

KATEŘINA NEVEU

FRANCOUZSKÉ VZDOROVÁNÍ PŘÍTOMNOSTI

Drama chycené za slovo. Hledání. Souvislosti.

Rozpadávající se skutečnost a rozkládající se společnost vnímají současní dramatici dvojím způsobem: jedni na konzumní proud přistoupí a rozhodnou se ho imitovat prostřednictvím tradičních postupů – vyprávějí klasické příběhy, předkládají humorné úvahy, glosují, kloužou po povrchu s dobou. (Nathalie Sarraute nazývala podobné spisovatele „formalisty“.)¹ Druzí se zdráhají přijmout pravidla hry a snaží se proniknout do podstaty onoho tříštění. Jsou však vylekáni neschopností adekvátně svoji zkušenost popsat a rozhodnou se zachytit odraz vnímané skutečnosti v práci s výrazovými prostředky. Během této práce se jim ale před očima rozpadá všeobecně uznávaný soubor pravidel a předem daných zákonů; metasystém, ve kterém dramatik a jeho umění existovali, je samotnými aktéry zprofanován. Od této chvíle nedůvěřivý umělec ve snaze proniknout do hlubin skutečnosti, pod její povrchní roušku, staví dílo na přehodnocování původně charakteristických výrazových prostředků. Vykopává základní stavební kameny a podrobuje je zevrubnému zkoumání, odhaluje jejich křehkou povahu, přičemž se mnohdy nebezpečně blíží k hranici auto-destrukce samotného žánru. Modernímu dramatikovi nestačí pouze nastavovat zrcadlo skutečnosti, naopak se domnívá, že úkolem divadla je dostat se za ono zrcadlo, jako Alenka v říši divů odhalit jeho možnosti. Chce se dostat k jádru věci, k významu, a rozkopává to, co ji přikrývá: slovo. Tvůrce se rozhodl přejít z původní defenzívy k ofenzívě, pouští se do nerovného boje s nedokonalostí řeči a jazyka. Objevuje, že slova

¹ Francouzskou dramatikou posledních desetiletí si můžeme pomocně rozdělit do dvou základních skupin, řídících se statutem divadelní budovy a způsobem financování: do první patří hry psané pro soukromá divadla, tedy bulvár (musí být výdělečný), do druhé pak texty uváděné v divadlech státních, národních a v dramatických centrech (subvencované instituce), tzn. náročnější současné drama. Tímto termínem rozumíme dramatiky, která si v první řadě neklade za cíl zaplnit hlediště a diváka hlavně pobavit, nýbrž spatřuje důvod svojí existence nejen v nastavování zrcadla soudobé společnosti, ale především v kladení otázek. A tak se na jedné straně ocitají konverzační komedie navazující na tradici dobře udělaných her „piece bien faite“, na straně druhé pak dramata s tragickým podtextem, vycházející z mladší poetiky nového románu a nového divadla.

nejsou tím, čím se zdají být a snaží se do nich proniknout skrze jejich akustickou podobu – proto můžeme v dnešním dramatickém textu najít tolik poetických a lyrických pasáží, založených na kombinování vnějškově si podobných výrazů.

Pro náročnější francouzskou dramaturgii posledních dvou desetiletí je charakteristický příklon k literatuře a ostentativní vymezení dramatického textu jako samostatného literárního druhu. Po letech, kdy byl text odsunutý na okraj a divadlo se dělalo téměř ze všeho, probíhá rehabilitace dramatu: text není pouze přívěskem divadelní inscenace, nýbrž znovu jejím výchozím bodem, základem, který inscenační tým zhmotňuje na scéně. Staronový pohled na postavení textu v inscenaci, zdůraznění jeho literárnosti, rozostřuje hranici mezi dramatickým a literárním změnám. Je zřejmé, že toto obnovení statutu „dramatické literatury“ vede tvůrce k většímu soustředění se na slovo, na řeč, a to na úkor udržení dramatických principů. Dramatik se pouští do zkoumání jazyka, systému, ve kterém slovo funguje a uskutečňuje skrze něj průnik do skutečnosti. Hlubkový ponor do jazyka zároveň funguje jako obrana před diktátem konzumu. Autoři se brání vnímat jazyk a řeč jako součásti tržního systému, jako hotové věci zprostředkovávající výměnné transakce, a zmocňují se jich jako objektů stojících mimo „ekonomické pole“ komunikace. Mezi nejmarkantnější změny patří, jak už jsme naznačili, ignorace dramatických struktur. Místo příběhu se zápletkou vyvolává napětí větná skladba v rámci jedné repliky. Fikce se skrývá za slovem, fabulovat příběh je tedy zbytečné. Dramatici se chápou jazyka stejným způsobem jako básníci – zvuk slova se stává prvním kritériem při jeho výběru, věnují mu stejnou pozornost, s jakou skladatelé volí hudební motivy. Dramatičtí autoři doufají skrze hudbu slov odhalit jejich skrytý význam. Vyprávět sourodý příběh pro ně postrádá smysl, a tak se text stává průsečíkem několika monologů, koláží nesourodých fragmentů, více či méně zoufalými výkřiky osamělých postav. Tedy pokud ještě postavy v díle fyzicky existují, protože mnohdy se místo konkrétních osob setkáváme pouze s množstvím anonymních hlasů, s jakýmsi novodobým chórem.

