jejich vnitřní exil a utrpení druhotné ve srovnání s jejich vládcem.“[170] Dobson zde hovoří o odsunu Kambodžanů do pracovních táborů, podobně je však pojatá i poslední scéna a rozdíl mezi loučením se Sihanuka a jeho poddaných.

Do exilu odchází také hlavní hrdinka *Věrolomného města* Matka. Ve svém prvním monologu město opouští a obžalovává z vraždy svých synů. Používá další oblíbenou figuru exulantů – posílá do exilu město samotné. „Dnes tě opouštím, prokleté město, zámku hemžícím se vlko-hady, a už se nikdy nevrátím. Zachráním se, ale neprchám před tebou, společnosti ukrutných. Ne! To já se tě zříkám a zapuzuji tě. A na odchodu ti matka vzdoruje.“[171] Exil z města je zároveň návratem k synům, kteří jsou na hřbitově pochováni. „Podám svou ruku těm, které jsem ztratila. Nebudu sama. Tady končí odloučení.“[172]

[167] Ibid., s. 82.
[168] Cixous, *L'Histoire terrible, mais inachevée.* s. 229-230.
[169] Ibid., s. 387.
[170] Dobson, *H.C. and the Theatre.* s. 83.
[171] Cixous, *La Ville parjure.* s. 11.
[172] Ibid., s. 16.

Podobnou figuru použije při odchodu z Města v *Bubnech na hrázi* také Wang Pcho. Stráže mu zabili otce a mladšího bratra kvůli zákazu vstupu do Města. Wang shledává, že „zlo je uvnitř“[173]. Vzápětí spatří, jak proud řeky unáší těla jeho otce a mladšího bratra, které zabili strážní. Prohlásí je za první oběti „zrádné bratrovraždy“ a rozhodne se je pomstít. Zabije tedy jejich vrahy, ale to k pomstě nestačí. Jeho nepřítelem je celé Město, jemuž vyhlásí válku. Jeho motivace je velmi podobná pohnutce Matky.

Z Města odešla i Tuan, která se připojila na hrázi k bubeníkům. Tito dva se střetnou v okamžiku, kdy je třeba Město zachránit po protržení Severní přehrady. Zatímco ve Wangových očích musí celé Město zaplatit za zločiny jeho vládců, Tuan neúspěšně apeluje na jeho city k příbuzným a umírá jeho mečem.

Cixous se vrací k romantickému ideálu čisté přírody, když nechává Matku i Wanga prohlásit Město za zkažené a je odejít. Protipól Věrolomného města i venkov za městskými hradbami ale čeká zkáza.

Do *Indiády* přichází exil poprvé artikulovaně s muslimským básníkem Muhammadem Ikbálem. Ikbál se hlásí k myšlence vytvoření muslimského státu a zároveň odmítá identitu Inda. „Moje matka není moje matka. Můj domov není můj domov. Vcházím jako host do svého vlastního domu. Zle mě přijímají, peskují, mé knihy hází na zem. Vcházím, jsem cizinec.“[174] Oproti tomu hinduista je oslavován. Ikbál exil přijímá s lítostí a hořkostí, popisuje ho negativními pojmy. „Jsem ve své zemi tisíce kilometrů od sebe sama. Exil mnou proniká. Pronikl do mého jazyka, mé chuti, mého oblečení. Já jsem venku, já a mé básně…“[175] Ikbál rovněž vyvolává obrazy vězení, kterým se mu Indie stala. Jedinou možností, jak obnovit kreativitu a získat zpět jazyk, je odchod do budoucího Pákistánu.

Stav Gándhího z *Indiády* se také velmi podobá vnitřnímu exilu. Indie jeho snů neexistuje, a i když se snaží, nikdy existovat nebude. Nezávislost je spojena s Rozdělením. I jeho plán, jak dohnat Hitlera k slzám, je sněním. Svou ideální Indii ale nebuduje na minulosti jako Ikbál, jenž vyvolává představy šťastného dětství. Gándhí také neustává ve snaze vybudovat svou vlastní zemi a je ochoten za ni

[173] Cixous, *Tambours sur la digue.* s. 66.
[174] Cixous, *L'Indiade.* s. 32.
[175] Ibid., s. 33.

zemřít, když se rozhodne držet hladovku. Dosáhnout cíle ovšem není pro Gándhího tak jednoduché jako pro Ikbála, pro nějž je překážkou oslavovaný „bratr hinduista“[176]. Vysněná Indie Gándhího je utopií, kterou ze subkontinentu vytvořila Cixous.

Morag Shiach v kapitole *Staging History* pochybuje, že Cixous skutečně zkoumá jejich sny o Indii. „Možná, že lze nejlépe tomuto textu porozumět jako textu o *našich* snech: verzi jinakosti, kterou potřebujeme, abychom vydrželi politický a kulturní boj, a možnosti identity založené na rozpoznání rozdílnosti.“[177] Indie slouží podobně jako Alžírsko jako místo mytického počátku. V bývalé francouzské kolonii Cixous našla utopii svého psaní, v případě bývalé britské kolonie ideál jinakosti. Obě země jsou však jen její konstrukcí.

[176] Ibid., s. 33.
[177] SHIACH, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing.* Londýn/New York: Routledge, 1990. s. 135.

Orientalismus

Literární obraz Asie

Tři ze čtyř her, o kterých tato práce hovoří, se odehrávají v Asii, konkrétně v Kambodži, Indii a Číně. *Strašlivá, ale nedokončená historie* má sice dějišť víc, Sihanuk ale cestuje jen za tím účelem, aby zabránil zničení Kambodže.

Cixous tedy stála před úkolem, jak psát o zemích a kulturách, jejichž není součástí. Otázka přístupu k tématům geograficky vzdáleným se netýká jen konkrétních historických faktů a jejich interpretace, ale zejména vykreslení prostředí a charakterů. Naopak z časového hlediska zvolily Cixous a Mnouchkine témata poměrně aktuální, od kterých neměly příliš velký odstup. V případě Kambodže jde téměř o současnost, protože Sihanukova historie v roce 1984 skutečně ještě nebyla dokončená a Sihanuk se měl za devět let stát opět králem Kambodže. Ani rozdělení Indie na Indii a Pákistán nebylo a ani dnes není ukončené. Od Pákistánu se oddělil po občanské válce v roce 1971 Bangladéš. Vztahy mezi Pákistánem a Indií jsou dodnes napjaté, i když závody ve zbrojení a soutěž, kdo první získá jadernou zbraň, jsou minulostí. Připomeňme jen roztržku mezi Pákistánem a Indií po teroristických útocích v Bombaji v listopadu 2008, které byly organizovány z Pákistánu.

