

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Natálie Preslová

Přechodné peklo děl Didiera-Georgese Gablyho

The Temporary Inferno of Didier-Georges Gably's Works

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov PhD.

Poděkování

Chtěla bych velice poděkovat Mgr. Petru Christovovi PhD. za inspirativní vedení a obětavou pomoc při psaní této bakalářské práce, ale i řady prací jiných.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, řádně jsem 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 6. 5. 2013

Natálie Preslová

Anotace

Obsahem práce je dílo francouzského autora (nejen) textů pro divadlo, režiséra a hereckého pedagoga Didiera-Georgese Gabilyho (1955 – 1966). První část je celkovou analýzou jeho dramatických textů (na základě vlastní četby a studia her, autorových poznámek k tvorbě a sekundárních dokumentů), s přihlédnutím k procesu vzniku textů. Druhá část se zabývá Gabilyho inscenačními principy a prací s hercem, neboť obojí přímo souvisí se vznikem textů. Cílem práce je představit Gabilyho tvorbu v kontextu francouzského divadla, postihnout důležité aspekty jeho textů a následně nastínit, jakým způsobem vznikaly a jak vypadaly jejich inscenace.

Annotation

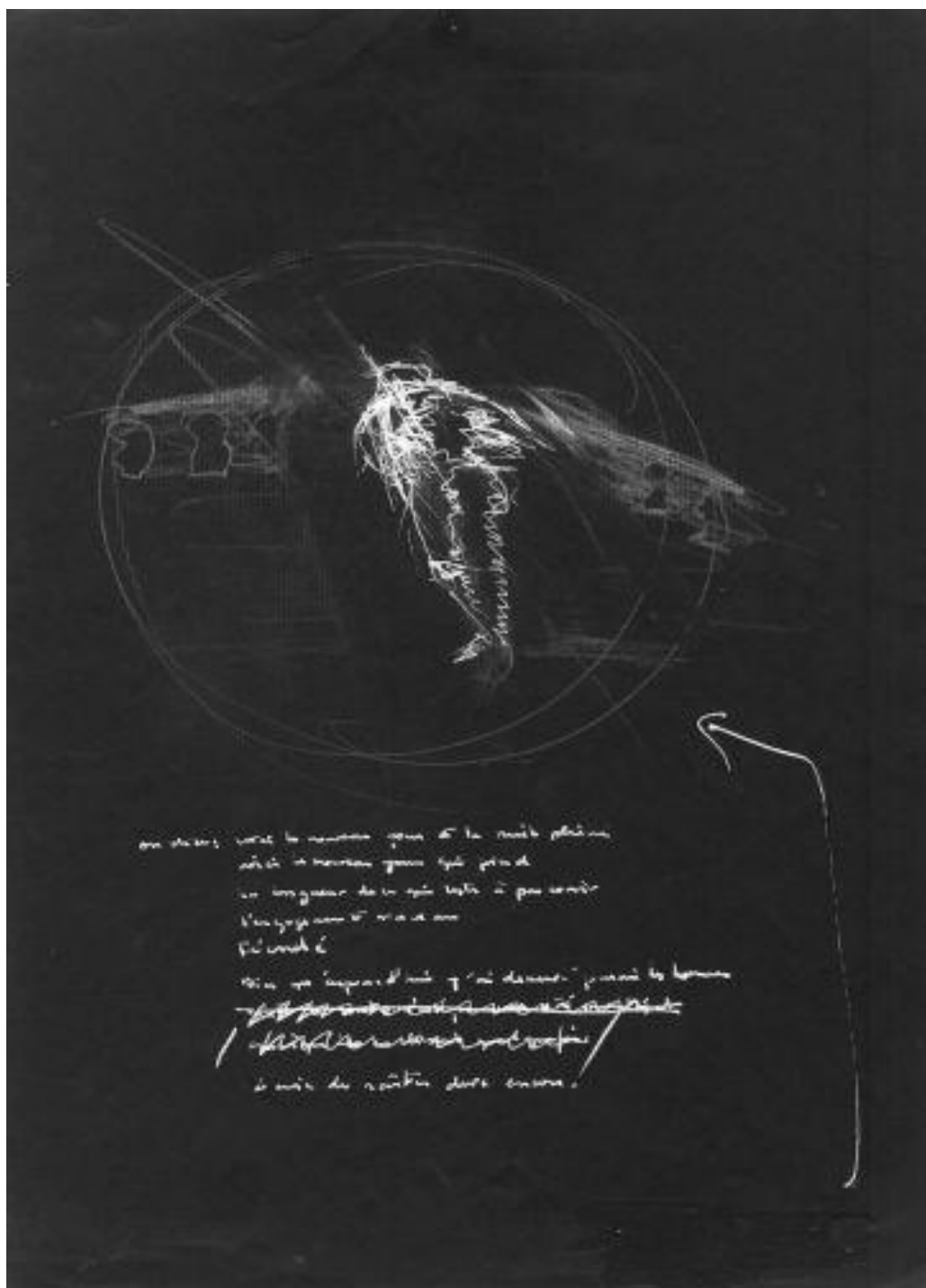
The content of this thesis is the work of French writer of theatrical dramas, director and acting teacher Didier-Georges Gabily (1955-1966). The first part is overall analysis of his dramatic texts (based on my own reading and studying of plays, author's notes on his work, and secondary documents) taking into account the process of writing. The second part deals with Gabily's staging principles and his work with actors, since both are directly related to the text writing. The aim of the work is to introduce Gabily's writing in context of the French theater, capture the important aspects of his work and subsequently outline the way it was created and staged.

Klíčová slova

Gabily Didier-Georges, Dort Bernard, Claudel Paul, Eurípidés, dramatický text, herec, postava, téma, motiv, jazyk, forma, inscenace

Keywords

Gabily Didier-Georges, Dort Bernard, Claudel Paul, Eurípidés, drama, actor, character, theme, language, form, production



„Jsem posedlý šílenstvím, jsem posedlý rozmanitostí.“

(D. - G. Gabilly)

OBSAH

1. ÚVOD	7
1.1 Didier-Georges Gabily	7
1.2 Životní cesta	8
2. GABILYHO VZTAH K TEXTU A DIVADLU	11
3. DRAMATICKÉ DÍLO DIDERA-GEORGESE GABILYHO	15
3.1 Forma	16
3.2 Téma, motiv	22
3.3 Jazyk	27
3.4 Postava	30
4. REŽIJNÍ PRINCIPY DIDIERA-GEORGESE GABILYHO	36
5. ZÁVĚR	41
6. POUŽITÉ ZDROJE	43
7. PŘÍLOHY	46
7.1 Příloha 1	46
7.2 Příloha 2	47
7.3 Příloha 3	55

ÚVOD

Didier-Georges Gabily

Dramatik, herec, režisér, divadelní pedagog a teoretik Didier-Georges Gabily, v českém prostředí takřka neznámý, je jednou z nejvýraznějších osobností francouzského divadla druhé poloviny 20. století. Období jeho tvorby, jejíž nejdůležitější částí je prvních pět sezón devadesátých let, je ohraničeno koncem sedmdesátých let a jeho smrtí roku 1996. Paralelně s ním působili ve francouzském divadelním prostředí například Patric Chéreau, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, Jacques Weber, Bernard-Marie Koltés, Jean-Luc Lagarce, Michael Vinaver, Jean Claude Carrière, atd. Jeho dílo má pro francouzské divadlo nezpochybnitelný význam a jeho texty jsou dodnes poměrně často inscenovány. Rozhodně je ale jeho jméno v současné Francii méně známé než jména jeho výše zmíněných vrstevníků. Velkou roli v tom hraje jak náročnost jeho díla, tak skutečnost, že záměrně nepracoval na velkých divadelních scénách, ale svá nejslavnější díla uváděl s malou skupinou svých herců v menších regionálních divadlech a komorních či netradičních divadelních prostorech.

Gabily vnímal jako nejpodstatnější ze svých činností psaní, proto se v této práci věnuji především jeho (dramatickým) textům, jejich podobě, jednotlivým aspektům, tématice i celkové poetice a genezi. Gabilyho tvorba představuje v kontextu současné francouzské dramatiky velice specifický proud, ve kterém se ovšem dají najít určité paralely s jeho vrstevníky i se starší dramatikou – Marguerite Durasovou, Philippe Minyanou, Bernardem-Marie Koltésem, Paulem Claudelem, Jeanem Giraudouxem, atd. Jeho texty se pohybují na hranicích uměleckých druhů a žánrů, Gabily hledá inspiraci v různých typech uměleckých děl a zajímají ho témata, která nejsou svázána jen s jedním žánrem či epochou.

Jelikož spolu všechny oblasti Gabilyho tvorby úzce souvisí, zkoumá tato práce také vztah textů a jejich inscenací (který je pro pochopení

Gabilyho díla zásadní), inscenační postupy a autorovy teoretické úvahy o divadle a herci. Věnovala jsem se také studiu francouzských teoretiků, kteří se Gabilyho dílu věnují (Bernard Dort, Jean-Pierre Thibaudat, Bertrand Py, atd.) ale hlavními prameny pro mě byly samotné dramatické texty, které jsem se snažila vnímat v kontextu dramatiky dvacátého století. V části věnované jejich inscenacím jsem narazila na problém se získáním záznamů Gabilyho inscenací, čerpala jsem tedy zejména z bohaté obrazové dokumentace, recenzí, studií o inscenacích a Gabilyho režijních poznámek. Většina z těchto dokumentů je uložena v pařížské Sociétés d'histoire du théâtre.¹

Životní cesta

Didier-Georges Gabily se narodil v srpnu 1955 ve francouzském Saumuru a vyrůstal v Tours.² V šestnácti letech opustil střední školu a strávil rok v opatství Boquen, kde studoval vztahy teologie a politiky a také literární díla Bernarda Besreta a Jeana Cardonnela.³ Samotná témata víry se v jeho díle nijak výrazně neodrážejí, lze však předpokládat, že ho velmi ovlivnila Besretova spiritualita a nedogmatický přístup k náboženství. Rituálnost a

1

└ Společnost pro divadelní historii, instituce svým fungováním velmi podobná pražskému Institutu umění/Divadelnímu ústavu.

2

└ Obě města jsou asi hodinu cesty od sebe, spojuje je tok řeky Loiry.

3

└ Bernard Besret (pův. Jean Claude Besret, poté přijal řádové jméno Bernard) v osmnácti letech vstoupil do cisterciáckého řádu, sídlícího v opatství Boquen, v roce 1960 se stal jeho opatem a začal působit ve veřejném životě, zejména se zasazoval o smíření sporů ohledně náboženského života ve Francii. Ze svého kláštera se snažil vytvořit centrum hledající novou podobu klášterního života a podnítil zejména v mladých lidech zájem o spiritualitu. V roce 1977 konvertoval k taoismu. Gabily měl možnost se s ním v Boquen skutečně setkat, do kláštera přišel v roce 1971, tři roky před tím, než jej Besret opustil.

komunitní styl života, který v klášteře poznal, také ovlivnily jeho životní styl a způsob přemýšlení o divadle a umění.⁴ Po roce v klášteře strávil Gabilly další rok cestováním po severní Evropě. Několik měsíců pobýval v Paříži a pak v Lyonu, kde příležitostně pracoval v továrnách. V této době začal pravidelně psát, a to zejména prozaické texty.

„(...) divadlo jsem poznal poměrně pozdě, pocházím z dělnické rodiny. Poznal jsem ho pozdě, ale byly to pro mě skutečně silné srážky.“⁵ Těmito srážkami myslel dvě inscenace z roku 1973, které zhlédl v TNP Villeurbanne⁶: Marivauxovu *La dispute* (u nás překládánou jako *Spor*) v režii Patrice Chéreaua a sedmihodinovou hru Michaela Vinavera *Par-dessus-bord* (*Přes palubu*) ve zkrácené verzi režírovanou Rogerem Planchonem. Brzy po těchto prvních setkáních s divadlem zahájil Gabilly svou divadelní kariéru jako herec v několika menších divadelních skupinách bez stálé scény. V roce 1975 se vrátil do Tours, kde začal studovat německou filozofii a sociologii a kde mu ředitel tamního Centre dramatique, André Cellier⁷, nabídl režijní a dramaturgickou spolupráci. V této době se Gabilly začal zajímat o divadelní

4

┐ Ale nebylo by správné, hledat paralely mezi jeho divadlem a pojetím divadla-klášteře, jak ho chápali tvůrci druhé divadelní reformy, ale které se v určité podobě objevuje už na přelomu 19. a 20. století, například u M. Maeterlinka.

