

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Alžběta Tichá

Bakalářská práce

Pojmy „cizinec“ a „odcizení“ v díle

Bernarda-Marie Koltèse

(The terms of „alien“ and „alienation“ in the work of
Bernard-Marie Koltès)

Vedoucí práce: doc. PhDr. Václav Jamek

Praha 2012

Děkuji především doc. PhDr. Václavu Jamkovi za vedení, rady a čas věnovaný mé bakalářské práci. Dále chci poděkovat zejména Růženě Ročkové za jazykovou korekturu textu. Veliké díky patří v neposlední řadě RNDr. Kláře Bezděčkové, Ph.D. a Bc. Vojtěchu Ruschkovi.

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

V Praze dne

Abstrakt

Má práce se zabývá pojmy „cizinec“ a „odcizení“ v hlavní části dramatické tvorby Bernarda-Marie Koltèse. Reflektuje autorův vztah k černé Africe i jeho pocit odlišnosti od vlastní společnosti a neschopnost se do této společnosti začlenit. Dále ukazuje, jak se tato „jinakost“ odráží ve většině jeho postav. V dalších kapitolách se práce věnuje autorovu zacházení s dramatickým prostorem a časem a odcizení textu s využitím specifických jazykových prostředků. Na základě analýzy jednotlivých děl práce hodnotí shodné či rozdílné postoje k těmto tématům a vytváří tak ucelený náhled na Koltèsovo pojetí cizince. Na konci své práce docházím k závěru, že přestože každá Koltèsova hra má zcela odlišný charakter, všechny základní stavební prvky jsou stejné. Autorův postoj k již zmíněným tématům je tedy neměnný a funguje jako jednotící prvek jeho díla.

Klíčová slova: divadlo, odcizení, cizinec

Abstract

My work deals with the concepts of "alien" and "alienation" in the main dramatic works by Bernard-Marie Koltès. It reflects the author's relationship to black Africa and his feeling of self distinction from his society and an inability to integrate into this society. It also shows how this "otherness" is reflected in his figures. In the following chapters the work deals with author's dramatic treatment of space and time and alienation of the text using specific language tools. Based on the analysis of individual works I evaluate the identical or divergent attitudes to these subjects making a comprehensive view of Koltès's concept of alien. At the end of my work I conclude that although all Koltès's games are completely different, the basic elements are the same. The author's attitude to the already mentioned topics is invariant and acts as a unifying element of his work.

Key words: theatre, alienation, alien

Obsah

Úvod.....	7
1 Uvedení do díla Bernarda-Marie Koltèse	8
2 Koltèsův cizinec	11
2.1 Pocit jinakosti	11
2.2 „Le Noir“	19
3 Prostor a čas	27
3.1 Prostor.....	27
3.2 Čas	35
4 Jazyk.....	38
Závěr	46
Použitá literatura	47
Primární literatura	47
Sekundární literatura.....	47

Úvod

Bernard-Marie Koltès patří bezesporu k největším francouzským dramatikům konce 20. století. V současné době je jeho dílo často zkoumáno a analyzováno a zájem o jeho tvorbu zůstává stále živý. Tato práce se věnuje sedmi jeho vrcholným hrám, napsaným mezi lety 1977-1989, které představují druhé období autorovy tvorby (*Tu noc těsně před lesy*, *Boj černocho se psy*, *Západní přístaviště*, *Tabataba*, *V samotě bavlníkových polí*, *Návrat do pouště*, *Roberto Zucco*).

Na tematiku Koltèsovy dramatické tvorby lze nahlížet z mnoha různých pohledů. Mým cílem je reflektovat promítání autorova pocitu odlišnosti skrze postavy a dále se zaměřit na prostředky, které k tomu používá. Tento motiv je u Koltèse pravděpodobně z velké části ovlivněn životními zkušenostmi, jako jsou prožití alžírské války v provinčních Metách, cesty do Afriky či nové zkušenosti, které získal ve Spojených státech amerických.

Práce se dělí do tří hlavních oddílů, kterým předchází krátká kapitola úvodní. V té se pokouším krátce shrnout děj jednotlivých her pro lepší pochopení následující analýzy. Ostatní kapitoly se zabývají odcizením v Koltèsově díle. První z nich zkoumá pocit odlišnosti od okolní společnosti, jeho projevy a autorův vztah k Africe, a to zvláště k jejím obyvatelům černé pleti. Další kapitola se snaží analyzovat odcizení prostoru a času, jeho případné působení na postavy a vývoj děje. V kapitole poslední se věnuji jazykovým prostředkům, kterými Koltès dosahuje výjimečnosti svého díla. Hry jsem záměrně neřadila vždy chronologicky, ale spíše podle určité a v tu chvíli sledované podobnosti s ostatními texty. Cílem mé práce tedy je zhodnotit shodné či rozdílné postoje k již zmíněným tématům ve vybraných textech.