Diskusi nad užívanými výrazovými prostředky v literatuře zahájila už koncem 40. let 20. století ve svém díle Nathalie Sarraute, později rovněž Marguerite Duras a autoři tzv. nového románu. V divadle nastoupil na scénu po významné vlně beckettovského dramatu koncem 60. let Michel Vinaver, kterého můžeme bez ostychu označit za guru současné „hledající“ dramaturgii. Skutečné počátky soudobých tendencí však sahají mnohem dál, až do druhé poloviny 19. století, kdy se objevil symbolismus. Připomeneme-li si zde principy symbolistického divadla, které velice přesně formuloval jeden z hlavních představitelů proudu, Stephan Mallarmé, zjistíme, že charakteristické rysy současné dramaturgii byly vymezeny vlastně již v této době. Mallarmé tvrdí, že drama člověka se ukrývá pod slovy, zdá se mu dokonce, že z tohoto důvodu je divadlo nemožné. Odmítá mýtus, současné drama má podle něj hovořit o současném člověku, zbaveno výpravy, kterou mají nahrazovat obrazy v divákově představivosti, očištěno od hudby, jejíž zvuk nahradí „hudba“ slov. Překážku pro něj představuje svou materiálností dokonce i herec. Ideální případá Mallarméovi divadlo čistých hlasů, divadlo myšlenky.

Pozastavme se rovněž nad dílem Nathalie Sarraute a Margueritte Duras, jejichž uvažování nad možnostmi výrazových prostředků literatury a z toho pramenící styl přímo ovlivnily současné dramatiky. N. Sarraute (1902–1999) se snaží dobrat „*absolutního bodu*“,² jehož hledání zaměstnávalo už symbolisty, rehabilitací psychologie. Nikoliv však psaním tradičních psychologických románů, manifestujících na daném příběhu lidskou psychiku, neboť imitace, předvádění, příběh a zápletka jsou podle ní nepřátelé literatury. Sarraute ve své tvorbě obrací pozornost na jazyk, mluvený i psaný, který se jí stává předmětem fikce.³ Hledá čistý pocit, který by rozbil tradiční větu a dal slovům nový význam. Tvrdí, že moderní literatura má odhalovat neznámé psychické síly, hnané „vnitřními pohyby“, tzv. tropismy, které nahrazují zápletku. Psychologie a tropismy jí slouží jako prostředek k proniknutí do tajů jazyka. Označované podléhá označujícímu – slovo, jeho zvuk, převažuje nad smyslem, respektive ho vytváří. Slovo je pouze záminkou k sondám, jejichž textová podoba je plná tematických a zvukových návratů vyžadujících hudební čtení. „Slova musí říci právě to, co jim uniká, aniž by to přitom zničilo.“ (Tadié, 1996: 27) Jazyk je však vůči významům nacházejícím se mimo slova odolný, a proto Sarraute přistupuje k nabourávání reality, např. štěpením vyprávěče do několika hlasů. Skrže narušený povrch, jeho praskliny, se pak pokouší zachytit něco z unikajících významů. Prolínáním hlasů spisovatelka nabourává jazykovou hráz, kterou podemílá navíc i v rovině časové. Čas plyne tak, jak ho vyprávíme, jak si na něj vzpomínáme, a protože není možné vzpomenout si přesně na to, jak byl prožit původně, rekonstruuje Sarraute pomocí zámlk jeho přerušovaný tok. Často se opakující znak tří teček dotváří charakter věty, která je v přítomném čase nesena neutrálním, oznamovacím způsobem, indikativem.