Palestinsko-americký literární teoretik Edward Said se ve své knize *Orientalismus* zabývá obrazem, který si Evropané vytvořili o Asii. Tento západní obraz Východu nazývá orientalismem, autora obrazu pak orientalistou a v knize jej sleduje od středověku do války v Iráku. Snaží se dokázat, že smysl či centrum obrazu se nemění. A to hlavně proto, že autoři jsou stále ze Západu, patří do euro-americké kultury. „Protože je pravda, že vytváření vědění ve společenských vědách nikdy nemůže ignorovat nebo popřít zapojení svého autora jako lidského subjektu v jeho vlastních okolnostech, pak musí být také pravda, že Evropan nebo Američan zabývající se Orientem nemůže popřít tu hlavní okolnost *své* reality: že nejprve musí čelit Orientu jako Evropan nebo Američan a až pak jako jednotlivec.“[178]

[178] SAID, Edward, W. *Orientalism.* New York: Vitange Books, [2003], c1994. 25th Anniversary ed. s. 11.

Tento euro-americký přístup se projevuje hlavně tím, že se autoři snaží připodobnit asijskou kulturu, o níž píší, k vlastní kultuře. „Orientalista pracuje tak, že vždycky adaptuje Orient z něčeho v něco jiné: dělá to pro sebe, pro dobro své kultury, v některých případech pro to, co věří, že je dobrem pro orientálce.“[179] „Všechno je elementárním způsobem spojeno s a nahrazováno převažujícími kulturními a politickými normami Západu.“[180] Příkladem může být snaha o pochopení islámu ve středověku, kdy postavu proroka Mohameda autoři připodobňovali k Ježíši Kristovi a zároveň zdůrazňovali, že Mohamed byl podvodník vydávající se za Ježíše. „Proto to kolísání mezi známým a odlišným; Mohamed je vždy podvodník (známý, protože předstírá, že je jako Ježíš, kterého známe) a vždy orientální (odlišný, protože i když je v něčem ‚jako‘ Ježíš, koneckonců není jako on).“[181]

Podobně postupuje i Cixous zejména při charakteristice Sihanuka. Při prvním setkání se svým zesnulým otcem hovoří o Američanech, kteří zabírají Kambodžu. „Občas, když stoupám po třídě Nezávislosti, cítím se jako Mickey Mouse, který ve svém hotelu ubytoval Kočičí kongres.“[182] Sihanuk se přirovnává ke kreslené postavě, která se stala symbolem Spojených států. Myšákem Mickeym nenazývá Američany.

Sihanuk se rovněž přirovnává k Mojžíšovi[183], svého velkého přítele čínského premiéra Čou En-laje nazývá „homme fatal“, Gretou Garbo a Kirké.[184] Čou je však pro Sihanuka po svržení také Vergiliem a on sám je Dantem v *Božské komedii.* „Nechává mě samotného v lese. On kdysi tak něžný a tak upřímný jako byl Vergilius ke svému Dantovi.“[185]

Komunismus připodobňuje Sihanuk k Marii Callas. „Přesto obdivuji geniálního premiéra obdivuhodné Číny. Obdivuji ho a mám ho rád. Jako mám rád a obdivuji slavnou Marii Callas. Vidíte, moje žena a já nikdy nezmeškáme příležitost jít si ji poslechnout v Opeře. Jaká síla! Jaká velikost! Zbožňuju ji. Tleskám jí mocně, ve stoje

[179] Ibid., s. 67.
[180] Ibid., s. 67-68.
[181] Ibid., s. 72.
[182] Cixous, *L‘Histoire terrible, mais inachevée.* s. 31.
[183] Ibid., s. 102.
[184] Ibid., s. 158.
[185] Ibid., s. 167.

a až do vyčerpání, ale potom se vrátím domů navečeřet se se svou ženou a nepřivedu si Callas domů! A právě tak je to s Maem, nechci ho u sebe doma!“[186]

Svržený Sihanuk hovoří o své touze vrátit se jako vládce do Kambodže jako o křížové výpravě, v níž mu ovšem pomůže jen hrstka nejvěrnějších. „Nestačilo pět pravých rytířů semknutých jako prsty ruky, aby osvobodili svaté město?“[187] Náboženský výraz používá i při popisu Vietnamců. „Když se Vietnam může chlubit urbi et orbi, že byl tisíckrát uražen Rudými Khmery.“[188]

Dva vůdce Rudých Khmerů Salotha Sara, který si změnil jméno na Pol Pot, a Ienga Saryho nazývá Sihanuk „obdivuhodným párem“ Castorem a Polluxem.[189]

V noci, kterou pokládá za svou poslední, zmiňuje Sihanuk, jenž sám natočil několik filmů, amerického režiséra Alfreda Hitchcocka. „Rád bych se před koncem setkal s Alfredem Hitchcockem.“[190]

Aluze na díla evropské literatury vložila Cixous do úst také Sihanukovu nejvěrnějšímu příteli Penn Nouthovi. V rozhovoru s královnou Kosomak se odkazuje na Molièrovu komedii *Lékařem proti své vůli.* „Nenávidím tuto nemoc, která zapříčinila mou demisi a která z Penn Noutha činí nevěrného proti své vůli.“[191] Když Penn Nouth oznamuje Sihanukovi, že Čou En-laj pozval severovietnamského premiéra a spolupracovníka Ho Či Mina Pham Van Donga do Pekingu, aby se Sihanukem dohodli spolupráci na návratu Sihanuka do čela Kambodže, nazývá Čoua „vznešenou sirénou“.[192] Penn Nouth o sobě s oblibou hovoří jako o starém havranovi, který je v evropských mýtech popisován jako nositel špatných zpráv.[193]

Vietnamský generál Vo Nguen Giap si ve svém monologu o Sihanukovi, který byl ovšem z důvodů přílišné délky z inscenace vyškrtnut, stěžuje, že „Peking hraje ping pong s našimi nepřáteli“[194] Američany. Velitele Rudých Khmerů, který se přidá

[186] Ibid., s. 203.
[187] Ibid., s. 172.
[188] Ibid., s. 250.
[189] Ibid., s. 281.
[190] Ibid., s. 366.
[191] Ibid., s. 90.
[192] Ibid., s. 175.
[193] Například ibid., s. 252.
[194] Ibid., s. 254.

k Vietnamcům proti svým nadřízeným, Henga Samrina, označuje za „budoucího kambodžského Pétaina“[195].

Ostatní postavy se na evropskou kulturu neodkazují v takové míře nebo dokonce vůbec. Výjimkou je například Madame Lamné, která jako křesťanka často hovoří o svatém Antonínovi, Ježíši a jeho matce Marii. Jednu repliku v orientalistickém duchu pronese i Královna, která sděluje, jak Sihanuka popisují v rádiu. „Rádio oznamuje, že Sihanuk zemřel, že je hluchý, že zešílel, že píše své paměti, že třikrát přečetl díla Victora Huga.“[196] Tato věta ovšem nevypovídá o královně, ale o zájmech jejího syna. Dokonce i zastánce očištěné Kambodže Pol Pot se v posledním rozhovoru se Sihanukem předtím, než ho pošle do exilu, nevyhne vzpomínce na své evropské vzdělání, jež získal během studií ekonomie ve Francii. „Le ciel est, par-dessus le toit, Si bleu, si pur ! Verlaine.“[197]

Pol Pot si ovšem verš Verlainovy básně *Le ciel est, par-dessus le toit…* upravil podle sebe a Sihanuk ho musí opravit. „Jestli dovolíte, je to: Le ciel est par-dessus le toit, si bleu, si calme. Verlaine. Sagesse.“[198] Sihanuk je tak obeznámený s francouzskou poezií, že může dokonce i určit, že báseň pochází ze sbírky *Sagesse* z roku 1881.