5

┐ GABILLY, Didier-Georges. Nevydaný rozhovor s Brigitte Rémer – 14. 5. 1996 [online]. [cit. 16. 2. 2013]. URL: < <http://www.didiergeorgesgabilly.net/fragmentspourunebiographie-1.html>>.

6

┐ Théâtre national populaire (Lidové národní divadlo), vznik těchto typů divadel souvisí s hnutím lidového divadla ve Francii, byly rozvíjeny v období divadelní decentralizace ve druhé polovině 20. století. Podobný původ mají instituce typu Centre dramatique či Maison de la Culture. Villeurbanne je příměstská část Lyonu.

7

┐ Francouzský režisér, herec, angažovaný v procesu divadelní decentralizace, v rámci které se stal ředitelem Centre dramatique v Tours. Zaměřoval se na realistické texty, oceňované jsou jeho inscenace Strindberga a Čechova.

školství a hereckou pedagogiku. Své teorie mohl ověřovat a rozvíjet v hereckých ateliérech pro veřejnost, jejichž vedení mu Cellier svěřil. Výchově a výuce herců se od té doby věnoval takřka nepřetržitě a v roce 1984 se stal spoluzakladatelem divadelní školy a výzkumného centra CREFAC⁸ v Paříži. V Paříži se také setkal s další osobností, která ho velice ovlivnila, teatrologem Bernardem Dortem (1929 - 1994).⁹ V té době Gabily pracoval jako lektor herectví, jako autor divadelních her byl zatím zcela neznámý a většinu jeho textů četl poprvé právě Bernard Dort. Začal Gabilyho povzbuzovat k dalšímu psaní pro divadlo, protože jeho texty považoval za zcela nový neobvyklý proud současné dramatiky.

V roce 1986 založil Gabily s některými ze svých studentů z CREFAC divadelní skupinu DG groupe (roku 1989, přejmenovanou na Groupe Tchan'g), se kterou pracoval až do své smrti a pro kterou napsal většinu svých pozdějších dramatických textů. V srpnu 1996, při práci na inscenaci Tchan'g Groupe, složené z Moliérova příběhu o Donu Juanovi a Gabilyho *Chimères et autres bestioles (Chimér a jiných zvířátek)*, Gabily náhle zemřel na selhání srdce po akutní operaci. Tchan'g Groupe se rozhodla dovést rozpracovanou inscenaci k premiéře, která se odehrála v říjnu 1996 v Théâtre national de Bretagne pod názvem *Don Juan/Chimères (Don Juan/Chiméry)* a poté ukončila svou činnost.

8

γ Centre de Recherche Et de Formation pour l'Acteur (Výzkumné centrum a herecká akademie).

9

γ Bernard Dort je významný francouzský teatrolog, překladatel, esejista a vysokoškolský profesor. Původní profesí byl právník na ministerstvu zdravotnictví, od začátku padesátých let začíná pravidelně psát nejen do divadelních periodik, věnuje se i filmovému umění a opeře. Jeden z největších znalců brechtovského divadla ve Francii, s R. Barthesem založil a vedl revue Théâtre populaire, později založil revue Travail théâtral. Od šedesátých let učil na sorbonském Institutu divadelních studií, mezi jeho žáky tu patřili například Valère Novarina nebo Patrice Chéreau, na pařížské akademii umění a řadě dalších francouzských univerzit. Je autorem mnoha monografií a studií z divadelní historie i současnosti. Vytvořil moderní překlady Büchnera, Lessinga nebo Ibsena.

GABILYHO VZTAH K TEXTU A DIVADLU

Jak již bylo řečeno, Gabily považoval za nejpodstatnější ze svých činností psaní. Při bližším studiu jeho prací se ovšem ukazuje, že dramatický text a jeho geneze je u něj velmi úzce propojena s inscenační prací, především kolektivní hereckou tvorbou. Psaní textů, režii a práci s hercem u něj nelze vnímat odděleně, všechny tyto tři činnosti se naopak navzájem ovlivňovaly. Toto tvrzení se může zdát zvláštní při pohledu na jakýkoli jeho dramatický text, který je plný konkrétních detailů, odkazů, historických a uměleckých paralel a působí velice promyšleně. Je ale třeba vědět, že finální podoba textů, v jaké byly nakonec vydávány, často vznikala až v průběhu práce na inscenaci a částečně i po její premiéře. Pro inscenace byla důležitější obecnější témata, stylové detaily pravděpodobně vznikaly až po premiéře.

„Práce dramatika je pro mě úzce spojena s prací herců – bezpochyby úžeji než s prací režiséra. Pro dramatika je důležité mít herce, kteří vědí jak začít mluvit svým jazykem. Myslím, že bez takových herců bych nikdy nemohl dělat divadlo veřejně. Bez jejich herecké práce bych nikdy nepřišel se svou první režii, přestože už jsem měl za sebou na pětadvacet neviděných režii na zkušebně. Ale to nešlo o mé vlastní texty, dělali jsme na textech od Aischyla k Handkemu, přes Garniera, Mullera nebo Claudela (...) zkoumali jsme jejich jazyky. Jaké jsou? Co je proměňuje? Čím se navzájem podobají? U všech jsme cítili jistou zbytečnost vázané řeči, zvláště v dnešní úzkostné době. U herců jsme si cítili jistotu, že nejsou herci sami pro sebe, jsou především nositeli jazyka a poté poetiky jeviště, které ho obklopuje jako nekonečný prostor.“¹⁰

Takto Gabily přiznává, že práce s herci skutečně pomáhala utvářet poetiku jeho textů. Vyhovovala mu dlouhodobější, úzká spolupráce s hercem,

¹⁰

↑ GABILY, Didier-Georges. AVEC GABILY, VOYANT DE LA LANGUE. Rozhovor s Georgesem Banu. Alternatives théâtrales, 5. 5. 1996, s. 52-54.

což francouzský divadelní systém většinou neumožňuje (repertoárová divadla jsou spíše výjimkou). Patrně právě proto preferoval práci se studenty divadelních škol, případně hereckých dílen pro veřejnost, pořádaných při některých menších divadlech.¹¹ Gabilyho první velká režijní práce, Brechtovy *Bubny v noci*, vznikla na pařížské konzervatoři, krátce po jeho příchodu do Paříže roku 1981.

„To, co mě zajímalo, bylo, jak se jazyk chová v ústech herců. V mých ateliérech jsme nikdy nepracovali na Gabilym, ostatně nikde jsme na něm nepracovali, nemám rád to, co jsem napsal. Naopak, pracovali jsme na velkých textech, klasických i současných.“¹²

Navzdory tomuto tvrzení se k režimům svých vlastních textů dostal, ale stalo se tak až při práci se skupinou DG Groupe, později Tchan'g Groupe. Do té doby Gabily vytvořil řadu inscenací cizích textů, jak klasických, tak moderních autorů. Na *Bubny noci* navázal hned v roce 1986 také se studenty konzervatoře, inscenací *Hinkemanna (Invalidy)* od německého expresionistického dramatika Ernsta Tollera (1893 – 1939). O těchto dvou prvních inscenacích neexistuje mnoho dokladů, ovšem ta, která následovala, znamenala jeho první velký úspěch a také je první inscenací, o které je možné udělat si konkrétnější obraz. Byla to inscenace Claudelovy divadelní hry *L'échange (Výměna)*¹³ a byla uvedena roku 1986 v Centre théâtral v Le Mans (nebo přesněji v jeho podzemních garážích). Čtyři herci, kteří v inscenaci hráli (Catherine Baugué, Marc Bodnar, Alexandra Scicluna a Jean-François Sivadier), byli čerství absolventi divadelní školy při Théâtre national populaire v Chaillot a Gabilyho žáci. Byla to pro ně jedna z prvních

11

└ Kromě již zmíněného Tours a CREFACu vedl herecké dílny také v Centre dramatique v Mans, na pařížské konzervatoři a v divadelní škole při Národním divadle v Bretagni.

12

└ GABILY, Didier-Georges. Nevydaný rozhovor, [zdroj ?], 1994.

13

└ Foto k inscenaci viz Příloha 2.

velkých prací a pro některé (zejména pro J. – F. Sivadiera) start úspěšné kariéry. Všichni čtyři také tvořili základ první Gabilyho oficiální divadelní skupiny DG Groupe, která vznikla vzápětí po uvedení *L'échange*. Gabily pochopil Claudelův příběh jako bitvu morálních hodnot i bitvu pohlaví. K antickému ladění inscenace (projevujícím se v kostýmech, deklamaci i vyzdvižených tématech) inspiroval Gabilyho Claudelův dopis adresovaný Jeanu Louisi Barraultovi¹⁴, ve kterém píše, že herci jsou dnes nuceni k totálnímu realismu a je to pro ně nepříjemné, proto on zkoumá možnosti řeckého dithyrambu. Občasným režím na divadelních školách se Gabily věnoval i nadále, například v roce 1993 uvedl se studenty herectví v Théâtre National de Bretagne hru Roberta Garniera (1545 – 1590)¹⁵ *Les Juives* (Židé). Od roku 1986 ovšem věnoval nejvíce času své nově vzniklé divadelní skupině DG Groupe¹⁶. První léta se skupina věnovala zejména intenzivní herecké práci v duchu Gabilyho výroku: „Herec je především umělec, ne interpret.“¹⁷ To, že se jím sám řídil, dokazuje skutečnost, že jeho herci měli velký podíl nejen na výsledné podobě inscenace, ale už na tvorbě textu a

14

┐ Jean-Luis Barrault byl významný francouzský herec, mim a režisér. V našem prostředí je patrně nejnámější díky své roli ve filmu Marcela Carného *Děti ráje*.

15

┐ Francouzský básník a dramatik, spolu s Étienne Jodellem oživil ve Francii v 16. století antickou tragédii.

16

┐ Naopak jediný vlastní text, který od té doby nevedl s Tchan'g Groupe je Ossia, „variace na vzpomínky Ossipa a Nadejdy Mandelštamových“, hra částečně na motivy života ruského básníka, příslušníka hnutí akméistů a jeho ženy. Uvedl ji v roce 1989 v Théâtre Poche Montparnasse a jednu ze dvou rolí v ní hrál Gabilyho známý André Cellier.

17

┐ GABILY, Didier-Georges. Rozhovor s Claudine Bocher. (Materiály k dosud nevydané publikaci INTERVENTIONS.) Duben 1992. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka *Didier-Georges Gabily*.

hledání nosných témat. Během let 1990-1991 touto společnou prací vznikl text *Violences (Násilnosti)*, který byl pojat jako manifest skupiny a byl první ukázkou způsobu její práce. Ještě v době uvedení *Violences* byla skupina ve velmi špatné finanční situaci, která se ovšem s následujícími inscenacemi výrazně zlepšila. Jednak díky tomu, že skupina obdržela první finanční podporu od státu, ale i proto, že získala stálé sídlo v Paříži, kterým dosud nikdy nedisponovala. Překonání této první krize bezpochyby prověřilo stabilitu a sílu Tchan'g Groupe (přejmenované roku 1989). Od roku 1991 do Gabilyho smrti 1996 uvedla Tchan'g Groupe ještě sedm inscenací. Gabilyho texty: *Enfonçures (Prolákliny)*, *Chimère et autres bestioles (Chiméru a jiná zvířátka)*, *Gibiers du temps (Zvěřinu doby)* a cizí texty či Gabilyho úpravy: *Travaux Orestiens (Orestovské variace)* podle Aischylovy Orestey a Claudelových textů, *Phèdre(s) et Hippolyte(s) (Faidra/y a Hypolyt/ové)*, Gabilyho montáž z Euripida, Seneky, Garniera, Racina a Ritsose, a *Des cercueils de Zinc (Zinkové rakve)* od běloruské disidentky Světlany Alexijevič.