Podobně se snaží dostat ke skrytým významům také Margueritte Duras (1914 – 1996). Chce vytvořit styl, který by byl přímým překladem existence, tedy intenzity a globality okamžiku. Tradičně psané romány označuje za literární literaturu, považuje je za zbytečnost, protože zábavu dostatečně obstarávají kino a televize. Literatuře by mělo jít o něco hlubšího a k tomuto ponoru jí nestačí tradiční narativní postupy, je třeba znovu vynalézt pravidla. Do podstaty věcí, jazyka a skutečnosti proniká Duras stejnými dveřmi – postava, čas, syntax – jako Sarraute, její cesta k cíli pak ale pokračuje jinými chodbami. M. Duras se neomezuje pouze na přítomný okamžik, jako N. Sarraute, ale svévolně prolíná všechny časové roviny. Místo užívání zámlk dává přednost změněnému slovosledu. Podmět odsouvá na konec věty, nechá-li ho na začátku, tak proto, aby se stal jejím objektem, jehož situace bude vyjádřena. Nechává slovo přijít, kdy se mu zachce, zachycuje ho tak, jak se objeví. Ritualizace gest, hlasy održené od těl ad. se staví do protikladu vůči logice jazyka, a tak některé věty zůstávají tajemstvím. K zachycení diskontinuity času, slov a věcí, určitého stavu „odtržení“

2 Dosažení absolutního bodu, pravdy, odhalení „skutečné skutečnosti“ zůstává hnacím motorem tvorby všech dob, hledání smyslu přetrvává dodnes.

3 Nesnaží se prostřednictvím slov prozkoumat psychologii, ale naopak prostřednictvím psychologie zkoumá jazyk.

(séparation) nejen věcí, ale i člověka, stačí M. Duras jednoduchá slovní zásoba, střídavé výrazy, které s minimalistickou přesností staví do vět, konstruovaných jako antiteze, v nichž podobná slova stojí v protikladu.⁴ V takto koncipovaném díle není místo pro vypravěče a mnohdy ani ne pro konkrétní postavy. Hlasy existují odtržené a někdy dokonce i mimo „příběh“.

Divadelní hry, které Duras i Sarraute později napsaly,⁵ nepřinášejí v porovnání s předchozím dílem žádné rozhodující změny ve vnímání textu. Autorky v nich převážně uvádějí ve scénický život své poznatky z literárního hledání, důrazně přitom od divadelníků vyžadují absolutní respekt k textu, jemuž má být díky scéně umožněno promluvit. Dnes se mnozí dramatici otevřeně hlásí k románovému dědictví přerývaného jazyka plného zámlk, které po sobě autorky zanechaly. Vycházet z toho, co slovo je, co všechno může sdělit, nikoli z toho, co obecně znamená, za co je ostatními považováno, patří k jejich důležitým východiskům. Nejde o modelování skutečnosti prostřednictvím slova (v literatuře, v divadle), ale o nahlédnutí její existence napříč jazykem. O podobný přímý náhled reality, avšak přehodnocením dramatických principů a nikoli minimalistickým nuancováním slovních tvarů, se pokouší také Michel Vinaver (*1927), jenž ve svých společensko-kritických hrách nabízí navíc téma, které od dob Zolova naturalismu nenašlo na francouzských jevištích uplatnění. Vinaver, vedoucí představitel „divadla všednosti“, proudu, který se ve Francii objevil v polovině 70. let, staví do centra dění banalitu, každodenní realitu obyčejných, průměrných lidí a s pesimismem zachycuje rozpad jejich soukromí i vlastní osobnosti, které podřízeny tlakům v profesionálním životě podléhají technokratické mašinérii výroby a spotřeby. Vliv diktátu produktivnosti a výkonnosti demonstruje Vinaver na skupině, která se ho sama aktivně účastní, která ho dokonce řídí: k typickým postavám patří manažeři, ředitelé, asistenti, sekretářky ap. Suchou realitu podnikového prostředí a požadovaného ekonomického úspěchu ozvláštňuje po formální stránce užíváním nadsázky, zesměšňováním stereotypů myšlenkových i výrazových, čímž vytváří prostor hyperrealismu nebo poetického naturalismu. Realistické napodobení skutečnosti se však nekoná, protože Vinaver, poučen Brechtovým zcizovacím principem, ví, že chce-li diváka strhnout ke kritickému postoji, musí mu zabránit ve ztotožnění se s předváděným, v pasivní interpretaci předem daného smyslu.