Pol Potův soudruh Khieu Samphan hovoří o Phnompenhu jako o „Sodomě, která nás nenávidí“[199] a tím město odsuzuje k vylidnění.

Shakespeare

Nejpočetnější jsou však aluze na Shakespeara a citace z jeho děl. Při audienci amerického velvyslance v Kambodži Roberta Mac Clintocka cituje Sihanuk repliky Gaunta z první scény druhého dějství *Richarda II.* a část z nich dokonce anglicky. „[…] this other Eden, this demi-paradise, to jsme my, this happy breed of men, this little Word, this blessed plot, tato pevnost, kterou si vybudovala příroda proti nákaze světa a ruce války, tento ANGKOR, to jsme my!“[200] Necituje ovšem přesně a věty promíchá.

[195] Ibid., s. 373.
[196] Ibid., s. 361.
[197] Ibid., s. 379.
[199] Ibid., s. 380.
[199] Ibid., s. 285.
[200] Ibid., s. 57.

V originále Gaunt říká:

„This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which server it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands;
This blessed plot, this earth, this England.“

Ve druhé scéně druhého aktu první epochy sleduje Sihanuk se svým poradcem a věrným přítelem Penn Nouthem hvězdnou oblohu. „Dal jsem hvězdám jména těch, které mám rád,“[201] svěřuje se Sihanuk a vyjmenuje Mozarta, kambodžského krále z 12. století Súrjavarmana II., který založil chrám Angkor Vat, indického premiéra Pandita Nehrúa a svého přítele francouzského prezidenta Charlese de Gaulla. Penn Nouth se ptá, která hvězda je William Shakespeare. Sihanuk však Shakespearovi hvězdu neurčil a společně ji tedy hledají. Sihanuk se zajímá, zda má Penn Nouth Shakespeara rád. „Stejně jako naše vlastní Královské kroniky,“[202] odvětí Penn Nouth. Sihanuk na stejnou otázku svému rádci odpoví, že Shakespeara obdivuje, ale rád ho nemá, protože „je ohromný jako říše“ a Sihanuk upřednostňuje „obrovské trpaslíky“[203].

Sihanuk se v závěru čtvrté a poslední scény třetího aktu první epochy před odjezdem z Paříže do Moskvy ujišťuje, že „můj příběh není strašlivá Shakespearova tragédie“[204]. „Sihanuk není Antonius! Vy nejste Egypťanka Kleopatra, i když mi děláte čest být kráskou vyhlášenou v celém světě.“[205] „Ráda bych byla kouzelnicí Kleopatrou,“ odpoví mu Princezna. „Naneštěstí jsem to já, obávám se, kdo je

[201] Ibid., s. 68.
[202] Ibid., s. 69.
[203] Ibid., s. 69.
[204] Ibid., s. 134.
[205] Ibid., s. 134.

Antonius a kdo, nedbaje nebezpečí, se nemůže vyhnout tomu rozběhnout se ve stopě Tvé zhoubné cesty.“[206]

Ve druhé scéně prvního aktu druhé epochy si Sihanuk publiku stěžuje na své dva úhlavní nepřátele. „V Phnompenhu Lon Nol, extrémní zrádce, kterého bych přirovnal k Jagovi, nebo, jestli dovolíte, k vašemu Ganelonovi. Dodávám, že můj vlastní bratranec Sisowath Sirik Matak je Macbethem v této hanebnosti.“[207] Ganelon je rytířem, který zradil armádu Karla Velikého muslimům, vystupuje v Karolinské kronice. „Váš Ganelon“ je namířen přímo na francouzské publikum, kterému byla hra určena.

Sihanuk se k Shakespearovi utíká ve chvílích ohrožení, kdy alžbětinského velikána používá jako ochranu před světem. Nejvíce jeho taktika vynikne ve třetí scéně čtvrtého aktu druhé epochy, kdy Khieu Samphan ukazuje Sihanukovi, jaké změny Rudí Khmerové v Kambodži provedli. Khieu prohlásí Phnompenh před vylidněním za koncentrační tábor, kde „miliony našich spoluobčanů umírali v agonii hladem a špatným zacházením“, „rodiny byly bolestně rozdělené“, ženy „nucené k prostituci“[208] a „děti unášené a prodávané po desítkách americkým otrokářům“. Mimoděk ale vlastně popisuje skutečné koncentrační tábory vybudované Rudými Khmery, kde byly rodiny doslova rozbity a děti vychovávány kolektivně. Sihanuk si tento paradox uvědomuje, ale brání se tomuto uvědomění. Napodobuje Hamleta a skrývá se v šílenství. S Penn Nouthem a svou ženou sehraje druhou scénu ze třetího aktu *Hamleta*, v níž Hamlet debatuje s Poloniem o tvaru mraků. „Vaše excelence vidíte ten odraz? […] Nepřipadá vám, že je to odraz velblouda? […] Nebo spíše velryby?“[209]

Penn Nouth napřed podobně jako Polonius nechápe, ale Princezna začne hrát spolu se Sihanukem. „Velryby, ale ano! Vaše excelence, samozřejmě, že velryby!“[210] Na Princezninu narážku už správně zareaguje i Penn Nouth. „Velryby, ale samozřejmě! Je to skutečně tak! Or like a whale!“[211] Sihanuk pak zatáhne do hry i

[206] Ibid., s. 134.
[207] Ibid., s. 196.
[208] Ibid., s. 334.
[209] Ibid., s. 335.
[210] Ibid., s. 335.
[211] Ibid., s. 335.

Khieua. „Ale ano! Jako velryba! Ten odraz ‚is very like a whale', pane viceprezidente!"[212] Khieu Samphan ale nechápe a tak mu musí zdroj zábavy odhalit Penn Nouth: „Je to citace."[213] A Sihanuk vysvětlí i odkud: „Hamlet. Act three, scene two. Máte rád Williama Shakespeara, pane viceprezidente?"[214] Khieu ale na otázku neodpoví a pokračuje v nacvičeném textu o štěstí a blahobytu Kambodžanů, které přinesli Rudí Khmerové. „Každý večer dělníci říkají, že každý den je od nynějška svátkem. V bývalé společnosti byl život smutný. Lidé pracovali každý sám a nikdy se nesetkávali. Neznali jsme štěstí."[215]

Velryba se vrací ještě jednou na konci čtvrté scény. Khieu Samphan chce Sihanukovi ukázat ještě krokodýlí farmu. Sihanuk ale chce odmítnout, protože „už nemůže"[216]. „Jsem na řízené prohlídce hrobky. Jsem pozvaný peklem. […] Nesnesu toto představení! Podám demisi okamžitě, okamžitě!"[217] Penn Nouth a Princezna se ho snaží uklidnit a odradit od jeho úmyslu, protože „pokud si nemohou posloužit Sihanukem, nebudou si brát servítky"[218]. Sihanuk kapituluje pod jejich nátlakem a se slovy „Or like a whale… let bygones be bygones!"[219] se nechá odvést.