Celkem je Gabily autorem šestnácti velmi specifických dramatických textů. Pohybují se na hranicích divadla, románu, poezie nebo naopak dokumentárního záznamu. Tematicky jsou velmi rozmanité, Gabilyho zajímá lidská zrudnost a násilí, téma války, tematizace divadla, jeho principů a stereotypů. Často používá antické a mytické náměty, které deformuje a převrací. Na základě jazyků starší dramatiky vytvářel Gabily svůj vlastní jazyk – básnický, bohatý na obrazy a metafory, ale současně schopný vyjádřit ošklivost a nízkost. Slovy Bernarda Dorta: „*Jeho jazyk koření v dramatické tradici, je ozvěnou jiných základních jazyků divadla. Proto u něj rezonuje tragika od Sofokla po Seneku (a její barokní variace, např. podle Garniera), tirády Dona Juana a Sganarella, atd. Ti všichni jsou ovšem monstrózně zdeformovaní, poníženi a karikovaní.*“¹⁸

18

γ DORT, Bernard. Sezónní revue Théâtre de la Bastille 1993/94. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

DRAMATICKÉ DÍLO DIDIERA-GEORGESE GABILYHO

Tato část práce je věnována celkové charakteristice Gabilého dramatických textů. Budu v ní vycházet zejména z šesti textů - *Violences* (Násilnosti, diptych, 1990 - 1991), *Enfonçures* (Prolákliny, 1991), *Chimère et autres bestioles* (Chiméra a jiná zvířátka, 1992), *TDM3 - Théâtre du mépris 3* (Divadlo pohrdání 3, 1994), *Gibiers du temps* (Zvěřina doby, trilogie, 1994 - 1995) a *Lalla, ou la terreur* (Lalla či teror, 1997), které považuji za stěžejní, ale částečně i z textů jiných.

Se všemi texty jsem pracovala v originálním jazyce, tedy ve francouzštině, v případě dvou textů, *Enfonçures* (Prolákliny) a *Gibiers du temps* (Zvěřina doby), také s existujícími překlady Petra Christova. Pokud není uvedeno jinak, ukázky a citace, které v textu používám, jsou mými vlastními překlady. Názvy her, s výjimkou *Prolákliny* a *Zvěřina doby*, uvádím v textu v originální verzi.

Gabilého dílo se vyznačuje obrazností, stylizovaným a expresivním jazykem, který je inspirován antickou dramatikou a Claudelovou dramatikou „liturgickou.“ Tento jazyk střídá vysokou a vznosnou polohu, doprovázenou lyrickými pasážemi, s naturalismem a vulgárností. Častým motivem textů je pronikání současného světa (který je u Gabilého zastupován válkami, obchody se zbraněmi, erotikou na prodej, apod.) do světa mýtů a umění. Jeho texty zpracovávají témata z historie divadla a z mytologie (nebo vytvářejí mytologii vlastní) a jsou protkány odkazy k umění, ale i k politice a popkultuře.

Pro lepší pochopení toho, jakým způsobem Gabilý zpracovává starší témata, může pomoci nastínění obsahu trilogie *Zvěřina doby*. Její tři díly se odehrávají dva tisíce let poté, co se Euripidova Faidra zamilovala do Hippolyta. Nyní ta samá Faidra žije obklopená řadou svých dětí, odsouzená osudem k tomu, počít každý rok nové dítě s novým mladým mužem. Pořád dokola se pokouší o sebevraždu a pokaždé jí v tom zabrání její Chůva. (Nebo spíše Chůvy, v péči o Faidru se jich už vystřídal několik generací.)

Théseus je propuštěn z podsvětí, kam se uchýlil (nebo byl uvržen) po Hippolytově smrti. Vrací se do svého města, které ale nepoznává. Potkává postavy z mýtů, které tu prodávají svoje těla, padlé bohy, ženy, snažící se zlikvidovat všechny muže a také Faidřiny děti, které spolu navzájem spí anebo se pokoušejí své sourozence vyvraždit. Svět, který Théseus znal, se změnil a kdo se v něm nenaučil žít, ten trpí. Trilogie končí tragédií, jak celou dobu předpovídala Pýthie.

Mým cílem je představit Gabilyho dílo jako systém, protože si myslím, že by tak mělo být chápáno. Jeho texty tvoří dohromady komplex, na první pohled nesourodých, zlomků událostí, které se skládají v jeden navzájem propojený obraz světa, jak ho Gabily vnímal. Podobný princip neustálého dotváření vlastního světa novými a novými texty je vlastní například autorům fantasy literatury, jako je J. R. R. Tolkien, T. Prachett, A. Sapkovský, atd. Ve světě Gabilyho dramatiky existuje několik časových rovin – mýtický věk, který se sice nikde neobjeví, ale tvoří kořeny většiny příběhů, a různé etapy „postmýtického světa“. Postmýtický svět v tomto případě znamená období mimo konkrétní čas a prostor. Možná je to náš svět za dalších tisíc let, anebo svět současný, viděný z neobvyklého úhlu. V tomto období probíhá proces rozkladu mýtů (z důvodu zmíněného prolínání se současností), proces postupného morálního i fyzického úpadku mýtických postav a vzniku postav nových, které se vyznaží v moderním světě a umějí ho využít.

Forma

Gabilyho dramatické texty jsou formálně velmi netradiční a klasické stavbě dramatu se příliš nepřibližují. Lze si je představit například jako klasický divadelní text rozbitý na kousky, které jsou posleповány dohromady pomocí jiných literárních žánrů. Gabily si s formou svých textů pohrává a snaží se záměrně popírat zažitá dramatické postupy. Mnohdy toho dosahuje převrácením těchto postupů, příkladem může být známý princip oslovování publika dramatickou postavou, který u Gabilyho neexistuje, ale zato je tu

divák/čtenář často oslovován scénickými poznámkami. Další způsob, jakým Gability nabourává zažitě struktury, je výměna funkcí scénické poznámky a hlavního textu – děj v tomto případě sledujeme hlavně prostřednictvím didaskalií a promluvy postav pouze doplňují atmosféru, tento postup se často objevuje v *Chimère et autres bestioles*.¹⁹

Pán vykřikl. Něco se stalo. Co? Zeď, která se prolomila skutečně drásajícím křikem Pána. Mlha, kouř, omamující účinky války. Možná poblíž dopadla jedna z bomb. Těžko říct, teď když znovu padla tma, na všechny, všude. Slyšíme hlasy. Slyšíme různé hlasy. Sorry, říká jeden z nich, a skleničky cinkají. Ne, ne, nic se neděje. It's not important. Hned to dáme do pořádku. Pozvaní se s mírou baví, jak se sluší na lidi z tohoto světa. Datum není důležité, místo: Určitě buržoázní salon. Stačí, abychom také využili delikátního hluku, kvokání, cukr zaměněných banalit, jiná konverzace, stejně banální. ŽENA: Znáš támhle toho muže? Od začátku večera, drahoušku, ji nepřestal hltat očima. MANŽEL: Nelíbí se mi oči toho muže. ŽENA: Nejde o jeho oči, otcové tyhle věci nikdy nepochopí. MANŽEL: Je ještě tak mladý, ten se má. ŽENA: A vidíš jeho oblek? Dobře střížený, ale hrozně staromódní. MANŽEL: Ano, ano. Nenechám s ním naši dceru tančit. ŽENA: Určitě se nudí, ostatně, už se na ni nedívá. MANŽEL: Ano, nevypadá to, že by spěchal, aby navázal známost. ŽENA: A když jsme poprosili tu ubohou Jeanne, aby se představila? Takhle jí pomáháme zbavit se toho jejího opilce, ne? MUŽ: Ale podívej se, drahá, nemyslíš, že by to byl nejlepší způsob, jak by naše dcera... Pak všechno najednou zmizí. Poslední kámen spadne z té zdi, která byla prolomena, a velký den začíná znovu. Asi oba hráli svoje role, kdo ví. (...)

PÁN: Historie. Historie začíná, ostatně pořad začíná.²⁰

Podobně jako je každý Gabilityho dramatický text jednou částí skládačky, a tyto části se skládají v jeden celek, jsou i jednotlivé texty členěny na série jednotlivých, za sebou jdoucích, obrazů a výjevů, které dohromady tvoří příběh. „*To, co zaujme, je neobvyklé rozdělení dialogu a monologu, stejně jako důležitost didaskalií. Divadlo (dialog) se dokonale*

19

└ **Chiméry a jiná zvířátka** je text, s žánrovým označením férie, je variací na příběhy klasické divadelní dvojice, Pán a Sluha, přičemž autora zajímá jejich konec, čekání na smrt, která nepřichází a hovory, které ji mají oddálit.

20

└ GABILY, Didier-Georges. *Chimère et autres bestioles*. Paříž: ACTES-SUD, 1994. 15-16 s.

prolíná s poetickými (monolog) a romaneskními (didaskalie) pasážemi. Základně se jedná o zpětnou konfrontaci uměleckých žánrů v té chvíli, kdy hranice vymezují umění směřující k zániku.²¹

Všechny vedlejší texty jsou u Gability svébytnými tvary, které by mohly existovat i mimo text hlavní, ovšem stojí-li vedle něj, vytvářejí další úhel pohledu na děj i na postavy. „Scénické poznámky nejsou jen scénickou indikací, představují vnik narativity do dramatu, zároveň se vztahují k jazykům postav. Jsou vypravěčem i řešením kolize mezi textem a jevištěm tím, že na ni poukazují.“²² Podle B. Dorta Gability touto prací s textem následuje dramatika Luigiho Pirandella.

A toto také dělá: již určitou dobu zapaluje na předscéně legrační malé pochodně, zatímco Akamás se opět vrací ke kameře, namíří ji na Faidřin obličej a postaví ji na stativ. Odejdou (nebo pokud by zůstali, tak jen jako pomocníci, kteří budou zaostřovat a/nebo řešit různé, přirozeně že zcela nepodstatné, technické problémy – v tom případě se ale budou tvářit, jak to v takových případech obvykle bývá – že tam jakoby nejsou, hlavně aby si jich nikdo nevšiml, což je ale samozřejmě ve skutečnosti zcela naopak).²³

Formálně „nejdivadelněji“ působí patrně trilogie *Zvěřina doby*.²⁴ Tři hry, parafrázující antické motivy, jsou jakousi kronikou tristního pomalého konce

21

┐ LUCET, Sophie. Příspěvek na konferenci. *Les noms et visages de la réécriture dans le théâtre contemporain, Heiner Müller, Didier-Georges Gability*. 27 a 28 dubna 2009, Univerzita v Caenu.

22

┐ DORT, Bernard. *Le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L Editeur, 1995, s. 249.

23

┐ GABILITY, Didier-Georges. *Zvěřina doby, Třetí věk: Faidra, fragmenty agónie*, překl. P. Christov, 2005 – 2007, s. 76.

24

┐ **Zvěřina doby** je trilogie her (*Théseus, Hlasy a Faidra, fragmenty agónie*) inspirovaná Euripidovým Hippolytem. Objevuje se tu téma antických a mytologických prvků v současném světě. Český překlad vytvořil Petr Christov v letech 2005 – 2007.

antických hrdinů. Na první pohled je poměrně pravidelně a srozumitelně členěna na části podobné klasickým dějstvím, tato pravidelnost se však postupně rozbíjí. První díl trilogie má tři části, přičemž každá se skládá ze tří až pěti „scén“, druhý díl už tvoří pouze patnáct, za sebou jdoucích, obrazů a třetí je už jen orientačně rozdělen na sedmáct různě dlouhých částí, které se dále rozpadají na úplně drobné pasáže, oddělené jen pomocí textových symbolů. Mezi jednotlivé díly jsou ještě vsunuty samostatné příběhy, rozvíjející některé epizody hlavního děje. Forma tu tak koresponduje s obsahem, na začátku nastolená pravidla rychle ztrácejí význam, tradiční postupy jsou porušeny – příkladem může být *Úvodní píseň chóru* v prvním dílu trilogie, která je umístěna na konec hry.

Opačně funguje text *Lalla ou la terreur*²⁵, jehož podtitul, *divadlo/román*, značí, že jde o hraniční tvar. Je rozdělen do tří sérií, jejichž názvy tvoří jména tří postav (Eiddir, Lisa, Ludwig). Každá z nich odhaluje minulost vždy té postavy, podle které se jmenuje a také v její vztah k postavě Lally. Lalla je sama o sobě formální hříčkou, ačkoli v celém textu promluví jen na začátku a na konci, je bezesporu hlavní postavou, všechna pozornost je směřována k ní.