Michel Vinaver však nedosahuje potřebného zcizení zobrazované reality uchýlením se k epickému principu, ale naopak přistupuje k extrémnímu zpřítomnění děje, které vede k převedení dramatu do abstraktní formy. Tradičně se vyvíjející dramatický příběh nahrazuje simultánním rozvíjením několika různých situací, prostorově i časově spolu ve skutečnosti nesouvisejících. Prolíná a rozvíjí motivy stejně jako hudební skladatel a dělí psaný (divadelní) text do předeher, fug, repliky desintegrovanych postav shrnuje do duetů, kvartetů, sextetů a sborů, k čemuž se otevřeně v podtitulech přiznává. Ve svém abstrahujícím zcizování zachází dramatik až tak daleko, že dokonce zbavuje jazyk interpunkce. Cílem

⁴ Duras je údernější než Sarraute, která oproti ní volí sofistikovanější, románovější styl.

⁵ Stejně jako v románech jsou i zde středem zájmu rodinné, přátelské nebo milostné vztahy.

Vinaverova psaní je vytvářet souvislosti, které umožňují poznání.⁶ Nejde mu o zadání smyslu, o jeho veřejné vyhlášení v úvodu, ale o proces směřování k tomuto smyslu, jehož formulace na diváka nečeká ani na konci. Divák musí aktivně spolupracovat a smysl si sám najít, jinak mu zůstane pouze autorova ironie jako poznání, že možnost poznání zmizela. Vinaver svým destruktivním přístupem k dramatu a jeho zákonitostem zvažuje možnosti divadla, poukazuje na jeho (svoje?) meze zachytit skutečnost v její komplexnosti.

Současné francouzské drama kombinuje subjektivní realitu románů Nathalie Sarraute a Margueritty Duras s Vinaverovým kriticko-společenským hudebním přepisem skutečnosti. Napětí mezi těmito dvěma světy stojí v samotném jeho jádru, je zdrojem dramatických situací. Přestože si jednotlivé hry zachovávají charakter individuální výpovědi, zůstávají ovlivněny vinaverovským fragmentarizujícím pohledem. Zpochybnění zažitých forem se stává bezmála skrytým politickým činem. Nikoli ve smyslu přizvukování určité politické doktríny, ale jako zaujetí kritického postoje, odehrávající se v druhém plánu hry, vůči předváděnému, vůči zažívané skutečnosti. Spojení „politické drama“ můžeme stejně dobře nahradit i výrazem „kritické drama“, přičemž zůstaneme podstatě věci stejně nablízku. Mezi dramata s jasným sociálním podtextem patří například hry z prostředí velkoměstských předměstí, množící se v posledních letech.⁷ V podobném prostředí „na okraji“ můžeme zaregistrovat rovněž hry anglické vlny „coolness“, ale při bližším pohledu zjistíme, že se obě dramatiky od sebe dost zásadně liší. První rozdíl spočívá ve výběru dramatických postav, které u francouzských autorů nezapadají do spodiny společnosti, nežijí mimo společenské normy, ale ocitají se na dně svých možností, považující se přitom stále za součást systému, přestože on je neustále drtí svými historickými událostmi a ekonomickými předpoklady. Druhý rozdíl je patrný ve způsobu, jakým francouzští autoři (např. Xavier Durringer, Philippe Minyana) pracují s jazykem. Nespokojují se totiž s doslovným opakováním syrové řeči daného prostředí, ale používají ji jako hrubý stavební materiál, který je třeba zbavit drsného povrchu, odkrýt jeho jádro, „přebásnit“ ho, „dramatizovat“. Vybírají konkrétní výrazy a hrou tónů a odstínů (na základě zvukové podobnosti, komplementárnosti) jazyk poetizují, nebo ho naopak činí průraznějším. Nutno poznamenat, že autoři situující hry do podobného prostředí sociologické chápání svých děl odmítají; Philippe Minyana upozorňuje, že mu nejde o řez do současné francouzské společnosti, ale především o umělecký experiment s dramatickým tvarem a divadelním jazykem.