Textové analýzy vycházejí z francouzských originálů publikovaných v rámci nakladatelství Les Éditions de Minuit. Práci se snažím ilustrovat dostatečným množstvím příkladů. Všechny použité překlady jsou ze souborného vydání Bernard-Marie Koltès – Hry, vydaného Divadelním ústavem v Praze.

1 Uvedení do díla Bernarda-Marie Koltèse

Dílo Bernarda-Marie Koltèse je velmi komplexní a přitom různorodé. Abychom se lépe orientovali v postavách a místech zmiňovaných v práci, rozhodla jsem se nejprve uvést krátké shrnutí jednotlivých her.

Autorovou první významnější hrou je text *Tu noc těsně před lesy*, který se ani zdaleka nepodobá textu dramatickému. Jde o jedinou dlouhou větu vloženou do uvozovek. Hlavní hrdina, mluvčí, se snaží zastavit muže, kterého viděl na rohu ulice. Vypráví mu nejrůznější příběhy a střídá je s nabídkami kávy či noci strávené v hotelu. Hra zůstává pouze v rovině monologu bez odpovědi.

Následuje hra, ve které se poprvé objevuje postava černocho, *Boj černocho se psy*. Na stavbě uprostřed Afriky pracují černí dělníci pod vedením Horna a jeho spolupracovníka Cala. Cal jednoho z mužů zabije. Do města přijíždí Leona, žena pozvaná Hornem, aby se s nimi zúčastnila tradičního ohňostroje a poznala život v Africe. Všeobecný klid naruší Albury, bratr mrtvého dělníka Nuofii, který se nepozorovaně vkrade do tábora vyžádat si tělo. To Cal ale vhodil do vody a nemůže je nalézt. Horn se snaží celou situaci urovnat, nicméně Albury je neústupný, chce pomstu. Leona se setkává s Alburym a je okouzlená Afrikou a krásou černocho, navrhuje mu, že s ním odejde, když na pomstu zapomene. Ten projeví své nejvyšší opovržení a odmítá ji plivnutím. Mezitím Horn s Calem osunují Alburyho smrt. Nakonec si Leona vyryje do tváře Alburyho kmenové znamení a odjíždí, Albury mizí ve stínu a Cala zabijí černí strážci bdící nad městem.

Západní přístaviště se odehrává v osamělém hangáru velkého západního města. Do hangáru přijíždí Maurice Koch se svou asistentkou Monikou. Koch zpronevěřil peníze a chce zde spáchat sebevraždu. Setkávají se s rodinou imigrantů, která tu přežívá spolu se dvěma dalšími muži, kamarády jejich syna – Fakem a němým Abadem. Abad vyloví topícího se Kocha, a každý, zvláště pak matka, Cecílie, se z něho snaží vytáhnout co nejvíce peněz. Fak chce připravit o panenství malou dceru Claire, což se mu nakonec podaří. A syn Charles se pokouší z tohoto místa uniknout do lepšího světa. Vše ale končí rezignací, nemocná Cecílie umírá, Abad zastřelí Kocha a nakonec zastřelí i Charlese.

Tabataba je krátká hra, dialog dvou sourozenců, Miamuny a malého Abu. Ona se ho snaží přesvědčit, aby se šel bavit ven s kamarády a snažil se najít nevěstu. On jí vytýká, že

ve svém věku není vdaná a spořádaná. Proto mu vadí, že mu mluví do jeho záležitostí. Nakonec zůstanou spolu a opravují motorku.

Snad nejvýznamnějším autorovým dílem je hra *V samotě bavlníkových polí*, založená na osobním prožitku, který si autor přivezl z New Yorku (Ubersfeld, 1999, s. 57). Na opuštěném místě uprostřed noci se setkávají Dealer a Klient a dohadují se o předmětu Dealerovy nabídky. Probíhají dlouhé slovní výměny, kdy Dealer přesvědčuje Klienta, že něco potřebuje, jen ještě sám neví co. Nakonec se shodnou jen na vzájemné neshodě.