Každá ze zmíněných sérií je dále rozdělena na čtyři stejné části – Akce, Noc, Koupel, Otec. V každé sérii jsou tyto části seřazeny v jiném pořadí. Slova akce, noc, koupel a otec jsou zároveň ústřední motivy celého textu. Jazyk je rytmizovaný a připomíná přerývané útržky románového díla, které jsou sice zasazeny do úst postavám, ale nemají s nimi vždy souvislost. (Tímto principem se *Lalla ou la terreur* podobá některým textům Virginie Wolfové.) Některé dialogy jsou zase součástí delšího monologu jedné postavy. Neexistuje tu rozdělení na hlavní a vedlejší text, pouze na dlouhé

25

ᵞ Dějištěm textu *Lalla či teror* je opuštěná garáž, kde několik postav čeká na zítřek a na další válečný útok. Jejich šéf Eiddir k nim přivedl zvláštní ošklivou ženu, aniž by cokoli řekla, začne svou přítomností ovlivňovat jejich chování.

monology konkrétních postav a kompaktní text, který volně plyne mezi nimi a zahrnuje popisy jednání postav, děje, kratší úsečné dialogy, atd. Monology Eiddira, Lisy, Ludwiga a Lally jsou velmi intimní, většinou realisticky popisují jejich traumata z dětství. Tyto monology se sice zbylému textu nepodobají, ale nejsou z něj nijak výrazně vytrženy, celý text je jedním, sevřeným tvarem, k čemuž přispívá i jeho rytmizovanost.

EIDDIR: Její stehna, kterých se dotýkala, ta cizí, chlupatá, z hedvábí, z hedvábí mužů, (malý blodák), jako ta prasečí. A zápach bažiny, výpary hnijících lidí a její halena, a drcené větvičky – drobné jizvičky na její kůži – a hmyz, a...

„Nemotoro“, zahučel jiný hlas.

„Řeklo by se, že nikdy nic neviděla. Řeklo by se, že nás chce přesvědčit o tom, že nikdy nic neviděla.“ Potom se hlas, který se (nám) skrýval za křeslem, zvedne.

Pořád stejná temnota.²⁶

Další text, *Prolákliny*²⁷, s podtitulem *Pět divadelních snů z dob války*, je formálně nejbližší deníkovému záznamu. Podobně jako je žánrem textu *Lalla ou la terreur* divadlo/román, jsou *Prolákliny* označeny za oratorium/námět. Námětem tu je, jak autor v textu uvádí: „*Hölderlinovo mlčení, válka, věčná snoubenka, která ho provázela v posledních dvaceti letech jeho života, Lotte, dcera zámečníka Zimmera, u kterého bydlel, válka, divadlo o válce, nicota, beznaděj, bezmoc něco s tím udělat atd.*“²⁸ A

²⁶ 25

┐ GABILY, Didier-Georges. *Lalla ou la terreur*. Paříž: ACTES-SUD, 1998, s. 16.

²⁷

┐ Žánrově hraniční text, *Prolákliny*, který autor označil jako oratorium/námět. Je literárním zpracováním posledních dnů německého básníka Friedricha Hölderlina, který prakticky celou druhou polovinu svého života trpěl duševní chorobou, a současně záznamem osobních pocitů autora v prvních dnech války v zálivu, která prakticky začala 2. srpna 1990. V roce 2007 ji do češtiny přeložil Petr Christov

²⁸

┐ GABILY, Dider-Georges. *Prolákliny*. Překl. P. Christov, 2007, s. 2.

oratorium je označení toho, jakým způsobem je námět vykládán, text skutečně připomíná skladbou liturgickou „operu“ – kratší dialogy střídají delší obrazné pasáže a písně.

V tomto textu jsou asi nejpřímočařeji vyslovené autorovy vlastní myšlenky. Úvodní pasáž *Proláclin* do velké míry objasňuje, proč se v Gabilyho textech opakují určité motivy.²⁹ Je to výjev z obyčejné pařížské kavárny, kde se autor dozvídá, že začala válka. Jasně a jednoduše jsou tu popsány pocity náhlé zbytečnosti jakéhokoliv konání v takové situaci. Samotný text *Proláclin* je úlomkovitým záznamem posledních dnů Friedricha Hölderlina (německého básníka raně romantické generace, která již pocítila první dopad nenaplněných ideálů francouzské revoluce), které se prolínají s Gabilyho osobními poznámkami, už jen volně se vztahujícím k tématu války. (Podle svých slov začal psát *Prolácliny* v době, kdy propukala válka v Perském zálivu.)³⁰

(...) Po chvíli se můžeme bavit už jenom o

divadle. A o Hölderlinově mlčení. Námět: Hölderlinovo mlčení, válka, věčná snoubenka,

kteřá ho provázela v posledních dvaceti letech jeho života, Lotte, dcera zámečnicka Zimmera,

u kterého bydlel, válka, divadlo o válce, nicota, beznaděj, bezmoc něco s tím udělat atd.

Divadlo dnes pozbylo užitku stejně jako kdysi uznávaná poezie. Dokonce i dnešek se stal

29

γ Podobný úvod, kde je nastíněna geneze textu a inspirační zdroje, vkládá Gabily před každý svůj dramatický text, v případě *Proláclin* ovšem tento úvod nestojí mimo samotnou „hru“, ale je její součástí.

30

γ Didier-Georges Gabily. Rozhovor s Jeanem-Pierrem Hanem, (Materiály k dosud nevydané publikaci INTERVENTIONS.) Červenec 1993. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

neužitečným stejně jako divadlo, které se snaží udržet si respekt. Umíněné divadlo, umělecké

divadlo, divadlo, které klade otázky.

Od té doby píšu.³¹

Formální stránce svých textů věnoval Gability velkou pozornost. Některé texty jdou v porušování dramatických struktur tak daleko, že vypadají mnohem více jako básnické či románové dílo než jako drama. Jeho formální experimenty bezpochyby nejsou pouhou snahou působit zajímavě. Forma jeho textů přímo vychází z jejich obsahu. Ačkoli konkrétní postupy při psaní textů samozřejmě neznáme, dá se odhadovat, že impulsem k psaní pro něj bylo vždy silné téma, se kterým se setkal nebo které mu někdo přinesl. Například text *Prolákliny* tak vznikl na popud Gabilityho přítele, režiséra Françoise Tanguyho, který se zajímal o dílo Fridricha Hölderlina.

Téma, motiv

Tematika Gabilityho dramatických textů je nesmírně široká a ubírá se napříč historií, uměním, ale i současným světem, lidskou psychologií a mezilidskými vztahy. Ve všech těchto oblastech ho zajímají nenormální a deformované principy. Když se v Gabilityho textech objeví motivy nevinnosti a čistoty, je to jen proto, aby vzápětí mohly být pošpiněny a zničeny. Svět, který tvoří Gabilityho texty, je zdegenerovaný, pokřivený událostmi, které se v něm udály. Mnohokrát se v jeho díle opakuje tvrzení, že svět a život už jsou u konce. Motiv přežitého života, ve kterém lze už jen čekat na smrt, se výrazněji objevuje v textu *Chimère et autres bestioles*, ale prostřednictvím drobných narážek se prolíná celým Gabilityho dramatickým dílem.

31

Г GABILY, Dider-Georges. *Prolákliny*. Překl. P. Christov, 2007, s. 2.

Většinu textů otevírá zmiňovaná vize zdegenerovaného světa, Gabily věnuje velký prostor dokonalému nastolení atmosféry a předání velmi sugestivního pocitu nadcházející apokalypsy. Toto „přechodné peklo“, které tvoří prostředí jeho her, je místem vytrženým ze známého času a prostoru. Postavy ho nedokážou opustit, protože žádné jiné místo pro ně neexistuje. Prostor Gabilyho her symbolizuje neodvratný konec všeho, co se v něm odehrává. Žádný konec ale nepřichází a postavy tak zůstávají uvězněné v ruinách zdevastovaného světa. Gabilyho příběhy mají mýtický základ, mýty v něm ovšem představují přežitek starého světa, něco co už mělo dávno zmizet. Přes zmiňovanou tematickou rozsáhlost se v Gabilyho díle objevují dvě témata klíčová, která jsou přítomna téměř v každém textu – divadlo a válka. Většinou se vyskytují odděleně, ale mohou se i navzájem prolínat, například když Gabily přisuzuje divadlu vlastnosti válek.

Svět divadla funguje u Gabilyho paralelně s „reálným“ světem. Tato dvě prostředí se můžou střídat v rámci jednoho příběhu, což diváka/čtenáře znejistňuje, zda to, co vidí, je realita nebo je to „jenom“ divadlo. Někdy je prostředí hry jako přímo označené jako divadlo, jako je tomu například ve *Zvěřině doby*: „Do divadla něco spadne – nemůže být sporu o tom, že se jedná o divadlo – je to další okřídlené tělo.“³²

Někdy naopak divadelní princip tvoří druhý rozměr hry, jako je tomu například u *Chimère et autres bestioles*. Tento text můžeme chápat jako reálný příběh dvou obyčejných stárnoucích lidí nebo jako příběh dvou divadelních postav, vyhnaných z divadla. Stejně je tomu v případě textu *Lalla ou la terreur*, který můžeme vnímat podobně dvojím způsobem, a to díky úvodnímu monologu, který nese název *Prolog. Na divadle*. Gabily chápe téma divadla podobně jako téma mýtu, tedy jako princip, který postupně mizí ze světa, do kterého se už nehodí. Gabily přitom nad jeho osudem neběduje, spíše se mu vysmívá. Divadlo je pro něj starý, zchátralý princip, který ho ale

32

γ GABILY, Dider-Georges. *Zvěřina doby*, První věk: Théseus. Překl. P. Christov, 2005-2007, s. 4.

zároveň fascinuje – tímto přístupem k tématu divadla může Gabilyho tvorba připomenout tvorbu autorů romantického dramatu.

Mluvíme-li o tématu divadla, nelze vynechat text *Théâtre du mépris 3* (*Divadlo pohrdání 3*). Je to hra na motivy románu Alberta Moravii a také jeho filmové adaptace, která je dílem Jeana - Luca Godarda. Základní příběh zůstává v Gabilyho verzi stejný, ale jeho vyznění je drsnější a je obohaceno ryze divadelními aspekty. Stejně jako v knize i filmu tu najdeme scénáristu (v tomto případě dramatika), kterému slavný producent nabízí svět velkých peněz, ale i velkých uměleckých obětí. V dramatickém textu zůstalo i téma zaprodání se něčemu co je objektivně špatné. Prostředí filmového průmyslu působí v Gabilyho textu skutečně démonicky a zvráceně – producenta živí hlavně natáčení porna, které musí být čím dál drsnější, aby ještě někoho zaujalo, a pro peníze jde klidně i přes mrtvoly (doslova). Formálně má text podobu velké rovnice – už název, *Théâtre du mépris 3*, zkrácený na TDM3 je „vytvořen“ podle fiktivní rovnice, jejímiž členy jsou jména postav (P, R, E, H, U, C³³). Číslo 3 pak značí, že hra je třetí verzí příběhu o pohrdání (text se tak řadí za *Pohrdání* od Moravii a *Pohrdání* Godarovo). Formálně je text rozdělen do devíti scén a každá z nich je uvozena výčtem postav, které se v ní objeví, tak jak jsme tomu zvyklí u některých starších dramatických textů. V záhlaví poslední scény se objeví ještě písmeno M (tzn. mépris = pohrdání), žádná postava M se ale v této scéně neobjeví. Ke zmíněným divadelním aspektům, které Gabily příběhu dodává, patří například Chór hereček z komparzu, který je chórem velmi komickým – vpadne mezi přítomné postavy, mluví pouze o sobě a všem vnucuje svůj příběh. Dalším divadelním reliktem je postava Odyssea, která podle Gabilyho představuje „to co zůstane, když

³³ ᵀ Postava P je producteur (producent), R je réalisateur (realizátor, režisér), E écrivain (spisovatel, scénárista), H heroine (hrdinka, heroina, možná by se dala přeložit i jako herečka), U Ulysse (Odysseus) a C je chœur (chór).

*jsme všechno zapomněli*³⁴, a která celou první polovinu hry nepromluví. Je to zmatené stvoření, ztracené v čase, relikv z mýtického věku, kterému dnes již nikdo nerozumí.

Téma divadla prochází i hrou *Chimère et autres bestioles*, která je, jak již bylo dříve zmíněno, variací na klasický divadelní motiv (Plautův, Moliérův, Diderotův atd.) – pán a sluha.