Sihanuk Shakespeara cituje i v noci, kdy očekává, že si pro něj a jeho ženu přijdou Rudí Khmerové a zavraždí je. Když zazní „znepokojující zvuky," Sihanuk požádá Princeznu o poslední polibek. „Rychle polibek. Polibek! To není slavík, lásko moje, to je konec našeho příběhu, našeho pekla, je konec."[220]

Otázka „Máte rád Shakespeara" se stává úhelným kamenem při rozpoznávání postav. Ty, které mají Shakespara rády, jako Penn Nouth, s výhradami k jeho velikosti i Sihanuk nebo Princezna, která z něj cituje, stojí na správné straně, která dokáže milovat, jak jsme ukázali v jedné z předcházejících kapitol. Naopak Rudí Khmerové lásky schopni nejsou, a proto nemohou mít rádi ani Shakespeara.

[212] Ibid., s. 336.
[213] Ibid., s. 336.
[214] Ibid., s. 336.
[215] Ibid., s. 336.
[216] Ibid., s. 339.
[217] Ibid., s. 340.
[218] Ibid., s. 340.
[219] Ibid., s. 340.
[220] Ibid., s. 366.

Inspirace Shakespearem ale nekončí jen u doslovných či přibližných citací. Lilianna Alexandrescu ve studii *Norodom Sihanuk: Inachevée comme lecture shakespearienne de l'histoire contemporaine* nachází podobnosti přímo ve výstavbě dramatu a vyjmenovává prvky, které spojují Shakespearovy historické hry se *Strašlivou, ale nedokončenou historií*. Vybírá si například jisté časové ustrnutí, pauzu v příběhu, v níž mohou postavy meditovat o svém osudu a budoucnosti. Nachází takový moment mimo čas u Jindřicha VI. před osudovou bitvou, u Richarda II. před smrtí a u Sihanuka a jeho manželky před příletem do Pekingu. Tuto podobnost ostatně napovídá již samotný název Cixousiny hry. Alexandrescu vidí v Sihanukovi blížence Shakespearových princů – Hamleta, Richarda II., Jindřicha. I jejich příběhy jsou nedokončené nebo pseudo-dokončené. Sihanuk sdílí mnohé i s titulní postavou *Krále Leara*, především jeho zaslepenost v přístupu ke skutečnosti.

„Ve srovnání se *Sihanukem* lze v *Indiádě* zaslechnout jiný zvuk. I když v ní odhalíme ještě stopy Shakespeara, několik rychlých návratů hudební věty, je to spíše na úrovni citací než vidění,"[221] konstatuje k závěru studie Alexandrescu. Naznačuje pak, že *Indiáda* vychází spíše z tradice indického divadla a odvolá se přitom na příručku sanskrtského dramatu *Náttjašástru*.

Skutečně se v *Indiádě* nevyskytuje ani zdaleka tolik citací z děl evropských a amerických autorů jako ve *Strašlivé, ale nedokončené historii*. Gándhí parafrázuje větu z Richarda III. „Now is the winter of our discontent" jako „zima vaší beznaděje"[222]. Jedinou přímou zmínku o Shakespearovi vkládá Cixous do úst britského místokrále lorda Mounbattena, který se v monologu dojímá nad osudem Indie. „Za takovýchto nocí se v Shakespearových hrách objímají odsouzené lásky."[223] Od britského lorda vzdělaného v některé z prestižních škol se očekává, že se dříve či později odvolá na Shakespeara.

Jediným dalším autorem, jehož dílo se v *Indiádě* zmiňuje, je Rabíndranáth Thákur. Harídasí zpívá píseň, jejíž autorství připíše Gándhí právě Thákurovi.

[221] ALEXANDRSCU, L. Norodom Sihanuk: Inachevée comme lecture shakespearienne de l'historie contemporaine, s. 201. In Ed. CALLE-GRUBER, M. *Hélène Cixous, croisée d'une oeuvre*. *Actes du colloque de Cerisy 1998*. Paříž: Editions Galilée, 2000. s. 480.
[222] Cixous, *L'Indiade*, s. 46.
[224] Ibid., s. 148.

Bengálská poutnice jej ale opraví s tím, že autorkou je ona a Thákur ji jen ukradl. Z obdivu ji ale svému guru věnuje.[224]

Náboženství

Mnohem častěji oproti *Strašlivé, ale nedokončené historii* se postavy obracejí k bohům a náboženství. Zajímavé je, že častěji k jiným bohům, než v něž historické postavy věřily. Zakladatel muslimské země čistých Džinnáh zmiňuje hinduistické bohy Krišnu[225] a Kálí.[226] Ani jednou z jeho úst nezazní jméno proroka Mohameda, Alláha, ani jiných osobností islámu, což by se od něj očekávalo. Proti němu se básník Ikbál projevuje jako skutečný muslim, i když používá příměry z tradice společné islámu a křesťanství. Džinnáha nazývá Mojžíšem.[227] V básni, jíž vyjadřuje svou touhu po zemi, která by se mu stala domovem, protože Indie jej zanedbává, konstatuje: „Jsem venku, já a mé básně, já a anděl Gabriel," „pošlapaný Korán"[228]. Když však chce ukázat, že muslimové nemají v Indii rovná práva, vyvolá artušovskou legendu. „V indické zemi není stůl kulatý."[229]

Otázka náboženství podle Alexandrescu prostupuje celou hru mnohem intenzivněji než ve *Strašlivé, ale nedokončené historii*. To je ostatně pochopitelné, když vezmeme v úvahu zpracovávanou látku. Náboženství bylo klíčovým argumentem pro rozdělení Indie. Přístup Cixous k náboženství je ale ekumenický, vyslovuje ho za ni hinduistický voják. Nejprve zazpívá píseň o Alláhovi a pak odtuší: „Alláh je jméno Boha. Bůh je stejný Bůh jako Bůh. Bůh je velký."[230]

Náboženská tolerance se nejvíce projevuje v postavě „světce" Gándhího. Poprvé vzývá blíže nespecifikovaného boha,[231] následně podnikne exkurz do křesťanství[232] a judaismu[233] v Evropě a neváhá vyslovit i jméno boha, které se

[224] Ibid., s. 54.
[225] Ibid., s. 23. „Nezbývá než, jak by řekl váš Krišna, opásat si bedra pro bitvu."
[226] Ibid., s. 115. „Nejsem Kálí."
[227] Ibid., s. 31.
[228] Ibid., s. 33.
[229] Ibid., s. 33.
[230] Ibid., s. 96.
[231] Ibid., s, 39.
[232] „Neboť za našich dnů je tam královnou destrukce a Kristus je jen vybledlou a pošlapanou vzpomínkou." Ibid., s. 44.
[233] „Stačil by jeden žid plný představivosti a odvahy stejný jako váš David nebo můj Abdal Gaffar Chán." Stejná osoba je pak „německým Mojžíšem". Ibid., s. 45.

nevyslovuje.[234] Ve stejné scéně se dostane konečně i k hinduistickému Rámovi[235]. Když vyzve britského místokrále, aby okamžitě opustil Indii, evokuje mu budoucnost jako Apokalypsu[236]. Osud Indie je ale v dobrých rukou, protože „na naší straně stojí Ráma i Alláh.“[237]