V *Návratu do pouště* autor opouští svět lidí na okraji společnosti a situuje děj do měšťanského domu francouzského provinčního města. Z Alžírka se vrací Matylida se svými dvěma dětmi (Fatimou a Eduardem), aby žila v domě se svým bratrem Adrienem. Pořád se ale hádají. Matylida nesnáší Adrienovu ženu Martu a dceři Fatimě se ukazuje přízrak jeho první ženy Marie, která byla zabita. Svým návratem tak způsobí ve městě velký skandál. První vrchol hry nastává v momentě, kdy Matylida oholí hlavu svému nepříteli Plantièresovi, veliteli policie. Totéž udělal Plantières spolu s jejím bratrem jí, když ji před lety nechal vyhnat za velezradu. Eduard se svým bratrancem Matějem se připlou do protiarabského útoku v Saïfího kavárně, který zosnoval Adrien. Matěj celý život nesmí vycházet z domu, a tak se rozhodne, že chce poznat svět, a dá se naverbovat do armády bojující v alžírské koloniální válce. Eduard mizí v prostoru skokem do prázdna (symbolické ztvárnění sebevraždy), Fatimě se narodí černá dvojčata, jejichž otcem je Velký černý parašutista a Adrien s Matyldou, nakonec smíření, spolu odjíždějí „zpět do pouště“.

Poslední velkou Koltèsovou hrou je *Roberto Zucco*. Hra je inspirovaná sériovým vrahem, jehož portréty viděl autor v metru a televizi (Jobertová, 2006, s. 261). Dozvídáme se, že Roberto zabil svého otce a utíká z vězení. Jde k matce, která se ho zřekne, a také ji zabije. Setkává se s Dívkou (postava není ve hře jinak pojmenovaná), připraví ji o panenství a výměnou za to jí řekne své jméno. Potuluje se městem, potkává muže v metru a rozmlouvá s ním, popere se v baru, zabije inspektora. Dívka ho pod nátlakem svého bratra dojde udat. Rodina dívky tvoří ve hře samostatnou linii. Otec je alkoholik, nemá téměř žádný vliv a žije v zastínění své ženy, starší sestra se snaží Dívku uchránit před zkažeností okolního světa. Vedle toho je tu také bratr, který se tváří jako „ochránce“, ale pouze do chvíle, než jeho sestra přijde o panenství. Potom ji prodá do „bordelu“. Mezitím Roberto v parku zajme dámu se synem a požaduje po nich klíče od auta. Ty dostane, přesto syna zabije a dámu si bere jako rukojmí. Hledá ho policie, ale on jí stále uniká a

toulá se ulicemi. Nakonec ho v jedné malé čtvrti najde Dívka a nabízí mu, že s ním uteče. On se však udá strážníkovi. Na konci hry slyšíme rozhovor hlídačů. Zjišťujeme, že Zucco opět utekl, dostal se na střechu, skočil směrem ke slunci a spadl.

Ačkoliv se každá hra jeví jako naprosto odlišná, mnohé rysy jsou společné všem sedmi jeho základním hrám. To bude předmětem zkoumání v následujících kapitolách.

2 Koltèsův cizinec

„Koltès zobrazuje uzavřené lidské skupiny (nejčastěji rodinu) obývající určitý ohraničený prostor (...), do nichž proniká cizorodý prvek (...) a nadobro ničí křehkou vnitřní rovnováhu...“ (Jobertová, 2001a, s. 126.)

Koltèsovy postavy jsou uzavřené v určitém ohraničeném prostoru a kvůli svému pocitu jinakosti neustále bojují se svým okolím. Jejich povahy jsou často protichůdné a odmítají myšlenku sdílení jednoho prostoru (Lanteri, 1994, s. 42). I jejich mluva je určitou agresí (Lieber, 1994, s. 94).

2.1 Pocit jinakosti

„Je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger, pourtant, je le suis un peu...“¹ (Koltès, 1988a, s. 10.)