*„Dobře. Asi se tu (bezpochyby) nejedná než o jednu z mnoha verzí příběhů Pana ředitele a klauna, nebo – je to vznešenější? – Dona Juana a Sganarella/Leporella nebo – proč ne – Markýze de Sada a jeho komického dvojníka, kterého-by-sakra-měl-mít nebo...“*³⁵

Gabilyho komická dvojice má však svá nejlepší léta za sebou, Pán umírá a Sluha už není zábavný. A navíc žijí na okraji světa, v ruinách paláce obklopeného válkou, kde stejně není nic jiného na práci, než čekat na smrt.

*„Dva muži na konci světa, více nebo méně rozlehlého, mluví, aby neumřeli, nebo spíš: Aby doprovázeli smrt, která přichází, ano přichází právě teď, je to skoro jisté, život je už passé, jsme téměř pryč z života, akce žití, opojení (...)“*³⁶

Tato scénická poznámka poměrně přesně vyjadřuje téma textu, kterým je čekání na smrt. To, že na ni čekají dvě divadelní postavy, které umřít nemohou, dodává textu tragikomický nádech. V *Chimères et autres bestioles* je ze všech Gabilyho her asi nejméně akce, většinu hry zabírají hovory Sluhy a Pána, občas narušené výjevem z pánovy minulosti, kdy na večírcích sváděl mladé nevinné panny, které za ním pak utíkaly z domova. Pomalé tempo hry se promění ve chvíli, kdy se jedna z takových dívek skutečně objeví vedle

34

γ GABILY, Didier-Georges. *MEPRIS*, 3. *Premiers abords*. (poznámky k Théâtre du mépris 3), září 1992. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

35

γ GABILY, Didier-George. *Chimère et autres bestioles*. Paris: Actes-Sud papiers, 1994, s. 7.

36

γ Op. Cit.

dvou hlavních postav. Ale ani ona už není nevinná, je v podobném „stádiu rozkladu“ jako Pán i Sluha.

Téma války, stejně jako téma divadla, prochází většinou textů, nejčastěji vytváří pozadí děje. Postavy ovlivňuje spíše nepřímě, jako v *Chimère et autres bestioles*, kde Pán a Sluha žijí uprostřed války. Během celé hry jsou z dálky slyšet výstřely a výbuchy, které ale nikoho nezasáhnou, jen vyvolávají pocity tísně a neklidu. V *Proláklínách* se objevuje pojetí války jako důležitého historického mezníku, který rozděluje lidstvo na „slabochoy“ a „hrdiny.“

„Mír je pouhý únikový interval mezi dvěma historickými okamžiky. Nezáživná perioda, v níž se lidská mysl rozmáhá tím nejhoupějším způsobem, co možná nejexistenciálněji. Mír popírá všechny jistoty a nahrává změkčilostem a aforismům.“³⁷

U obou těchto her (*Chimères et autres Bestioles* a *Proláklín*) uvádí Gabily spojitost s konkrétními válečnými konflikty, v prvním případě s balkánskou válkou (v Bosně a Hercegovině), v druhém případě s válkou v zálivu. Nejsou to ovšem spojení nijak očividná, válka je stále pojata jako obecný ničivý princip, ne jako odraz konkrétní reality. Gabily tak spíše přibližuje své pocity při psaní těchto textů.

Další podoba války, která se v Gabilyho díle objevuje, je válka v mezilidských vztazích všech typů, ale zejména rodinných. Často je pojata jako nesmiřitelný vztah rodičů a dětí.

Nejzřetelněji a jako hlavní téma ji najdeme v textu *Violences (Násilnosti)*, který se skládá ze dvou dílů – *Corps et tentations (Těla a pokušení)* a *Âmes et demeures (Duše a příbytky)*³⁸. Text je opět stylizován do

37

┐ GABILY, Didier-Georges. *Proláklíny*. Překlad P. Christov, 2007.

38

┐ Dvoudílný dramatický text s názvem **Násilnosti** je historií jedné rodiny. Každý díl se odehrává v jiném místě a čase, první ve staré Normandii, druhý v moderním New Yorku. První díl je stylizovaný do antické tragédie a končí tím, že se většina rodiny vzájemně povraždí, druhý do Čechovových tří sester, na pozadí jejichž osobního příběhu se odehrává válka v zálivu.

antické tragédie, do které pronikají principy televizního sitcomu a grotesky, jak je ostatně řečeno v úvodu: „*Odehrává se mezi Normandií a New Yorkem, očima jakéhokoli scénáristy sitcomu.*“³⁹ Postavy mezi sebou vedou boj o moc, matka, která je hlavou rodu, stojí proti svým dětem i okolnímu světu a obojí se snaží ovládat. Současně sledujeme úpadek kdysi slavného rodu. První díl *Violences* líčí příběh tří sester, které podlehnou neznámému svůdci a jsou za to matkou vyhnány z domova. Svůdce je následně matkou a jejími syny zabit, mumifikován a uložen pod postel. Tato první vražda spustí další tragické události, při kterých se matka a její synové navzájem zabijí. Druhá část je příběhem sester, které poté co ztratily rodinu, žijí v současné Paříži a touží po životě v moderním New Yorku.

Jazyk.

Jak již bylo naznačeno, Gabilého dramatické texty vznikaly ve dvou fázích. První verze textu byla vytvořena během zkoušení, společně s herci, a tvořila text inscenace. Po ní následovala fáze, ve které Gabilý text rozšiřoval a dokončoval, a to zejména po stylové stránce. Tato verze textu byla také následně vydána.⁴⁰ Při studiu Gabilého dramatických textů tedy pracujeme s tou druhou, konečnou verzí, stejně jako většina režisérů, kteří inscenovali Gabilého texty po jeho smrti. S většinou režisérů, kteří Gabilého texty inscenovali ještě za jeho života, totiž Gabilý spolupracoval a je možné, že měli k dispozici také původní verze textů.

39

┐ GABILY, Didier-Georges. *Désordre liminaire* in *Violences*. Paříž: Actes Sud, 1991.

40

┐ Z Gabilého dramatického díla byly vydány pouze texty: *Violences*, *Enfonçures*, *Chimère et autres bestioles*, *Gibiers du temps*, *TDM 3*, *Contention*, *Ossia* a *Événements*. Všechny vyšly v divadelní edici nakladatelství ACTES-SUD.

Důkaz těchto Gabilého dokončovacích prací přinesla Julie Valero ve své studii, publikované v *Études théâtrales*.⁴¹ Autorka srovnávala texty, které byly inscenovány a poté jejich finální verze a došla k názoru, že texty byly nejvíce rozšiřovány o veškerý vedlejší text, deskriptivní pasáže v závorkách a o to, co Bruno Tackels⁴² nazývá „vládnoucím možná.“ Myslí tím řadu různých alternativních variant a možností změn, které autor nabízí k již hotovým situacím, ale i k drobným gestům či promluvám.

Nese s sebou nádobu s posvátnými oleji – nebo se spermatem nebo s benzínem.

Duše a křídla odlétají do Očistce. Těla zůstávají na místě / možná / možná nadejde den.

(...) postýlky / chůvy / vanička / žehličky / kočárky / atd. Anebo tam být nemusejí, pokud na ně nebudou finance. Nebo chuť. Zkrátka najít to, co by navzdory všemu co možná nejlépe postihlo obscénní věčnost panských domů (...)

*V dálce kde některé dveře říkají (nebo spíše některé zárubně dveří říkají nebo, chcete-li, nějaké velké průrvy (minimálně pět), pocházející patrně z antického sloupoví v řecko-stalinském slohu – všechno se tlačí spodem, naráží, hroutí se, přece však drží (jak a na jak dlouho) tuto troskotající plošinu – jak říkají ty dveře (...)*⁴³

V těchto pasážích Gabilý často používá vazby s kondicionálem a výrazy jako – *možná, jestli, nebo, patrně, jestli chceme/chcete, není pochyb*. Také pracuje s tázacími větami, které většinou uvozují situaci.

41

┐ VALERO, Julie. *Gabilý: de l'atelier à l'écriture*. *Études théâtrales*, 38-39, 2007, s. 169.

42

┐ Gabilého přítel, Belgický divadelní kritik, autor řady publikací, mj. *Avec Gabilý, voyant de la langue* (Actes-Sud, 2003), na základě jeho několikaletých rozhovorů s Gabilým.

43

┐ GABILY, Didier-Georges. *Zvěřina doby, První věk: Théseus*. Překl. P. Christov, 2005.2007, s. 5.

Op. cit., s. 6.

Op. cit., s.18.

GABILY, Dider-Georges. *Chimères et autres bestioles*. Paříž: Actes-Sud, 1994, s. 11.

(...) *Pán na zádech Sluhy, kdo ví? (...) Kam jdou, v tomhle jejich stavu?*

2

PÁN: Myslím, že teď už vím, co bych ti býval mohl dát.⁴⁴

Tvorbou těchto alternativních variant a řečnických otázek, atd. autor prohlubuje některé obrazy, ale je to i způsob jakým záměrně shazuje svůj vlastní text. Otázkami promlouvá přímo ke čtenáři či případnému inscenátorovi (i když je to promlouvání spíše řečnické než praktické, jaké najdeme například v textech Václava Havla). Toto Gabilyho rozšiřování významů je do inscenační podoby textu patrně nepřenositelné, je to čistě literární postup, ale nutno říct, že velmi působivý.

Gabilyho jazyk je zřetelně ovlivněn jazykem antického dramatu, sám se hlásí k inspiraci Euripidem, a jazykem Paula Claudela. Díla těchto autorů znal nejen z pozice režiséra, ale také je používal jako pracovní materiál ve svých hereckých dílnách. Oba tyto jazykové styly se v Gabilyho tvorbě prolínají a jsou použity jako základ, který Gabily rozvíjí. Vybíral si těchto jazyků konkrétní rysy a motivy, které rozpracovával na celé principy. Obřadnost a zároveň intimita Claudelových dialogů se velmi podobá dialogům Gabilyho, které jsou ovšem zbavené křesťanského ladění. V Claudelových textech také najdeme vysvětlovací závorky, jejichž cílem není vysvětlení konkrétní věci, ale prohloubení tématu, o kterém se hovoří.

PETR Z CRAONU: Neslyšela jsi nikdy o svaté Justicii, která byla umučena za časů císaře Juliána v anýzovém poli? (Ta zrnka, která přidáváme do našeho perníku o velikonoční pouti.)⁴⁵

U Claudela i u Gabilyho se objevují scénické poznámky, které velmi detailně popisují jednání konkrétní postavy, vyložené do nejmenšího gesta.

44

┐ GABILY, Dider-Georges. *Chimères et autres bestioles*. Paříž: Actes-Sud, 1994, s. 12.

45

┐ CLAUDEL, Paul. *Zvěstování panně Marii*. In *Saténový střevíček a jiné hry*. Praha: Orbis, 1968, s. 11.

Gabily ovšem tyto propracované popisy shazuje frázemi typu: „Anebo je to úplně jinak.“ Patrně je to pro něj jedna z metod, kterými se snaží destruovat tradiční konvence dramatického textu.

Stylu Euripidových textů se nejvíce blíží Zvěřina doby. Text je sice napsán v próze, ale značně rytmizované a Gabily ho stylizuje pomocí ustálených výrazů a frází antických dramát, objevuje se v něm oslovení nepřítomných postav a odkazy k příběhům antické mytologie. Tuto stylizaci ovšem používá jen pro některé z postav (zejména Pýthii a Kypřanku), jiné (například Krvák, Georges, Bereta) mluví zcela současným, vulgárním jazykem. Gabilyho jazyk běžně využívá kontrastů, ať už v jazycích jednotlivých postav, střídání drsně naturalistického jazyka, který může stát vedle lyrické pasáže, ale i kontrastu žánrů postavených vedle sebe v jednom textu. Také již byly zmíněny kontrasty formální, kdy například dlouhý monolog, takřka bez interpunkce, vystřídá kousek tradiční dramatické struktury. Tyto formální kontrasty Gabily využívá účelově, například k oddělení různých prostředí hry.

K vysvětlení obraznosti Gabilyho textů používá B. Dort termín „*la scene mentale*“ (myšlená scéna). Chápe tím způsob, jakým Gabily buduje obrazy, které mohou být velmi ošklivé anebo naopak poetické, ale vždy v čtenáři evokují velmi konkrétní představu toho, co se děje na scéně. Na poměrně malé ploše dokáže vytvořit jasnou představu scény, děje, postavy, ale také atmosféry, kterou by situace měla mít. Někdy tyto obrazy vkládá do úst některé z postav, jejíž vzpomínky či myšlenky se tak stávají až nepříjemně reálné.