Pro popis svého vztahu k Džinnáhovi v době, kdy se snažil zabránit Rozdělení, se Gándhí vrací ke křesťanství. „Točím se kolem Džinnáha jako Jozue kolem Jericha. Dnes žádám o pomoc Tebe, Ježíši Kriste, zraněný bože.“[238] Gándhí ale neuspěje, Džinnáh je rozhodnut Pákistán odtrhnout. „Ó Ježíši, špatně jsem Ti sloužil!“ Sype si Gándhí popel na hlavu. Snad, že Ježíš selhal, vrací se Gándhí k domácímu hinduismu. „Když ne Ježíš, alespoň pán Krišna.“[239]

Z křesťansko-židovské kultury si vezme i příběh o králi Šalamounovi a dvou ženách, jež si dělaly nárok na stejné dítě. Jen pravá matka se však raději dítěte vzdala, aby nebylo rozpůleno. Podobně Gándhí nabídne Džinnahovi celou Indii, jen aby zůstala nerozdělena.[240]

Gándhího multireligionismus se ale nesetkává s pochopením u všech. Hathibái mu vmete do tváře jeho pochopení pro muslimy, nazve ho „Mahometem Gándhím“[241].

V Gándhího táboře, který chce v Indii zavézt laický socialismus, nehraje náboženství velkou roli. Muslim Azad „věří, že bůh zadržel ruku Abraháma před Izákovým krkem“.[242] A hinduistovi Nehrúovi jednou vyklouzne jméno Buddhy.[243]

Zatímco předchozí dvě hry mají velice přesně určené místo děje, a to nejen geograficky, ale i časově, *Bubny na hrázi* by se mohly odehrávat kdekoli, i když inspirací byly záplavy v Číně. Tématem hry je ekologická katastrofa a zásahy člověka do přírody, které vedou k tomu, že přírodní katastrofy mají mnohem ničivější

[234] Jehovah. Ibid., s. 45.
[235] Ibid., s. 49.
[236] Ibid., s. 61.
[237] Ibid., s. 63.
[238] Ibid., s. 79.
[239] Ibid., s. 85.
[240] Ibid., s. 160.
[241] Ibid., s. 129.
[242] Ibid., s. 149.
[243] Ibid., s. 138.

následky, než by měly bez těchto zásahů. Činnost člověka se samozřejmě neomezuje jen na Čínu. Zemětřesení a jím vyvolaná vlna tsunami 11. března 2011 poničila pobřežní oblasti Japonska silněji než v minulosti i proto, že Japonci vykáceli pobřežní lesy mangrovníků, které tvořily přílivové vlně přirozenou hradbu.

Prostředí *Bubnů na hrázi* není nijak přiblíženo, že jde o Čínu, poznáme jen ze jmen postav. V textu se nevyskytují citace či odkazy na evropskou ani čínskou kulturu. Výjimkou je snad název hory, kde žijí bubeníci, kteří upozorňují venkovany na přicházející pohromy. Hora třešní je odkazem na Višňový sad, v němž ve francouzském překladu rostou třešně.

Hra má ovšem podtitul „ve formě staré hry pro loutky hrané herci“. Inscenační tvar se tak odkazuje na staré asijské loutkové divadelní formy. Loutky však zastupují herci. Právě použitá forma situuje hru do konkrétního prostředí.

Orientalismus a kolonialismus

Orientalismus zmiňují v souvislosti s hrami Cixous o Indii a Kambodži mnozí. Julia Dobson v knize *Hélène Cixous and the Theatre* ovšem neustále směšuje orientalismus a kolonialismus. „Alegorizace historických událostí, jejímž prostřednictvím chce prozkoumat struktury rozdílnosti, může být paradoxně považována za posílení hnutí spojovaného s koloniálním diskursem, které umisťuje krizi sebereflexe západního intelektuála (a publika) v protikladu k nekomplikované identitě druhého.“[244] Orientalismus bez pochyb sloužil jako určité ospravedlnění kolonialismu, když dokazoval, že Východ je něčím méně ve srovnání se Západem. Není však s kolonialismem totožný, jako pojem pokrývá rozsáhlejší oblast.

Obvinění z ospravedlňování kolonialismu není spravedlivé ani obhajitelné. *Indiáda* a *Strašlivá, ale nedokončená historie* jsou především velmi ostrou a radikální kritikou kolonialismu. Ve *Strašlivé, ale nedokončené historii* jsou odsouzení kolonialismu věnovány tři celé scény (čtvrtá scéna druhého aktu a první scéna čtvrtého aktu první epochy a třetí scéna prvního aktu druhé epochy). Tajemník americké Národní rady pro bezpečnost William Watts říká, že při studování plánu bombardování Kambodže viděl poradce amerického prezidenta Henryho Kissingera „lhostejného jako tyran páchat zločin, zločin tak veliký, že překračuje lidský pohled a

[244] Dobson, *H. C. and the Theatre. s. 99.*

stává se neviditelným“[245]. Podobně v *Indiádě* je první z přítomných místokrálů markýz Linlithgow, který chce Indii rozstřihnout nůžkami, vykreslen velmi nesympaticky. Orientalista je ale podle Saida někdy veden i touhou ukázat Orient jako lepší, než jsme my. Slabým místem jeho přístupu však je, že se stále nevyhne a nedokáže ubránit srovnání s „námi“. A jak upozornil nespočet autorů v čele se Cixousiným přítelem Jacquesem Derridou, v duální opozici je v evropském myšlení vždy jednomu pólu připsána kladná hodnota a druhému záporná.

„Každý, kdo píše o Orientu, se musí umístit tváří v tvář k němu. Přeložit do textu tuto pozici zahrnuje přijmout druh narativního hlasu, budování určitého typu struktury, volbu druhu obrazů, témat, motivů, které obíhají v jeho textu – všechno toto přispívá vědomým cestám, jak oslovit čtenáře, obsáhnout Orient a konečně jak ho reprezentovat nebo mluvit za něj.“[246] Otázka přístupu k danému tématu se samozřejmě neomezuje jen na psaní o Orientu. V centru pozornosti orientalismu však stojí vzdálenost, která dělí orientalistu od „skutečného“ Orientu.

Orientalismus je většinou chápán jako politická kritika a ze Saidových předmluv vyplývá, že tak byl skutečně myšlen. *Strašlivá, ale nedokončená historie* byla zřejmě kritizována právě z těchto pozic a Cixous proto chtěla v *Indiádě* a v *Bubnech na hrázi* svůj přístup opravit a evropské hledisko v citacích a odkazech zmizelo. Stavba her však zůstává stejná. Inspirací pro *Strašlivou, ale nedokončenou historii* byly historické hry Shakespeara, *Indiáda* se odvolává názvem i formou na Homérovu *Illiadu* a epopej.

Cixous odsuzuje kolonialismus a Asii vnímá veskrze pozitivně. Přesto ji umisťuje do pozice odlišného druhého, který není jako my. Asie se tak dostává do pozice ženy, kterou by si muži museli vymyslet, kdyby neexistovala[247]. Jako žena byla tím, co muži chybělo a co si musel vytvořit, aby byl úplným, je Asie pro Cixous tím, co chybí Evropě.