Odcizení, samota, revolta proti světu, zoufalá potřeba druhého a snaha o mezilidskou komunikaci, která není možná, jsou základními motivy Koltèsovy tvorby. Projevují se v jeho hrách, odrážejí se v jeho postavách. Samota je původcem všeho. V Koltèsově světě je základem senzibility postav. Osamělý člověk se tváří sebevědomě, jako ten, kdo má co nabídnout, nikdy ne jako ten, kdo žádá. Všechny postavy chtějí totéž, najít „bratra“, někoho, kdo se stejně jako ony liší od ostatní společnosti. Ve většině případů však všechny snahy selžou. „La fraternité“² je zde pouto mezi mužem a mužem, mezi Charlesem a Abadem, mezi hrdinou hry *Tu noc těsně před lesy* a „kamarádem“, kterého se snaží zastavit na rohu ulice, mezi Alburym a jeho zemřelým bratrem Nuofiou. Pouze v *Návratu do pouště* roli pokrevního „bratra“ zastává jediná ženská a zároveň jediná vítězíci postava, silná a spíše mužsky se chovající Matylda. Roberto Zucco, hrdina poslední hry napsané na konci autorova života, svého bratra nemá. Jeho bratrem je pravděpodobně Koltès sám. Sblížuje je pocit neomylně se blížící smrti (Jobertová, 2006, s. 248-265).

O všech Koltèsových postavách lze říci, že jsou do jisté míry mytizované. Mají svou základní identitu, ke které forma textu přidává mnoho dalších tónů. Velmi často jsou

¹ Nemám rád to, co vám připomíná, že jste cizinec, i když svým způsobem jsem cizinec (přeložila K. Lukešová).

² Bratrství.

definované prostorem, odněkud pocházejí, nebo někam směřují. Právě kvůli této danosti je pro ně typickým problémem najít si „své místo v tomto světě“. Cítí se vykořeněné, někdy je tento pocit outsiderství nutí k neustálému pohybu, jako je tomu u postavy Roberta Zucca (Ryngaert; Sermon, 2006, s. 22-29) nebo Eduarda a jeho bratrance Matěje ze hry *Návrat do pouště*, kteří jsou pod neustálým dohledem své rodiny, a proto se snaží uniknout do Café Saïfí, či na nějaké jiné místo na této planetě (Ubersfeld, 1999, s. 124). Stejně nutkání k pohybu má i protagonista díla *Tu noc těsně před lesy*.

Hlavní hrdina, osamocený muž bloudící ulicí v dešti, se snaží upoutat pozornost jiného muže, možná skutečného, možná muže, který je pouhým výsledkem jeho imaginace. Hovoří k němu, nepřestává mluvit, protože se obává přerušit svou řeč, obává se odmítnutí, snaží se získat jeho přízeň. Mezi příběhy, které vypráví, se neustále opakují různorodé sliby – pozvání na kávu, či sdělení čehosi velmi důležitého. Celá hra je jedním dlouhým proslovem, žádostí o přátelství, žádostí o komunikaci. Tato žádost však zde zůstává bez odpovědi (Ubersfeld, 1999, s. 27-29). Jeho styl vyjadřování nám může připomenout strategii „dealera“ ze hry *V samotě bavlníkových polí*, který klienta mate množstvím slov, přestože za celým projevem se skrývá pouze potřeba kontaktu. Hrdina se cítí odlišný od společnosti, a právě proto se snaží najít přítele, alespoň pro tuto noc. Jediným důvodem pro jeho počínání je, že nechce zůstat sám mezi „cizími“. Nevíme, odkud pochází, víme pouze, že je odjinud, že je cizinec (v této cizí zemi nemůže dodržovat všechny zvyklosti své kultury, a to je důvod jeho vykořenění), jak to o sobě v textu sám říká (Ubersfeld, 1999, s. 95-98). Snaží se uniknout své samotě, která je ztělesněná osamělou noční ulicí a deštěm (Ubersfeld, 1999, s. 157). Tento pocit osamocení, ba až outsiderství, je v textu explicitně vyjádřen na mnoha místech:

„...j'ai fait comme si je ne comprenais pas, l'étranger tout à fait, qui ne comprendrai rien du français de ces cons, et je les entendais tout en me le lavant : – qu'est ce qu'il peut bien faire, ce drôle d'étranger ?(...) je ne suis pas complètement d'ici, sûr que cela se voit, ces cons de Français sans imagination ne s'y sont pas trompés...“³ (Koltès, 1988, s. 11.)

³ ...dělal jsem, že nerozumím, cizinec jak poleno, který těm pitomcům nerozumí francouzsky ani slovo, a při mytí jsem je slyšel: co to tam ten divnej cizí chlápek dělá? (...) nejsem tak úplně zdejší, jasně, že je to poznat, tohle těm nechápavým francouzským pitomcům přece jen došlo... (přeložila K. Lukešová).