Postava.

Postavy u Gabilyho mají podobné základní vlastnosti jako většina postav moderní dramatiky, které oproti postavám v dramatech starší, prošly určitou proměnou. Tuto proměnu můžeme nazývat posunem od postavy k figuře (jak ji nazývá francouzská teatrologie a jak ji vysvětluje P. Christov

v Cestách současného francouzského dramatu⁴⁶) nebo krizí postavy, jak ji pojmenovává Robert Abirached.⁴⁷ Taková postava už není komplexní, psychologicky a sociálně přesně zařazená, „*kteřá by měla přesnou konturu a zároveň poskytovala prostor ke své konkrétní individualizaci, (...) kteřá by nabízela ztotožnění v katarzi současně s odstupem od ní.*“⁴⁸ Postava už není dominantní, ale je mnohem více podřízena celé struktuře. Tomuto popisu přesně odpovídají postavy Gabilityho her. Ještě se nabízí opětovné srovnání s Pirandellem, kterého zmiňuje Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* u hesla *Postava* – „*Začátek jisté rekonpozice je možné cítit (...) i u sebereflexivní postavy (PIRANDELLO, GENET), u které se v hrách divadla na divadle a postavy v postavě splétají navzájem různé roviny skutečnosti. (...) Počínajíc BRECHTEM a PIRANDELLEM se ukázalo, že postava se dá rozložit, že už není jen vědomím sebe sama, ve kterém se zblíhá ideologie, řeč a morální a psychologické konflikty.*“⁴⁹ Gabilityho postavy jsou takto rozložené, v některých se potkává několik rovin skutečnosti – mohou být zároveň samy sebou na scéně a zároveň samy sebou před deseti lety, historickou postavou a figurou,

46

┐ CHRISTOV, Petr. Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980-2005. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005, s. 42-69.

47

┐ Robert Abirached je libanonský divadelní teoretik, pedagog žijící v Paříži, ve druhé polovině 20. Století byl ředitelem několika divadel a jedním z tvůrců spojených s divadelní decentralizací. V minulosti redaktor řady periodik včetně *La Nouvelle Revue française*. Je autorem řady monografií, mj. *La crise du personnage en théâtre moderne (Krise postavy v moderním divadle)*, kde popisuje proměnu divadelní postavy, kterou přinesla dramatika 20. století. Vysvětluje ji na základě srovnávání s dramatikou starší, zejména od období klasicismu do konce 19. století.

48

┐ CHRISTOV, Petr. Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980-2005. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005, s. 45.

49

┐ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 308-312

kteřá ji musí hrát. Není to princip divadla na divadle, ale spíše tematizace divadelních principů. Ačkoli většina textů působí značně literárně, nedá se říct, že by se daly zcela bez výjimky přiřadit k tradičně zmiňovanému výroku, že ve francouzském dramatu (a divadle) „*mluvit znamená jednat*.“⁵⁰ Řeč postav tu je sice mnohomluvná a obrazná, ale autorem zadaná akce se od ní nedá oddělit, často má symbolický význam nebo přidává další významovou rovinu. Nelze chápat zvlášť promluvy a akci, protože tyto dvě složky jsou rovnocenné a tvoří jeden dynamický celek, srovnatelný s některými texty symbolistického dramatu, čemuž pomáhá i výrazná rytmizace textů.

„EIDDIR: Přece jen bys měl zkusit spát.

Mladý muž se zvedl a zamířil k automobilu. Otevírá dveře. Jeho místo je vedle Starého muže. Je ovinuté jeho pažemi. Příliš tvrdé sedačky.

Lalla mlčí.

Lalla zůstává nehybná.

Eiddir začíná kroužit okolo ní.

Venku noc, uvnitř temnota.

Eiddir je ve střeħu.

Eiddir krouží: obvod dva metry, paže rovně podél těla, krk vtažený mezi ramena, čím dál rychleji.

Eiddir se hroutí.

Eiddir natahuje ruku k Lallině blůze, ne příliš patetickým pohybem.“⁵¹

(Eiddir) Laskající paže několik centimetrů od Lalliny tváře.

Ukazovák pro Rukojmího.

Potom na všechny čtyři.

Potom se plazí.

50

γ Podle abbé d'Aubignaca, vl. jm. Françoise Hédelina (1604-1676), autora a teoretika klasicistního divadla („*dire, c'est faire*“).

51

γ GABILY, Dider-Georges. Lalla ou la terreur. Paříž: Actes-Sud, 1998, s. 21.

Potom skáče, jak nejvýše je to možné.
Stále bez bez toho, aby nabral dech.
Masíruje si kotníky.
Skákání mu nedělá dobře.
Zvedne ruku nad Rukojmího.
Tady.
Kde ostré světlo nenechává nic náhodě pohybů.
Ve středu.

Říká: „Lallo?“⁵²

Všechny postavy jsou většinou propracovány do podobné hloubky, nestává se, že by okrajová postava byla plošší než postava hlavní. Označovat v Gabilyho textech hlavní a vedlejší postavy je ostatně velmi obtížné. Málokdy v nich figuruje jedna hlavní postava, ale spíše několik základních postav podobného významu (ve Zvěřině doby najdeme takových postav asi dvacet). Jednotlivé postavy většinou zastupují témata, která se ve hrách objevují. Například v textu *Chimère et autres bestioles*, který zpracovává archetypální vztah Pán-Sluha, najdeme dvojici žen, zástupkyň antického kontextu, Dívku, která pochází z klasicistního prostředí a Vojáka, zástupce současnosti.

Mezi Gabilyho postavami fungují zvláštní vztahy, které se běžným mezilidským vztahům příliš nepodobají. Zjednodušeně se dá říct, že všechny postavy k sobě navzájem mohou cítit buď nenávisť nebo posedlost, emoce jako je láska nebo soucit se u nich neobjevují. Také se v žádném textu neobjeví klasický vztah mezi mužem a ženou (i když některé jeho aspekty má vztah E a H v *Théâtre du mépris* 3). Postavy se zdají být zbavené erotické touhy, kterou nahrazuje právě zmíněná posedlost. Charaktery mužských a ženských postav se také v závislosti na pohlaví nijak výrazně neliší, u většiny postav naopak najdeme rysy androgynnosti.

52

γ Op. cit., s. 30.

U Gabilyho se vyskytují pouze dva typy ženských postav, zaprvé ženy dominantní až agresivní, které se snaží ovládat své okolí (Heroína z *TDM3*, Kypřanka ve *Zvěřině*, atd.) a ženy, které připomínají dítě, nejisté, zranitelné a nepřiliš inteligentní (Lalla, Dívka z *Chiméry*, Faidra ve *Zvěřině*). Typů mužských postav je více, ale nejvýraznější a poměrně častý je typ, který ztělesňuje například Eiddir v *Lalla ou la terrur*, Pán v *Chimère et autres bestioles* nebo Théseus ve *Zvěřině doby*. Je to bytost uzavřená do sebe, zlomená životními událostmi, která čerpá sílu ze vzpomínek, současně je ale schopná ovládnout celou scénu. Zajímavé je, že tito muži jsou často spojováni se zmíněnou ženou-dítětem a cítí k ní zvláštní, duševní nebo fyzické, pouto.

V řadě textů se objevuje postava Chóru, která někdy funguje podobně jako její antický předobraz, ale také se od něj v mnoha ohledech liší. Chór je u Gabilyho cizí element, který svým příchodem naruší plynulost děje. Někdy vstupuje přímo do rozehraných situací a nabourává je. Není chápán jako součást textu, ale jako něco, co je v něm navíc, proto ani nebývá uváděn v seznamech postav. Gabilyho chóry, podobně jako chóry v antickém pojetí, rozšiřují děj, doplňují kontext, zejména k jednotlivým postavám. Mohou zastavit čas a nechat mluvit postavy, které již zemřely nebo ve hře nikdy nebyly, jako to dělá Chór ve *Zvěřině doby*, když nechává mluvit postavu Hippolyta, která se ve hře neobjevuje, nebo Chór ve druhém díle *Violences*, když hovoří o fantomech mrtvých příbuzných. Chóry také často posouvají události do budoucnosti a vytvářejí vize potenciálních pokračování hry.

6. *Klamany Thésee, vracíš se na předměstí s auty zaparkovanými podél ulic, kde se tísní lidé tobě podobní*

7. *Ti, kteří se mi tak nepodobají, myslíš si (jak pravím já). Už to začalo*

8. *Lidé. Obchody. Novinové stánky. Reklamy. Je poledne. Velký pátek. Už to začalo. Pro tebe to nic neznamená. Je poledne a lidé obědvají. Půjdeš si vyžebrať něco k jídlu? Je poledne. Už to začalo.*⁵³

53

᠋ GABILY, Didier-Georges. *Zvěřina doby, První věk: Théseus*. Překl. P. Christov, 2005.2007, s. 30.

Chóry většinou nemají žádnou osobu, nijak o sobě nemluví, nikoho neoslovují a jejich jazyk je neutrální. Výjimku tvoří Chór hereček z komparzu v *Théâtre du mépris 3*, který je tvořen účastnicemi konkurzu do filmu. Jeho členky sice většinou hovoří jednohlasně, ale nejsou kolektivní bytostí, každá má (jednou replikou naznačený) vlastní příběh. Jejich jazyk je přirozený, hovorový a jejich promluvy nepřinášejí žádné informace než o nich samých, a to velmi přizemní – jedna si stěžuje, že už měla být na radě, jiná prohlašuje, že to kolem divně smrdí. I u tohoto Chóru platí, že naprosto nečekaně vpadne do děje, jako by tam ani nepatřil, což je umocněno tím, že přichází na konkurz, o kterém v předchozím textu nepadlo jediné slovo a ostatní postavy jsou z jeho příchodu překvapeny stejně jako čtenář/divák.

Do jiných chórů autor do chórů vkládá záznamy vzpomínek, které nijak nesouvisejí s předchozím dějem a patřit jakékoli z postav, ale i jemu samému.

Vzpomínám si na svého otce, vzpomínám na to, co mi otec vyprávěl. Vyprávěl mi, jak si postavil svůj první radiopřijímač na vesnici, kde jako dítě bydlel. Ach! Neznámý lidský hlas v chrapotu krátkých vln. O tom mi otec vyprávěl. Na to se nedá zapomenout. To říkal můj otec. Ach! Ohluchlý hlas mého otce. Ponížený hlas mého otce. Na ten se nedá zapomenout. To říkám já. Dnes vnímám všechny hlasy jasně a zřetelně, a co jich jenom slyším⁵⁴

54

γ Op. cit., s.31.

REŽIJNÍ PRINCIPY DIDIERA-GEORGE GABILYHO

O způsobech Gabilyho režijní práce se dozvídáme z jeho vlastních poznámek a studií a také ze vzpomínek či rozhovorů s herci ze skupiny Tchan'g. Víme, že pro Gabilyho byla velmi důležitá práce s herci, která pro něj byla zásadní částí přípravy inscenace, herci měli velký podíl na celkové podobě inscenace. Ideální doba zkoušení byla podle Gabilyho jeden rok, což je ale v běžném divadelním provozu málokdy možné. Například inscenaci *Violences* měl ovšem možnost zkoušet celých šest měsíců. Naopak příprava inscenace *Proláclin* trvala pouhých 21 dní. V průběhu let Gabily, na základě svých dosavadních zkušeností vytvořil, vytvořil soubor režijních postupů, které popsal v textu *Desordre liminaire*, neoficiálním manifestu skupiny Tchan'g. Později byl tento text připojen jako předmluva k vydání textu *Violences*, podle kterého vznikla první inscenace skupiny.

Všichni herci jsou po celou dobu představení přítomni na jevišti, proces práce je odhalený a viditelný. Snažíme se odstraňovat divadelní iluzi.

A zkoumat vztah herců a publika.

Jeviště je ateliér, pracovní prostor. Umění a řemeslo.

Text je chápán jako konkrétní téma, které implikuje fyzické propojení herce s jazykem.

Soubor je základní element, každá identita je brána ve své komplexnosti uprostřed vzájemně propojené skupiny.

Práce se soustřeďuje na smysl prostoru a těla, choreografii rezonancí pohybu v prostoru, způsobům, jak tělo modifikuje prostor a jak prostor odhaluje tělo.

Scénografie není dekorace, ale obraz, pohyblivý v přímé návaznosti na dramaturgii. Prostor, který se transformuje, míchá se, znečišťuje se životem, který jím plyne. Tělo v jiné věcnosti (expresivní obrazy, surrealismus). Pracujeme na vizuálním vyjádření narativity.