Po syntetizujícím hledání obecných axiomů současné dramatiky je na místě si všimnout konkrétních jednotlivostí, respektive jednotlivců. Didier-Georges Gabilly, Jean-Luc Lagarce a Philippe Minyana patří k nejdůležitějším dramatickým autorům dneška.

6 Čím víc souvislostí, tím větší poetické napětí.

7 Fenomén předměstí, tzv. cité, v němž vznikají izolované komunity ekonomicky slabších skupin, společností víceméně odsunutých na okraj do betonových sídlišť bez duše a přirozeného komunikačního jádra, patří k nejožehavějším problémům dnešní Francie.

Podle Didier-Georges Gabilyho (1955 – 1996) je podstatou divadla shromáždit lidskou komunitu a umožnit jí kolektivně nahlédnout svou existenci. On sám ji vidí v těch nejtemnějších barvách, je, podobně jako byl kdysi Jean Genet, fascinován lidským zlem. Gabilyho hry krouží kolem násilí, nahoty, zabíjení, sexu, lži. Tématem je zřetelně válka a v ní se degradující člověk, lidské trosky, hrdinové, kteří trpí a utrpení rozsévají dál.⁸ Všichni se vymezují k sobě navzájem i ke světu výhradně negativně. Gabily píše své hry v proklamované opozici k dramatice všedního dne, jeho pozornost rozhodně nestrhávají každodenní banality, ale naopak výjimečné situace. Z minulosti čerpá po svém: dílem prosakuje duch antické tragédie, kde vražda přivolá zase jen vraždu, v závěru se však divák nedočká katarze. Na klasicistní estetiku upomínají dlouhé tirády, v nichž je převažující hrubost přesto mírně nasáklá lyrikou, rovněž akce se podle starých pravidel přesouvá mimo jeviště a na scéně se o ní pouze hovoří. Po formální stránce je Gabilyho dílo zajímavé hlavně svým přístupem k povaze dramatického textu. Jeho vztah ke klasickým pravidlům je obojaký: děj probíhá formou interakce, mnohdy je tradičně dramaticky gradovaný, jindy autor umně konstruuje zápletku pomocí motivu překvapení, na druhé straně se ale viditelně uchyluje k nestandardnímu, tzn. literárnímu, psaní divadelních textů. „Divadlo-román“, jak zní podtitul některých her, zaskočí čtenáře svou formou. Text, mající podstatu dramatu, se navenek jeví jako román: scénické poznámky tvoří součást hlavního textu, dialogy nejsou prostorově odděleny a plynou vedle sebe na jednom řádku ap. Gabily využívá prostoru, který mu falešný románový rámec nabízí, k vlastním vstupům do děje, k navázání osobního kontaktu s vnímatelem.

D.-G. Gabily patří k svérázným a těžko uchopitelným autorům, u nichž se divadelní a literární tradice projevuje formou extrémních výseků, konfrontace diváka se šokující skutečností probíhá prostřednictvím brutálních obrazů. Philippe Minyana a Jean-Luc Lagarce se naopak snaží dosáhnout prohlédnutí světa subtilnějšími prostředky a zaplétají diváka do melodické sítě řeči. Jejich nejstarší práce nezaprou vliv Čechova, později Vinavera. Ve způsobu, jakým rozvíjejí větu a konstruují repliku, pak můžeme najít dědictví vnitřních pohybů Nathalie Sarraute a vypozerovat respekt k autonomii slova tak, jak ho chápala Marguerite Duras.

Původně lyrická atmosféra měšťáckých salónů her Philippa Minyana (*1946),⁹ založená na dramatické (inter-)akci, brzy ustupuje do pozadí a místo ní se text začíná zužovat na několik základních lidských situací. Minyana zbavuje postupně postavy psychologie a činí z nich bezejmenné figury – funkci vlastního jména plní pouze jejich vnější vzhledová charakteristika (např. Malý muž, Žena s copy atd.). Zpočátku je viditelným základem jediná dramatická situace, ale v monologických dramatech-příbězích ji autor přemísťuje mimo scénu a hlavní

⁸ Autor her: Corps et tentations, Théâtre Ouvert, Tapuscrit 63, Paris 1991; Enfonçures, Actes Sud, Paris 1993; Chimère et autres bestioles, Actes Sud, Paris 1994; Lalla, Actes Sud, Paris 1998 ad.