Postava se výrazně distancuje od Francouzů. Nejen on sám cítí svou odlišnost, ale všichni ji na něm jasně vidí. V textu ale můžeme také pozorovat, že odlišnost vztahuje i na svého partnera. Pokládá ho za svého „bratra“, který s ním sdílí úděl odcizení ve společnosti:

„...*nous autres, camarade, étrangers...*“⁴ (Koltès, 1988a, s. 26-26.)

Stejný, ba možná ještě větší pocit tohoto odcizení můžeme pozorovat u Matyldy ve hře *Návrat do pouště*.

„*Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger.*“⁵ (Koltès, 1988b, s. 48.)

Abychom její vykořenění lépe pochopili, musíme si všimnout použitého dramatického principu, který je popsán již v úvodním citátu kapitoly Danielou Jobertovou. Jde o princip cizí osoby, která rozruší jednotu uzavřené skupiny. Matylda se vrací, aby se pomstila. Nicméně její zdánlivá pomsta, kdy oholí svému nepříteli hlavu, je dokonána již v první polovině hry. Tehdy poznáme, že za pomstou je ještě něco hlubšího (Jobertová, 2001a, s. 260). Matylda vnese do francouzského provinčního města duch Alžírka. Toto město je jejím rodištěm a ona je právoplatnou dědičkou domu, ale v měšťánské společnosti, která ji kdysi vyhnala za „obcování s nepřítelem“, se neumí chovat podle konvencí. Kvůli dvěma nemanželským dětem od alžírského otce ji měšťácká společnost (včetně jejího bratra Adriena) znepříjemňuje každý moment pobytu. „Styk s nepřítelem“ můžeme považovat za určitý projev fyzické revolty, jakou vyjadřuje většina Koltèsových postav (např. postava Abada, která dobrovolně mlčí). I v její řeči můžeme pozorovat známky odcizení, v úvodní scéně hovoří s Azizem arabsky, a to absolutně bez přízvuku, zatímco, používat uhlazené francouzské věty neumí, a proto není společností přijímána a působí hrubě. Arabové jsou variací Koltèsových černých postav, mají stejnou symbolickou hodnotu. Adrien Matyldu obviní ne z toho, že je „proarabská“, ale že se sama stala Arabkou, tj. změnila se v nepřítele (Mounsef, 2004, s. 161). Nenávistné boje mezi Adrienem a Matyldou jsou však spíše symbolem dětských hádek. Jak se postupně

⁴ ...my cizinci, kámo... (přeložila K. Lukešová).

⁵ Kde mám vlastně domov? Kde je ten můj kousek země? Kde je kousek země, na kterém bych mohla spočinout? v Alžíru jsem cizí a sním o Francii; ve Francii jsem ještě cizejší a sním o Alžíru. (přeložila K. Lukešová)

dozvídáme, Matyldiným jediným záměrem je odvézt si Adriena s sebou do Alžírsko. Také jako jediná postava ví, že pokud chce dosáhnout cíle, nesmí dát Adrienovi najevo svou slabost. A proto také jako jediná nakonec uspěje (Ubersfeld, 1999, s. 107-112). Dokáže přesvědčit Adrienova přihlouplého syna, aby narukoval do války. Tím její bratr ztratí jediný opěrný bod, který ještě v životě měl. Opustí tedy své potomky, protože sourozenecké pouto je zde to nejsilnější, co může dva lidi spojovat, a prchnou spolu do Alžíru, jak si to Matylda už dřív sama naplánovala:

„Je n'étais pas faite pour être une femme. J'aurais été le frère de sang d'Adrien (...)

Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec.“⁶ (Koltès, 1988b, s. 68-69.)

Pocit „nepatřičnosti“ či „jinakosti“ v určité společenské skupině se ale netýká výlučně hlavních postav Koltèsových děl. Podobného rozpoložení jako u Matyldy si můžeme povšimnout například u její dcery Fatimy, narozené v Alžírsku, která přestože je po matce z poloviny Francouzka, se po příjezdu do Francie cítí jako cizinec a touží po návratu do své rodné země. I její odcizení je patrné navenek, protože se stýká s duchem Adrienovy první ženy Marie a na své okolí působí, jako kdyby byla pomatená.

„Maman, je veux rentrer en Algérie. Je ne comprends rien aux gens d'ici.“⁷ (Koltès, 1988b, s. 63.)