Said v *Orietalismu* cituje z knihy lorda Evelyna Baringa Cromera *Modern Egypt*. „Evropan spoléhá na rozum, konstatování faktů je zcela oproštěno od jakékoli nejasnosti, je přirozeným logikem, třebaže nestudoval logiku, je od přírody skeptický

[245] Cixous, *L‘Histoire terrible, mais inachevée.* s. 221.
[246] Said, *Orientalism.* s 20.
[247] Viz BEAUVOIR, Simone. *Druhé pohlaví.* Praha: Orbis, 1966. s. 412.

a vyžaduje důkaz před tím, než přijme pravdu jakéhokoli tvrzení, jeho trénovaná inteligence pracuje jako stroj. Mysl Orientálce na druhé straně podobně jako jeho pitoreskní ulice silně postrádá symetrii. Jeho uvažování je nejnepořádnějšího popisu. Ačkoli si staří Arabové osvojili na poněkud vyšším stupni vědu dialektiky, jejich potomci nesmírně trpí nedostatkem logických schopností. Často nejsou schopní dospět k těm nejočividnějším závěrům z jakýchkoli jednoduchých premis, kterým mohou přiznat pravdivost. Získat z obyčejného Egypťana prosté tvrzení vyžaduje výjimečné úsilí. Jeho vysvětlování bude obvykle dlouhé a postrádající jasnost. Bude si pravděpodobně protiřečit půltuctukrát než dokončí svůj příběh. Často se zlomí pod nejmírnějším procesem křížového výslechu.“[248]

Popis Orientálce je nápadně podobný popisu ženy. U obou se zdůrazňuje nedostatečná logická kapacita a odlišný, ovšem zásadně nevyhovující způsob myšlení. Cixous ženy ve *Smíchu medúzy* vyzvala, aby přijaly tento nedostatek a přestaly ho za nedostatek považovat. Jak bylo vidno v předešlých kapitolách, podobně se zachovala při psaní *Indiády* a *Strašlivé, ale nedokončené historie*. Postavy nejednají na základě logiky, ale vedou je osobní city a jiná logika.

Sihanuk je velmi často v analytických pracích charakterizován jako dítě. Za dítě ho považuje i jeho přítel Čou En-laj. „Ubohý princi! Prožil jsi poslední dny dětství svého života,“[249] lituje Sihanuka po jeho svržení. Dítětem byla z principu i žena, neboť tím vyžadovala mužskou oporu a muž tím ospravedlňoval, proč nemůže chodit do školy nebo zastávat veřejné funkce. Zároveň je však s dítětem spojena představa čistoty či nevinnosti. I toho Cixous využívá, právě naivita a čistota ve vztahu k národu Sihanuka mnohdy ospravedlňuje. V Cixousiných textech je Asie často popisována jako archaická společnost, kterou pojímá jako ztracený ráj, věk nevinnosti.

Dítě je ovšem i nehotovým dospělým, musí teprve projít dospíváním a utvořit svou osobnost, musí dospět. Susan A. Glenn v knize *Female Spectacle* pojednává o vztahu divadla a feminismu na přelomu 19. a 20. století. V kapitole *The Strong Personality* vysvětluje oblibu imitace mezi komičkami. Muži předpokládali, že žena

[248] Citováno z Said, *Orientalism.* s. 38.
[249] Cixous, *L'Histoire terrible, mais inachevée*. s. 162.

nemá vlastní osobnost. Imitací ji však mohla získat. Cixous vlastně imituje[250] Sihanukovu osobnost evropským způsobem, dodává mu osobnost vztahem k evropské kultuře. Připodobněním Sihanuka k Shakespearovým princům mu propůjčuje jejich osobnost.

Při interpretaci analyzovaných her z pozic orientalismu jsme se soustředili na *Strašlivou, ale nedokončenou historii* a zejména postavu Sihanuka. Kambodžský král totiž není v evropské kultuře příliš známý. Oproti tomu Gándhí je osobností, kterou Evropané přijali. Jeho idea neozbrojeného boje je klíčovou pro evropský pacifismus. Gándhí se stal symbolem a „otcem zakladatelem" občanské společnosti, protože jeho úsilí bylo úspěšné. Indie získala nezávislost díky občanské neposlušnosti a nikoli ozbrojeným bojem. Evropský Gándhí se ale skládá jen z částic vhodných k vykreslení tohoto obrazu. Je poevropštěným orientálcem, takovým orientálním obrazem Gándhího, který vyhovoval cílům, pro něž byl do kulturního kontextu Evropy uveden.

Strašlivá, ale nedokončená historie a *Indiáda* jsou dokladem jedné z tendencí orientalismu, která si chce Orient přivlastnit a poevropštit, aby ho tím určitým způsobem vysvětlila, ospravedlnila či dokonce heroizovala. V *Bubnech na hrázi* vidíme opačné směřování. Hra ukazuje Orient jako exotickou zemi, přibližuje jej skrze tradiční divadelní formy, jež nemají na Západě obdoby. Tím, že jsou loutky vycházející z bunraku hrány herci, dochází k amplifikaci exotična. Líčení, kostýmy a další prvky ukazují orientálce jako ty druhé, kteří se od nás zcela liší, protože se liší jejich kultura. Zároveň však nejde o věrné přejímání divadelní techniky, ale inspiraci opět upravenou pro evropského diváka. Hra zasazená do Číny využívá japonské formy divadla a loutkové divadlo dalších zemí jihovýchodní Asie. *Bubny na hrázi* jsou pastišem asijských kultur ve stejném smyslu, v jakém je samotný pojem Asie evropským konstruktem.

Tím, že Cixous potvrzuje status obyvatel Asie jako těch druhých, zachovává duální rozdělení, které provází evropské a americké myšlení. Právě proti takové kategorizaci a definování druhého jako druhého, protože odlišného ode mě, ale svou prací na poli feminismu či jejími slovy écriture féminine bojuje. V tomto kontextu je

[250] Pojmy imitace a mimikry používá v kontextu postkolonialismu také jeden z jeho předních teoretiků Homi Bhabha.

zajímavé vrátit se k citaci z úvodu čtvrté kapitoly, kde Cixous vysvětluje, proč v jejích prozaických textech nevystupují mužské postavy. Cixous tvrdí, že jako žena nedokáže napsat muže. Jako Evropanka si však troufne přivést na scénu Kambodžana.