⁹ Autor víc jak dvaceti her, z nich např.: Bumerang ou le Salon Rouge, in L'Avant Scène Théâtre, Nr. 879, Paris 1990; Chambres - Inventaires - André, Théâtrales, Paris 1993; La Maison des morts, Théâtrales, Paris 1996 ad.

zájem soustřeďuje na slovo. V pozdějších hrách se k ní autor znovu vrací a od poloviny 90. let dokonce neváhá řetězit hektickým způsobem větší množství akcí, jejichž kvantitativní nárůst kompenzuje redukcí jazykových prostředků. Odjakživa doprovází Minyanu také hudební přístup k divadelnímu textu. Mění se pouze předmět, který je hudebnímu ohledávání postoupen. Ve známých upo- vídaných hrách typu *Inventur* je totiž hudebnímu zkoumání a organizaci podro- ben jazyk, v pozdějších stručných mikro-hrách jako *Stručná dramata* je hudeb- ními pravidly řízena samotná struktura dramatu. Minyanův zájem o jazyk rovněž nikdy neopadá. Zaobírá se především jeho hovorovou podobou, zkoumá způsob, kterým si ho přivlastňuje ulice a odposlouchané výrazy pak jako rytmický mate- riál přetavuje do melodických linií svých textů. Přitom se zbavuje interpunkce, která je orálnímu způsobu vyjadřování cizí. Jde mu o vytvoření „frontální řeči posílané přímo do publika“, chce „řeč vrženou, agresivní, která vráží do lidských uší“. (Mervant-Roux, 1995: 141)

Jean-Luc Lagarce (1957–1995) chápe divadelní text jako zkoumání jedné dra- matické situace a odhalení způsobu, kterým se s touto situací vyrovnávají zú- častněné postavy.¹⁰ Celá hra často zůstává pouze v expozici příběhu, do níž je koncentrován přítomný okamžik. Autora nezajímá budoucnost aktérů, ale jejich minulost a to, jak se s ní v přítomnosti vypořádají. Lagarce zachycuje vnitřní stav hrdinů, zveřejňuje myšlenkové postupy. Postavy necharakterizuje jednáním, ale vyjadřováním, a protože se nacházejí v určitém stavu krize (rozvzpomínání, hledání sebe sama), odpovídá tomu i jejich řeč, točící se v „odstředivě-dostře- divém“ víru slov. Podle Lagarce jsou lidské duševní pochody dlouhé a spletité, a tak konstruuje obsáhlé výstupy,¹¹ založené nikoliv na hladkém a souvislém plynutí vět, ale na trhaném textu, který básnicky organizuje – běžné hovorové výrazy skládá do volných veršů, ty pak pořádá do strof. Lyrizuje epické vyprávění, jímž se postavy snaží dosáhnout svoji minulost, a dramatického napětí do- sahuje rytmizací řeči. Replika se opakováním určitých slov, navracením se k da- ným tématům a výrazům mění v píseň a drama se ocitá na pomezí básně a romá- nu. Oproti Gabilymu však Jean-Luc Lagarce odmítá tradiční dramatické principy gradace, ani nepracuje s momentem překvapení, nýbrž ponechává od úvodu všechny postavy na scéně. Lagarceovo tajemství se stejně jako u M. Duras pře- sunulo do slov.

Z naší stručné analýzy děl zmiňovaných autorů vyplývá, že v žádném případě nemůžeme uvedené autory shrnout pod jednu střechu určité dramatické koncep- ce a mluvíme-li na některých místech textu obecně, pak vždy s vědomím, že svoje teze stavíme na velmi křehkém a navíc pohyblivém podloží. Úkolem naší studie bylo spíše než pojmenovat a dokonale popsat rysy současné francouzské dramatiky, zachytit předpoklady a souvislosti, které jsou s fenoménem současné tvorby neoddělitelně spjaty. Přestože Gabilo, Minyana i Lagarce mají každý svůj

¹⁰ Autor např. *Vagues Souvenirs de l'Année de la Peste, Théâtre Ouvert, Tapuscrit 24, Paris 1983; Music-Hall, Prétendants, obě hry v Théâtre complet III., Les Solitaire Intempestifs, Paris 1999; J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre Ouvert, Tapuscrit 81, Paris 1995 atd.*

¹¹ Věta dosahuje délky jednoho odstavce a jedna replika se roztahuje na stránku.

velmi osobitý přístup k textu, každý svoji vlastní vizi divadla, nelze si nevšimnout jistých styčných bodů.