Tvorba, která zdůrazňuje totální zapojení a aktivitu každého z jejích účastníků, ale ne tvorba kolektivní v nejpřísnějším smyslu slova, neboť o partituře rozhodují vždy dva dirigenti, nikoli celá skupina.⁵⁵

Tyto jeho myšlenky většinou nejsou ničím novým, Gabily se ve svém díle orientuje na starší principy, kterým dodává vlastní poetiku. V těchto pravidlech se jistě dají vysledovat inspirace konkrétními osobnostmi divadelní teorie a režie, zejména francouzské oblasti. V práci s herci vychází Gabily z Copeauova principu kolektivní tvorby okolo jednoho tvůrce (a s Copeauem ho pojí i návrat ke starším divadelním formám) i z divadelních studií druhé divadelní reformy, z nichž si ovšem bere jen některé aspekty, například vztah k tělu jako regulérní složky inscenace. Proces tvorby pro něj není důležitější než výsledek, ale je součástí výsledku, tím že jej nechává poodhalený. Princip divadla ateliéru, kde jsou všichni herci neustále přítomni na scéně, je patrný už z textů a byl pro Gabilyho patrně velmi důležitý, najdeme ho téměř ve všech inscenacích, ve starších i v novějších. Jak tento princip mohl fungovat dokumentují fotografie z inscenace *Phédre(s) et Hippolyte(s) – Faidra(y) a Hippolyt (ové)*.⁵⁶

V textu *Desordre liminaire* se dále dozvídáme konkrétní postupy při přípravě inscenace. Poté, co Gabily vytvořil první verzi hry, pracoval s herci od začátku ve dvou liniích. První tvořila práce na textu, která zahrnovala dlouhé období jeho společného čtení i čtení textů jiných, týkajících se daného tématu. Gabily s herci rozebíral jazyk textu, jeho formu, interpunkci, veršová schémata a zkoušel jej s nimi přetvářet tak, aby jim vyhovoval a rozuměli mu. Druhou linii jejich práce tvořily společné improvizace, které vycházely ze vztahu herců k tématům obsaženým v textu, přičemž se Gabily zaměřoval i na vyjadřování těchto témat jen pomocí hercova těla. Svou představu o následné práci na inscenaci z hlediska režiséra definuje prostřednictvím citátu Érica Lacascadeho: „Režisér je ten, kdo dává hercům rámeček a

55

┆ GABILY, Didier-Georges. *Desordre liminaire* In *Violences*. Paříž: Actes-Sud, 1991.

56

┆ viz Příloha 1.

*pravidla, které jim umožní rozvinout jejich živočišnost.*⁵⁷ Zastával názor, že úkolem režie není vykládat autorovo dílo a vysvětlovat, co chtěl jeho prostřednictvím říct, ale vzít jeho téma a nechat se jím ovlivnit. Nechtěl dílo interpretovat, ale vytvořit jeho pokračování. Herce, jak již bylo řečeno, nechápal jako interprety, ale jako umělce a zároveň jako zástupce diváka: „*nechat některé ze členů obce nést hlas všech lidí, který nahlas vyslovuje otázky a tužby obce. Tento princip mě fascinuje, protože myslím, že dnes se vytrácí celá jazyková kultura a nejsem si jistý, zda je to kultuře literární ku prospěchu.*“⁵⁸

Dostat se k nějakému vizuálnímu záznamu Gabilyho inscenací je poměrně náročné. Gabilyho pozůstalost včetně kompletní dokumentace a téměř všech záznamů jeho režii je sice uložena v divadelním archívu IMEC, ale veřejnosti je nepřístupná⁵⁹ a ani z jiných zdrojů (včetně osobních archivů) není možné získat použitelnější materiál. Přesto se ovšem dá vytvořit celkem konkrétní rekonstrukce některých inscenací, pomocí Gabilyho vlastních poznámek, poznámek jeho spolupracovníků (zejména Gabilyho asistenta a herce, později také režiséra Yanna-Joëla Collina a herce a herce a režiséra Jeana-Françoise Sivadiera), studií jeho práce, recenzí a naštěstí i skutečně velkému množství dohledatelných fotografií.

Z uvedených dokumentů se dá vyvodit, že nejen Gabilyho jazyková, ale i scénická poetika se od první velké inscenace (Brechtových *Bubnů v noci*) k těm posledním, značně proměňovala. Zjednodušeně se tato změna dá pojmenovat jako přechod od skutečně nekompromisní alternativy klasického divadla a pevně sevřeného tvaru k neméně soustředěnému, ale

57

└ GABILY, Didier-Georges. *Desordre liminaire* In *Violences*. Paříž: Actes-Sud, 1991.

58

└ Op. cit.

59

└ Archív nesdéluje důvod proč je fond nedostupný, ani to, zda se tato situace někdy změní. Z neoficiálního zdroje jsem získala informaci, že tento stav trvá od roku 2005.

odlehčenějšímu stylu, který si může dovolit parodovat samotný text nebo použít zesměšňující kostým. Je pravdou, že i do textů začíná postupem času pronikat více ironických a satirizujících prvků. Tuto proměnu mohou částečně ilustrovat fotografie z prvních inscenací – Claudelovy *Výměny* a Gabilého *Ossii* a vedle nich fotografie z těch pozdních, např. *Zvěřiny doby*.^{60 61} Inscenace *Zvěřiny doby* jsou také asi nejreflektovanější v běžných médiích a existuje o nich ve Francii největší povědomí. Gabilého publikum přece jen nebylo zcela mainstreamové, vždycky šlo o diváky, kteří se divadlo zajímají intenzivněji a *Zvěřina doby*, asi jako jediná, pronikla i mezi publikum běžnější – její recenze vycházely ve velkých novinách, studentských časopisech, na blozích, apod.⁶² Zajímavé je, že naopak není zároveň nejhranějším textem po Gabilého smrti, tím je *Théâtre du mépris 3*, které uvádějí jak profesionální, tak amatérská divadla.⁶³ V odborných časopisech se naopak (krom samotných textů) psalo zejména o inscenacích *Proláclin*. Toto rozdělení „publika“ signalizuje, že ty Gabilého texty, které jsou postavené na známých příbězích jsou obecně o něco přístupnější.

60

┐ Zvěřinu doby inscenoval Gabilo čtyřikrát, jednou každý díl z trilogie a nakonec všechny tři díly v jednom večeru, který trval přibližně šest hodin.

61

┐ viz Příloha 2.

62

┐ Let me say right off that *Gibiers du temps* is a great work, a mile stone [...]. Gabilo was right in saying that his plays can't be explained. These Greeks' clothes and voices are neither ancient nor modern. They use computers and guns [...], telephones to do phoney surveys [...], and they even work in peep-shows [...]. Actually, these Greeks are strikingly similar to the rest of us [...].” COURNOT, Michel. [název?], *Le Monde* 8. 12. 1995.

63

┐ Asi nejnovější inscenace *Zvěřiny doby* je z roku 2012 a z dílny pařížské divadelní skupiny *Kobal't Compagnie* v režii Mathiea Boisliveaua, který zde režíroval i *TDM3*.

Gabilyho inscenace (podle toho, co se dá odvodit z dostupných pramenů) pojilo několik, pro něj typických, znaků. Krom zmíněné přítomnosti všech postav na scéně k nim rozhodně patří také skoro prázdné jeviště, ideálně zcela odhalené divadlo (holé zdi, žádné výkryty, viditelná technika). Pokud na jevišti byla nějaká dekorace, tak jenom funkční (žebřík, schodiště z praktikáblů, sedačky podél stěn), rekvizity se moc nepoužívaly, pokud ano, tak velké, výrazné a symbolického rázu. Kritiky inscenací nejčastěji zmiňovaly nově vynalezený jazyk, ušitý hercům na míru, který v jejich podání působil přirozeně a hovorově, ale byla v něm určitá rituálnost a liturgičnost. A také herectví, že působil přirozeně, nedeklamačně a velký význam pohyb v něm měl pohyb a jeho stylizace, jako výrazový prostředek.

Gabilyho režijní styl by se možná dal přirovnat ke stylu jeho vrstevníka, německého režiséra Franka Castorfa. Castorf také experimentuje s formou i žánry, obrazy násilí a morbidnosti u něj mohou stát vedle těch lyrických. Tímto způsobem režíruje zejména velká klasická díla (Shakespeare, Dostojevský, atd.), ale zajímají ho také antické texty, v roce 2009 režíroval Senekovu Médeu, jejíž inscenace mohla být velmi podobná Gabilyho inscenacím Zvěřiny doby – velmi dramatická s expresivním herectvím, ale v hledišti často zazníval smích (alespoň je tomu tak na několika volně dostupných záznamech).

ZÁVĚR

Tvorba Didiera-Georgese Gabilyho (dramatika, divadelní režie i výchova herce) představuje ve francouzském divadle druhé poloviny 20. století netradiční a spíše okrajový, ale přesto velmi významný, proud, ve kterém je patrná návaznost například na režijní a pedagogickou tvorbu Jacquesa Copeaua či Charlese Dullina a dramatickou tvorbu Jeana Giradoux.

Jeho dramatika zpracovává náměty z antického divadla, filmu, popkultury, aktuálních událostí i politiky. Gabilyho dramatická metoda stojí na propojování dvou neslučitelných kontextů - kontextu mýtického a kontextu současného světa. Na základě tohoto propojení tvoří Gabily formu i jazyk svých děl, pracuje s kontrastem starých forem a postmoderních vlivů. Velkým tématem je pro Gabilyho válka, patrně jej velmi zasáhly válečné konflikty, které se odehrály ve druhé polovině dvacátého století. Ve svých textech se často snaží vystihnout pocit bezmocnosti a strachu člověka tváří v tvář válce, ale i člověka, kterého se válka přímo nedotkla, ale stejně ho její existence velmi trápí. Válka je pro Gabilyho symbolem úpadku světa a rozkladu lidské společnosti. Příznačné je pro jeho texty i téma divadla a divadelnosti, které často tvoří jejich rámeček.

Gabily považoval za velmi důležitou činnost práci s hercem, a to nejen pro to, aby si vychoval ideální herce pro svůj vlastní proud dramatiky. Po většinu své pedagogické kariéry naopak odmítal pracovat se studenty na svých vlastních textech, jako studijní materiál jim raději vybíral díla současné, ale i klasické dramatiky, která považoval za důležitá a jazykově zajímavá. Taková pro něj byla například antická dramatika nebo texty Paula Claudela, Roberta Garniera či Petera Handkeho. Práce s herci pro něj byla stěžejní i při inscenační praxi, herci měli velký vliv na výslednou podobu inscenace. Za předpoklad kvalitní divadelní práce považoval dlouhodobý kontakt s konkrétními herci, který nabízí možnost vývoje spolupráce herce s režisérem. Tímto způsobem také pracoval se svou skupinou Tchan'g, kterou dal dohromady v roce 1986 a fungovala až do Gabilyho smrti roku 1996.

Ač je Gabyloho dramatická tvorba poměrně náročná, nepředstavuje mrtvý, dnes již neinscenovatelný proud. Důkazem je poměrně velký počet (profesionálních i amatérských) inscenací jeho textů, které ve Francii vznikají, od jeho smrti až do současnosti.⁶⁴ Přestože v našem prostředí je Gabyloho tvorba téměř neznámá, myslím si, že by tu mohla najít silnější odezvu, zejména u alternativně smýšlejících divadelních souborů.

⁶⁴

⁷ Viz příloha 3

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Literatura a periodika

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paříž: Gallimard, 1994, 493 s.

CLAUDEL, Paul. *Zvěstování panně Marii*. In *Saténový střevíček a jiné hry*. Praha: Orbis, 1968, 40 s.

COURNOT, Michel. [název?], *Le Monde* 8. 12. 1995.

DORT, Bernard. *Le spectateur en dialogue*. Paris: P. O. L Editeur, 1995, 288 s.

DORT Bernard. *Théâtres*. Paříž: Edition du Seuil, 1986, 295 s.

GABILY, Didier-Georges. *A tout va – Journal 1993-1996*. Paříž: Actes-Sud, 2002, 189 s.

GABILY, Didier-Georges. *Chimère et autres bestioles*. Paříž: ACTES-SUD, 1994, 68 s.