Popudem, který Cixous přivedl k psaní obecně, je podle jejích vlastních svědectví snaha uchovat a zabránit zmizení. V textech doprovázejících jednotlivé studované hry proklamuje, že napsáním her o Asii chtěla ochránit před zmizením zranitelné. Shiach Morag ve vlivné práci *Politics of writing* cituje Anthonyho Barnetta, který upozorňuje, že touto snahou se Cixous dostává na pozici koloniální Francie, jež svou nadvládu obalila jako lék pro historický úpadek Kambodže.[251]

Apelem k uchování kultury, konkrétně tance, a jazyka Khmérů končí i *Strašlivá, ale nedokončená historie*. „Tedy já říkám, kdekoli nakonec skončíte v cizí zemi, nezapomeňte náš jazyk, naši sladkou khmerštinu. Mluvte jí každý den, Nenechte ji vyhasnout,“[252] vyzývá zesnulý král Suramarit odcházející Kambodžany, kteří přežili vládu Rudých Khmérů. Výzva je však, stejně jako celá hra[253], ve francouzštině a určená Francouzům v publiku. Khmersky je pouze formule pro přivolávání mrtvých z druhého břehu.[254] Khmerština tak získává na exotičnosti a mysterióznosti, protože je jazykem mrtvých.

Na druhou stranu srovnání orientálců se ženami nebo spíše přístupu, jaký k oběma skupinám zaujímali západní muži, ukazuje slabiny tohoto přístupu a poukazuje na problematiku pozice druhého. Cixous sama v rozhovoru s Laurou Cremonese položila rovnítko mezi ženu a orientálce.

Orientalismus se stal terčem politické kritiky. Nabízí se však otázka vycházející z jiných pozic. Pokud kritizuje orientalismus zjednodušující euro-americký pohled na Asii, staví se zároveň do pozice vlastníka „pravé“ Asie. Směšným argumentem proti koncepci orientalismu je tvrzení, že by podle něj měli o Indii psát jen Indové a o Kambodži Kambodžané. Odmítnutí tohoto sylogismu nás ale přivádí

[251] Shiach, *H. C.: A Politics of writing.* s. 130.
[252] Cixous, *L‘Histoire terrible, mais inachevée.* s. 387.
[253] Jedinou výjimku tvoří sovětský premiér Alexej Nikolajevič Kosygin, který hovoří rusky, komunikace se Sihanukem probíhá prostřednictvím tlumočníka. Čínský premiér Čou En-laj proti tomu hovoří francouzsky.
[254] Cixous, *L‘Histoire terrible mais inachevée.* s. 191.

k fundamentální otázce, jak tedy o Asii psát. Ke skutečnosti nemůžeme přistupovat jinak, než na základě naší vlastní zkušenosti. Zbavit se „evropanství“ nebo národnosti nějaké evropské země je nemožné.

Závěr

Byla by tisíckrát škoda, kdyby ženy psaly jako
muži nebo žily jako muži anebo vypadaly jako muži,
protože jestliže – vezmeme-li v potaz širost a rozličnost
světa – pouhá dvě pohlaví zdaleka nevyhovují, jak
potom vystačit s jedním?

Virginia Woolf *Vlastní pokoj*

Cixous je nejvíce ceněna pro svou schopnost dekonstrukce subjektu, neustálé hry s ustavováním identity, která nikdy není hotová. „Ve své próze, esejích a divadle Hélène Cixous učí své publikum zpochybňovat pojmy, kterými je svět reprezentován a tudíž zkoumat, jak lidské bytosti vidí jak tento svět, tak své místo v něm,“[255] uvedla Miller ve zmiňované eseji. Verena Andermatt Conley věnuje tomuto rysu psaní Cixous značnou část své monografie o ní. Zabývá se především konstitucí identity prostřednictvím jazyka. „Vytlačit omezující, limitující, hyperkódovaný jazyk jazyky-ve-svobodě, znovu promyslet činnost psaní v pojmech nepřítomnosti, přítomnosti; omezit to první; proměnit sexuální opozici ve hru rozdílů; změnit touhu po uznání založenou na smrti v tu potvrzení a lásky.“[256]

V próze je samozřejmě hra s identitou jednodušší, protože probíhá v mysli čtenáře, který je připraven, či by aspoň měl být, neustále přetvářet a znovu vytvářet postavy fikčního světa tak, jak se s postupem textu proměňují a obnovují. V dramatu je pozice Cixous složitější, protože postavu ztělesňuje jeden herec, jehož zjev i psychické vlastnosti, charakter, jsou víceméně, alespoň v průběhu představení, stálé. Ve svých prvních hrách, kde si Cixous s tradiční formou dramatu více hrála, nebo je rovnou zamítala, se tato hra s identitou projevuje mnohem zřejměji. Například v *Oidipově jménu* jsou promluvy hlavních postav Jokasty a Oidipa rozděleny ve zpívanou a mluvenou složku. Postavy se tak konstituují skládáním obou typů replik a jejich obrysy jsou nejasnější.

[255] Miller, Medusa and the Mother/Bear. s. 131.
[256] Andermatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the feminine*. s. 125.

Ve čtyřech dramatech napsaných pro TdS se Cixous vrací ke konvencím dramatu. To má důsledky i pro identitu jejích postav. Za příklad si vezmeme dvě největší postavy – Sihanuka a Gándhího. Ve *Strašné, ale nedokončené historii* Cixous neproblematizuje „ozvěnu [Sihanukova] paternalistického tónu a zobrazení této historické postavy jako svatého blázna zeslabuje naše přihlédnutí k následkům jeho činů pro obyvatelstvo Kambodže“[257]. Dobson ovšem trvá na tom, že výstavba postavy Sihanuka „zůstává ambiciózně komplexní a ne-reduktivní, protože jeho touhy a zklamání jsou zobrazeny ve velkých rozměrech.“[258] Cixous ovšem v celém dramatu nepoloží otázku, zda skutečně jsou Sihanuk a Kambodža jedno a totéž. Tragédie Kambodže je popsána z pohledu Sihanuka a obyvatelé země jsou jen němými svědky na stěnách.

Stejně tak nevznáší námitky proti postavě Gándhího. I když je jeho koncept nenásilí podrobován zkoušce, selhání v případě Radžkumára není nijak fatální. Radžkumár sice zabije svého souseda, dochází ale k poznání, že „vraždou se zabíjíme sami.“[259] Sám je teď „napůl mrtvý“ a hledá odpuštění, které by podle Harídasí mohl najít při meditaci a v tichu beze slov na březích Gangy ve Varánasí[260]. Radžkumár si kvůli tomu bude muset změnit i jméno a stát se tak doslova jiným člověkem. Gándhího status „svatého blázna“, který sdílí se Sihanukem, potvrzuje i poslední místokrál Indie lord Mountbatten („antické božstvo bez zubů, stará matka bez prsou, poslední důkaz existence bohů a jejich neschopnosti nechat uznat své proroky v našem politickém století“[261]). „Mountbattenova charakterizace Gándhího jako duchovního anachronismu je jasně prostoupena jeho statutem hlavního reprezentanta koloniální moci, přesto jeho pohled není napaden, ani odlehčen jinými diskursy, a tak vypadá plně integrovaný do obecné charakteristiky této historické postavy ve hře. Taková zjednodušená vykreslení, jak je vidět ve *Strašné, ale nedokončené historii*, jsou možná nevyhnutelná, stávají se však stále

[257] Dobson, *H. C. and the Theatre*. s. 81.
[258] Ibid., s. 81.
[259] Cixous, *L'Indiade*. s. 186.
[260] „Dám ti radu. Jdi do Varánasí a zůstaň tři roky bez mluvení na břehu posvátné Gangy. Za tři roky zapomeneš na Radžkumára.“ Ibid., s. 186.
[261] Ibid., s. 148.