Shodu spatřujeme v jejich svérázném navazování na minulost, které v prvé řadě ovlivnil způsob psaní M. Duras, jež svoje texty titulkovala jako „divadlo-román-film“. Odstranění hranice jednotlivých druhů dodržují všichni jmenovaní, Lagarce s Gabily sklouzávají jeden k románu, druhý k poezii v rámci formálního uspořádání textu, Minyanova dramata se zase mnohdy ocitají na epické hraně povídky. Experiment s formou však pokračuje – Gabily sice odstraňuje vnější charakteristiky dramatu, nadále však užívá osvědčených dramatických principů, které neváhá okořenit expresivními (hrubými) výrazy. Minyana s Lagarcem naopak ustupují od základních stavebních prvků jako akce a zápletka a přesouvají svoji pozornost na řeč protagonistů. Vrhají se na hovorový jazyk a po Vinaverově způsobu s ním dále pracují. Lagarce nahrazuje dramatickou akci „opisováním slov“ a hledáním správného výrazu, nechává celkem tradičně komponované postavy točit v kruhu, umožňuje jim popsat svoji bezvýchodnost, které si nejsou vědomy. Minyana zachází v práci s jazykem ještě dál a zbavuje ho interpunkce, kterou si Lagarce ponechal jako důležitou pomůcku rytmičtějšího textu. Lagarce zůstává přece jen víc lyrickým básníkem než dramatikem. Zato Minyana, jemuž postačí k udržení tempa jediné slovo (nechá ho proplouvat textem např. formou leitmotivu), uvažuje víc v rysech zkušeného divadelníka. Minyana se jen málokdy otevřeně hlásí k poezii, nejčastěji utíká k hudbě, jejíž formy úspěšně aplikuje na divadelní text. Repliky všech tří dramatiků se však občas nechají unést durasovským rozvzpomínáním i sarrautovskými zámlkami. Prosa-zování subjektivní reality autorů pak pokračuje díky stírání hranice mezi divadlem a literaturou v místech, kdy se přímo obracejí na realizátory: ať už přímými dotazy (Gabily), nebo závorkováním určitých částí repliky (Lagarce), či znejistňujícími příslovci „možná, nejspíš“ ve scénických poznámkách (Minyana).

Dramaturgická koncepce dramát zmiňovaných autorů nám umožňuje označit jejich dílo jako kritické, politické a experimentální. Minyana, Lagarce i Gabily reagují uměleckou tvorbou na dnešní pluralitní společnost, která se zbavuje politických systémů a na místo ideologií nastoluje za přispění médií vládu věcí, vládu konzumu. Konzumní podstatu nalézají v samotné sdělnosti jazyka, která pro ně spočívá ve vztahu dvou komunikujících osob, jenž chápou a užívají slovo pouze jako nosiče použitelné informace. Tento důraz na funkčnost a odpoetizování jazyka považují dramatici za degradující. Pohledu současných autorů neuniká ani nárůst vlivu sdělovacích prostředků: médium, které se stalo nejen demagogem, ale i demiurgem skutečnosti, je často zdrojem kritiky a výsměchu. Jejich deziluze ze současného technologického věku je dokonalá. V tom se shodují s filozofickým posthistorickým pozadím této doby, které není bez zájmovosti si připomenout. Rozdrobení skutečnosti na řetězec informací a podmínění existence události, tzn. skutečnosti, jejím sdělením se ve svých studiích věnuje např. Jean Baudrillard. Z divadelního pohledu pro nás může být přínosná zvláště Baudrillardova vize tzv. „*stereofonního efektu*“ absolutního přiblížení skutečnosti, jíž se snaží vysvětlit konec historie, na kterém se naše společnost ocitla. Podle Baudrillarda jsou na vině absolutního přiblížení skutečnosti právě média, která

vyzdvižením důležitosti informace způsobila, že tomuto modelu skutečnosti je věnováno víc pozornosti než události samotné. Ta se teď místo toho, aby byla pravdivá, musí snažit o to, aby byla věrohodná. Můžeme se domnívat, že právě snaha uniknout pouhému věrohodnému zobrazení věrohodných událostí, všudy-přítomné povrchnosti vede současné dramatiky k hledání nových cest. Jejich boj začíná minimalizováním předváděné dramatické akce a pokračuje přesunutím „události“ do zkoumání prostředků jazykových a divadelních. Otázkou zůstává, zda-li se dramatikům tímto postupem skutečně daří uniknout stereofonnímu efektu, nebo zda-li se koncentrací na jazykovou strukturu sami nestávají obětí absolutního přiblížení skutečnosti, přiblížení, které jako lupa zvětšuje detail, ale neumožňuje přehlédnout celek.