GABILY, Didier-Georges. *Gibiers du temps*. Paříž: Actes-Sud, 1995, 175 s.

GABILY, Didier-Georges. *Zvěřina doby*. Přel. P. Christov, 2005 – 2007, 95 s.

GABILY, Didier-Georges. *Lalla ou la terreur*. Paříž: ACTES-SUD, 1998, 66 s.

GABILY, Didier-Georges. *Notes du travail*. Paříž: Actes-Sud, 2003, 138 s.

GABILY, Dider-Georges. *Prolákliny*. Překl. P. Christov, 2007, 22 s.

GABILY, Didier-Georges. *Théâtre du mépris* 3. Paříž: Actes-Sud, 1996, 68 s.

GABILY, Didier-Georges. *Désordre liminaire* in *Violences*. Paříž: Actes Sud, 1991, 144 s.

GABILY, Didier-Georges. *Violences*. Paříž: Actes Sud, 1991, 144 s.

CHRISTOV, Petr. Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980-2005. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005, 273 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s.

VALERO, Julie. Gabily: de l'atelier á l'écriture. *Études théâtrales*, 38-39, 2007.

Internetové zdroje

GABILY, Didier-Georges. Nevydaný rozhovor s Brigitte Rémer – 14. 5. 1996 [online]. [cit. 16. 2. 2013]. URL: < <http://www.didiergeorgesgabily.net/fragmentspourunebiographie-1.html>>.

Ostatní zdroje

DORT, Bernard. Úvodník sezónní revue Théâtre de la Bastille 1993/94. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

GABILY, Didier-Georges. *MÉPRIS*, 3. *Premiers abords*. (poznámky k *Théâtre du mépris* 3), září 1992. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

GABILY, Didier-Georges. *Rozhovor s Jeanem-Pierrem Hanem* (Materiály k dosud nevydané publikaci INTERVENTIONS.) Červenec 1993. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

GABILY, Didier-Georges. *Nevydaný rozhovor*, [zdroj ?], 1994. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

GABILY, Didier-Georges. *Rozhovor s Claudine Bocher*. (Materiály k dosud nevydané publikaci INTERVENTIONS.) Duben 1992. Uloženo v Société d'histoire du théâtre v Paříži, dokumentace R9 – osobnosti, složka Didier-Georges Gabily.

LUCET, Sophie. *Les noms et visages de la réécriture dans le théâtre contemporain, Heiner Müller, Didier-Georges Gabily (příspěvek na konferenci)*. 27 a 28 dubna 2009, Univerzita v Caenu.

PŘÍLOHY

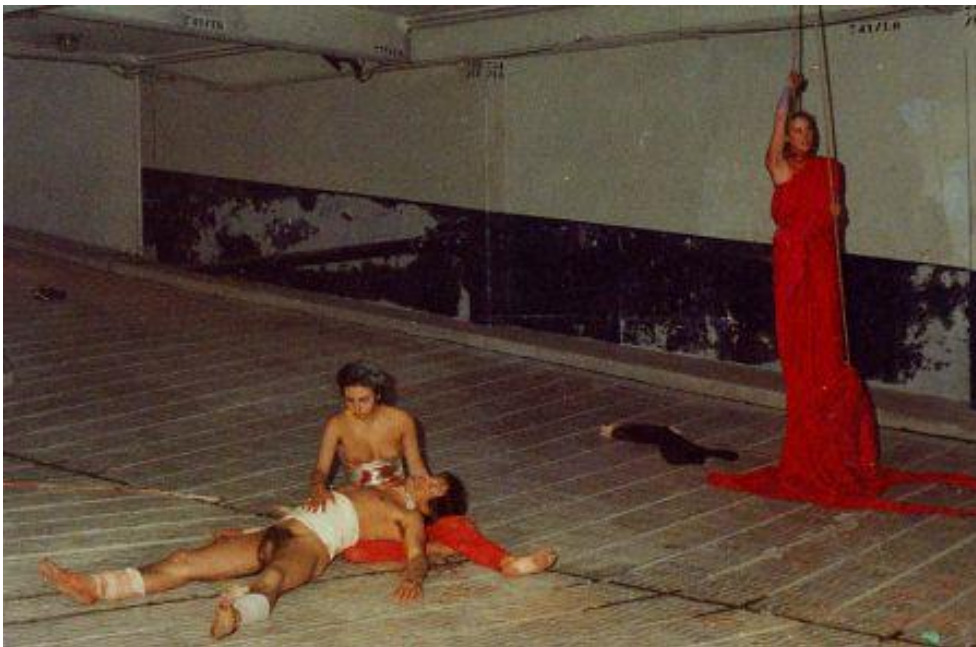
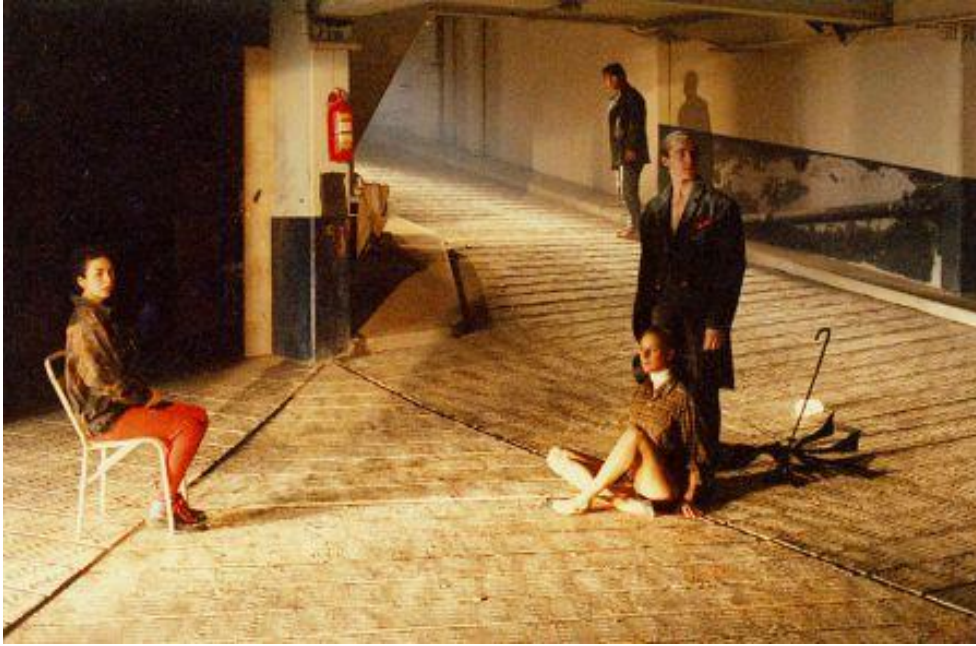
Příloha 1

Faidra(y) a Hippolyt (ové), text byl koláží mýtů o Faidře u Euripida, Sénèky, R. Garniera, J. Racina a řeckého básníka 20. Století, Y. Ritsose, režie: D. - G. Gabilly, červenec 1990, Théâtre de L'Enfumeraiie, Le Mans.



Příloha 2

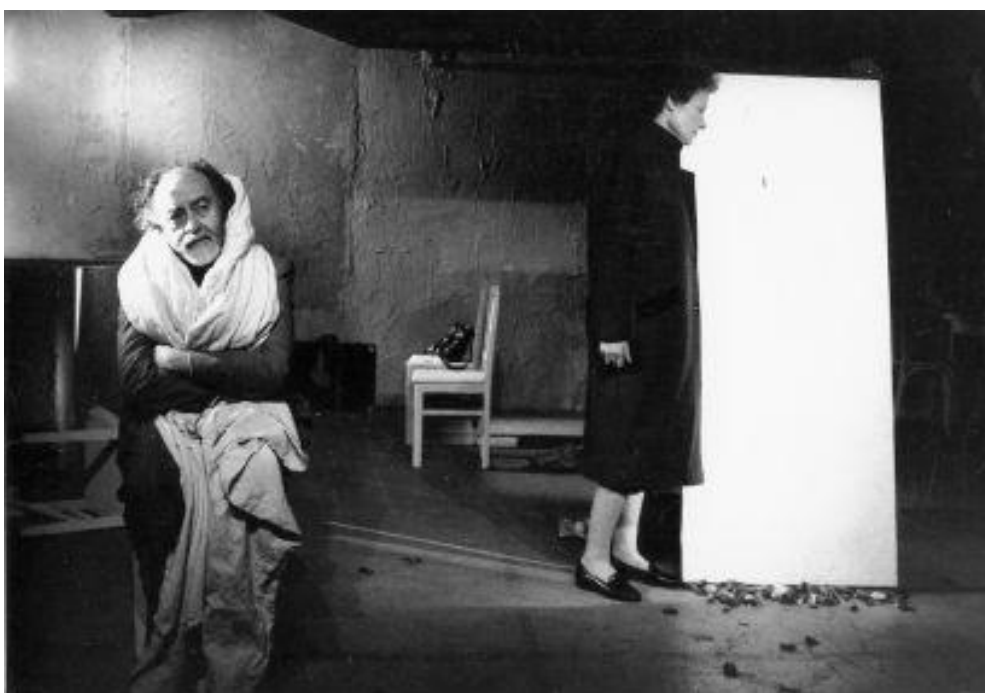
Výměna, Paul Claudel, režie: D. - G. Gabily, září 1986, Le mans. Garáže Centre théâtral du Mans.







Ossia, variace na památku Ossipa a Naděždy Mandelstamových, režie: D. - G. Gably, březen 1989, Théâtre de Poche Montparnasse, Paříž.



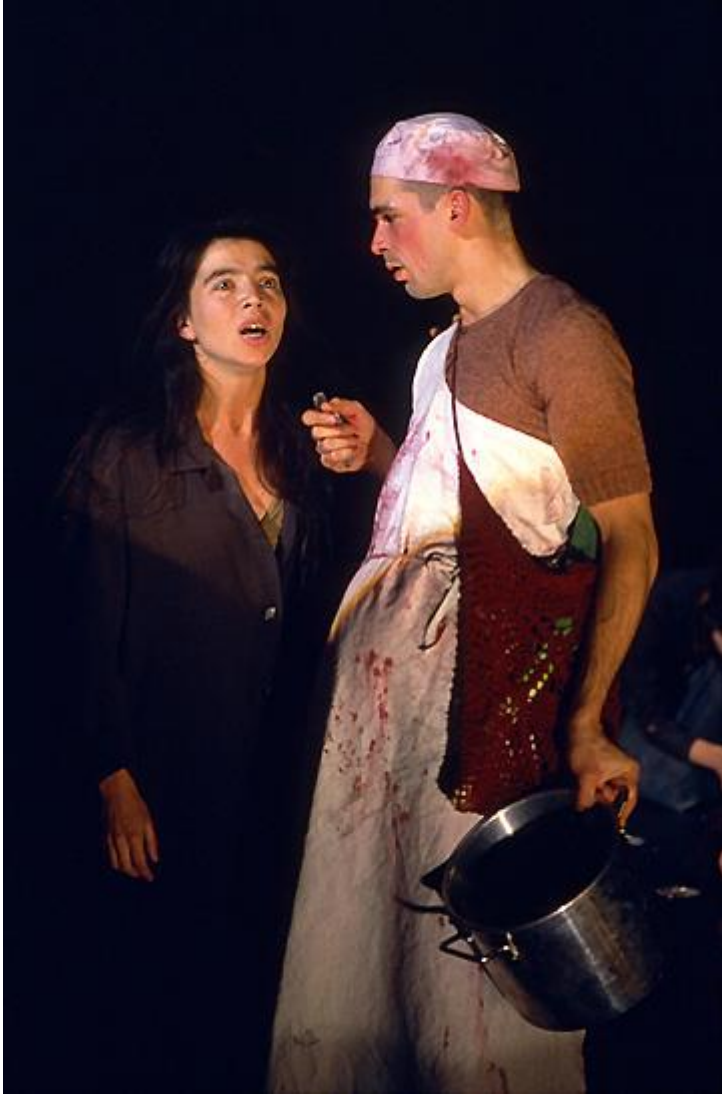
Zvěřina doby, první věk: *Théséus*, režie: D. - G. Gabily, červen 1994, Le Quartz / Brest.





Zvěřina doby, trilogie, režie: D. - G. Gabilly, prosinec 1995, Théâtre de Gennevilliers.









Příloha 3

Zvěřina doby, první věk: Théséus. La compagnie Kobal't. Réžie: Mathieu Boisliveau, 2010.