problematičtějšími, když se zdá, že vyjadřují pojmy koloniálního diskursu, jež hry velmi pozorně a jasně chtějí vyvrátit.“[262]

Historická rovina je jednou z několika, které Cixous měla při psaní na mysli. Tři z nich jsme v rozsahu této práce načrtli. Sihanuk tedy není „jen“ kambodžským monarchou, ale „složitým amalgámem skutečné historické postavy, obrazem shakespearovského prince a projekcí autorky jako exulantky“[263]. Rovněž tak Gándhí je mnohem více zástupcem či esencí Cixousina pojetí lásky, než svým historickým předobrazem. Aby Cixous mohla dosáhnout těchto cílů, musela se uchýlit k alegorizaci. O *Věrolomném městě* jsme již konstatovali, že ze skutečné aféry kontaminované krve se stala alegorie s morálním poselstvím o Spravedlnosti. Podobně lze říct, že *Indiáda* je sice založena na historických událostech, jež se odehrály v Indii, avšak vypráví mnohem obecnější příběh. Alegorie se pojí se zobecňováním, kdy některá historická fakta, jak jsme již také viděli, musí ustoupit jinému záměru autorky. Zobecňování, alegorizace či mytizace, jak jsme postupně tuto tendenci nazývali, se ovšem pojí s ustalováním identity a její petrifikací. Když chce Cixous Gándhího pojmout jako čistou lásku a promítnout do této postavy touhu écriture féminine nebo v postavě Džinnáha ukázat pravý opak, nemůže jejich identitu zároveň popírat. Proto se může X1 ve *Věrolomném městě* sice prohlásit matkou, když zachránil topící se dítě[264], Cixous však umisťuje jeho hrdinský čin daleko do minulosti a tím jeho význam snižuje. X1 od té doby zatvrdl a jeho motivací se staly peníze.

Cílem Cixous je rozvolnění binárních opozic, které utvářejí patriarchální svět s jeho pravidly a stanovují jedinci přesné místo v něm. Označení dvou základních principů na základě rodové, možno říci biologické, diference jako mužskost a ženskost však hrozí limitujícím návratem k esencialismu. V její dramatické tvorbě k tomu někdy dochází.

[262] Dobson, *H. C. and the Theatre*. s. 92.
[263] Ibid., s. 81.
[264] Cixous, *La Ville parjure*. s. 188.

Bibliografie

Primární literatura

1. CIXOUS, Hélène. *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk, rois du Cambodge.* Paříž: Théatre du Soleil, 1987. s. 461. ISBN 2.905012.02.1.

2. CIXOUS, Hélène. *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre.* Paříž: Théatre du Soleil, 1987. s. 279. ISBN 2.905012.03.X.

3. CIXOUS, Hélène. *La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies*. Paříž: Théâtre du Soleil, 1994. s. 226. ISBN 2-905012-10-2.

4. CIXOUS, Hélène. *Tambours sur la digue sous forme de pièce ancienne pour marionettes jouée par des acteurs*. Paříž: Théâtre du Soleil, 1999. s. 124. ISBN 2-905012-11-0.

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

Sekundární literatura

1. ANDERMATT CONLEY, Verena. *Hélène Cixous: Writing the Feminine.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. s. 99.

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

3. BEAUVOIR, Simone. *Druhé pohlaví.* Praha: Orbis, 1966. s. 412.

4. BÖSS, M., NORDIN, I., OLINDER, B., eds. *Re-Mapping Exile.* Aarhus: Aarhus University Press, 2005. s. 256.

5. BULLOCK, M., PAIK, P., ed. *Aftermath: Exile, Migration and Diaspora Reconsidered.* New Jersey: Rutgers University Press, 2008. s. 244.

6. 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.

7. CALLE-GRUBER, M., ed. *Hélène Cixous, croisée d'une oeuvre*. *Actes du colloque de Cerisy 1998*. Paříž: Editions Galilée, 2000. s. 480.

8. CREMONESE, Laura. *Le Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous.* Fasano: Schena, 1997. s. 158.

9. DOBSON, Julia. *Hélène Cixous and the Theatre.* Oxford, Bern, Berlín, Brusel, Frankfurt nad Mohanem, New York, Vídeň: Peter Lang Pub Inc, 2002. s. 166.

10. GLENN, Susan A. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism.* Cambridge: Harvard University Press, 2000. s. 320. ISBN O-674-00333-0.

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

12. KAMINSKY, Amy. *Reading the Body Politic.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. s. 184.

13. KETTLER PENROD, Lynn. *Hélène Cixous.* New York: Twayne PUblishers, 1996. s. 176.

14. KINGSLEY-SMITH, Jane. *Shakespeare's Drama of Exile.* Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan, 2004. s. 190.

15. LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtrale.* Paříž: Harmattan, 1999. s. 314.

16. MCCLENNEN, Sophia A. *The Dialectics of Exile.* West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008. s. 252.

17. PASCAUD, Fabienne. *L'Art du présent.* Paříž:Plon, 2005. s. 244.

18. PENROD, Lynn. *Algeriance, exile and Hélène Cixous.* In *College Literature*, Vol. 30, No. 1, Algeriad (Zima 2003). s. 135-145.

19. QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil.* Paříž: Harmattan, 1999. s. 328.

20. ROSSUM-GUYON, Françoise, DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, eds. *Chemins d'une écriture.* Paříž/Amsterdam: PUV Saint-Denis/Rodopi, 1990. s. 242.

21. SAID, Edward, W. *Orientalism.* New York: Vitange Books, [2003], c1994. 25th Anniversary ed. s. 394.

22. SEGARRA, Marta, ed. *The Portable Cixous.* New York, Chichester: Columbia University Press, 2010. s. 328.

23. SHIACH, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing.* Londýn/New York: Routledge, 1990. s. 160.

24. VACÍK, M., LUDVÍKOVÁ, L., ed. *Literatura, vězení, exil. Sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře".* Praha: Nadace Readers International a České centrum Mezinárodního PEN klubu, 1997. s. 221.

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

26. WOOLF, Virginia. *Tři guineje; Vlastní pokoj*. Praha: One Woman Press, 2000. s. 322. ISBN 80-86356-02-7.

Výběrová literatura

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

2. CIXOUS, Hélène. *Coming to writing and other essays*. Cambridge, Mass. : Harvard Univesity Press, 1991. s. 214.
3. FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paříž : éditions THEATRALES, 1995. s. 86. ISBN 2-907810-71-5.

4. FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*. Paříž: éditions THEATRALES, 1998. s. 279.

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

6. IVES, Kelly. *Hélène Cixous I Love You: The Jouissance of Writing*. Kent: Crescent Moon Publishing, 1999. s. 122.

7. MCCORMACK, Jo. *Memory nad Exile: Contemporary France and the Algerian War (1954 – 1962).* s. 117 – 138. In ALLATSON, P., MCCORMACK, J. *Critical Studies, Volume 30: Exile Cultures, Misplaced Identities.* Amsterdam: Editions Rodopi, 2008. s. 320.

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

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

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