Pozn. autorky:

Stať *Francouzské vzdorování přítomnosti* vznikla v rámci přípravy disertační práce věnující se problematice současné francouzské dramatiky.

LITERATURA

- BAUDRILLARD, J. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Mayenne: Galilée 1992.
 Frictions, *Ecritures-Théâtres*, čtvrtletník, printemps-été 2001, N° 4, Paris.
 Magazine littéraire, Dossier Marguerite Duras, juin 1990, N° 278, Paris.
 MERVANT-ROUX, M.-M. *L'Écriture dramatique de Philippe Minyana*. In *Écrire pour le théâtre*, Paris: CNRS Éditions 1995.
 TADIÉ, J.-Y. *Musicienne de nos silences*. In SARRAUTE, N. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1996.

RÉSISTANCE FRANÇAISE AU TEMPS PRÉSENT Drame pris au mot. Recherche. Contexte.

Les auteurs dramatiques français, ceux qui ont décidé d'essayer de percer, de saisir et de ne pas uniquement imiter la réalité, expriment aujourd'hui par leurs oeuvres – souvent provocantes – un certain sentiment de désaccord avec notre mode de vie: notre existence est trop médiatisée, trop poussée vers la consommation, dépendante d'un comportement de donnant – donnant qui dégrade notre communication.

Le monde déchiré par l'actualité se trouve une image correspondante dans la dramaturgie contemporaine qui tend vers une fragmentation. En essayant de comprendre notre réalité dans toute sa complexité, les écrivains découvrent l'insuffisance des moyens d'expression traditionnels et se jettent dans la recherche de nouvelles formes. Ils questionnent, voire ignorent, les formes dramatiques utilisées jusqu'à maintenant et se concentrent surtout sur le travail de la langue. Le mot, la langue, la parole sont les mots-clés de cette nouvelle approche. On trouve également une sorte de destruction des principes dramatiques: les personnages perdent leur identité et leurs voix, l'action disparaît et la tension dramatique naît de la transformation de la phrase, du travail sur la syntaxe. Le langage utilisé issu de milieux défavorisés est réécrit et retravaillé par les dramaturges, à la manière d'une partition musicale, ce qui donne aux textes une dimension très impressionnante, envahissante même.

Ces tendances ne sont pas tout à fait nouvelles. La volonté de redécouvrir la forme littéraire (le roman), de reinventer ses moyens et ses buts a surgit dans les années 40 dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, puis de Marguerite Duras. Leurs idées sur le pouvoir du mot, sur son indépendance, sur l'essence du temps etc. ont sûrement inspiré les dramaturges d'aujourd'hui. D'ailleurs, une grande contribution sur ces sujets a apporté déjà le symbolisme et Stéphane Mallarmé proclamait au 19^{ème} siècle le théâtre de la parole, la musique de la parole. Dans les années 70, Michel Vinaver et son théâtre du quotidien (ou plutôt de la dure réalité de l'entreprise) a joué un rôle décisif quant-à la forme du drame.

Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana et Jean-Luc Lagarce absorbent l'héritage de texte, hésitant parmi des genres différents (cf. Duras et ses oeuvres intitulées de „théâtre-roman-cinéma“) et le retravaillent chacun à sa façon. Leurs dramaturgies se diffèrent beaucoup, on ne peut pas dire qu'ils forment une école particulière, mais les points communs sont visibles: ils considèrent le drame comme une partie de la littérature, le texte comme une partition musicale et la parole comme un arme. Leur monde est souvent cruel ou parle de cruauté, même si les moyens d'expression employés tentent d'être poétiques. Ils font du théâtre critique, sinon politique, souvent sans vouloir l'admettre. Pour eux, le monde est en crise et le seul moyen d'y survivre est d'interpeller les spectateurs, afin que ces derniers se rendent compte de cette réalité sordide. Reste à savoir, si le chemin choisi peut nous aider à sortir du labyrinthe contemporain ou au contraire, s'il nous y plonge encore en peu plus.