Podobně je tomu u Leony v *Boji černocho se psy*. Tato lehce naivní žena přijíždí na pozvání Horna, který doufá, že s ní naváže známost. Přichází však do uzavřené společnosti, do situace, kde konflikt již započal, a je zde proto cizincem. Působí jako jistý druh objevitele. Afrika, kde nikdy nebyla, ji fascinuje, zatímco pro ostatní je to místo plné strachu. Zažije okouzlení černou krásou kontrastující s hrubostí bílých mužů, zvláště Cala, který se jí snaží svádět, ačkoliv přijela za Hornem. I poté co je odmítnuta Alburym, odjíždí o podstatnou zkušenost bohatší (Ubersfeld, 1999, s. 99-100).

A tento pocit „jinakosti“ můžeme opět sledovat i u Azize, který se narodil ve Francii v rodině přistěhovalců a necítí se být ani Arabem, ani Francouzem. Na rozdíl od Leony, která vyvázne „pouze“ s kmenovým znamením na tváři, a Fatimy, které se narodí černá dvojčata, o jejichž významu budeme ještě hovořit, Aziz umírá při výbuchu Saïfiho

⁶ Nejsm stavěná na to, abych byla ženou. Měla jsem být Adrianovým rodným bratrem (...) Ať je to, jak chce, Adrian půjde se mnou, to už vím jistě, chtěla jsem to, bude to tak, přijela jsem sama, odjedeme spolu. (přeložila K. Lukešová)

⁷ Maminko, chci zpátky do Alžírsko. Lidem tady vůbec nerozumím. (přeložila K. Lukešová)

kavárny. Zde můžeme vidět Koltèsův záměr evokovat nesmyslnost protiarabských útoků: Adrien, podporující válku v Alžírsku, útok naplánuje, avšak zraní při něm vlastního syna a zabije oddaného sluhu, který se sám za Araba nepovažuje, ale celý život s nimi sdílí rasové útlaky:

*„Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon.“*⁸ (Koltès, 1988b, s. 73.)

Výrazný kontrast mezi postavami „zevnitř“ a „zvenčí“ se nám ukazuje i ve hře *Západní přístaviště*. V přístavišti se setkávají postavy, které by se v běžném životě nikdy nesetkaly. Jsou zde dvě odlišné skupiny, a přesto každý cítí svou „cizost“, Monika a Koch se svými majetkovými poměry odlišují od lidí v polosvětě, do kterého se dostali, a naproti tomu rodina se cítí odcizená od společnosti okolní. Role Abada je ještě zajímavější, protože jde o postavu černou, a proto se jím budeme zabývat až v následující podkapitole.

Jednání tu nezůstává pouze na úrovni slovních výměn, jako je tomu v textu *V samotě bavlníkových polí*, ale střet dvou takto nesourodých skupin uvádí do pohybu děj. Příchod někoho „jiného“ vyvolává v postavách fyzickou úzkost. Hra je založená na sociálních nerovnostech. Stejnému sociálnímu prostředí náleží stejný jazyk, a to je také důvodem, proč si nově příchozí postavy s původními obyvateli hangáru nemohou porozumět. Ani na úrovni obchodu si vzájemně nerozumějí, protože každé prostředí určuje jinou obchodní hodnotu objektů. Předměty pro Kocha už nemají žádnou cenu. Ale nemají žádnou cenu ani pro Charlese, protože v opuštěném hangáru, mimo svůj ekonomický kontext, ztrácejí svůj smysl (Mounsef, 2004, s. 112-115).

Koltès zanechal podrobné vysvětlení toho, jak inscenovat *Západní přístaviště*. Na konto postav v tomto Dodatku ke hře říká:

*„Il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie des personnages d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit qu'ils étaient de ce qu'ils font.“*⁹ (Koltès, 1985, s. 104.)

Vztahy mezi postavami jsou složité a komplexní a odehrávají se téměř vždy na úrovni obchodu. Nejsou zde postavy, které by byly důležitější než ostatní, každá postava má ve

⁸ Ti z Fronty osvobození tvrdí, že jsem Arab, můj pán tvrdí, že jsem sluha, vojáci tvrdí, že jsem Francouz a já tvrdím, že jsem vůl. (přeložila K. Lukešová)

⁹ Psychologie postav by se nikdy neměla vyvozovat ze smyslu toho, co říkají, ale naopak, postavy by měly říkat slova podle toho, co jsme usoudili, že jsou, na základě toho, co dělají. (přeložila K. Lukešová)

hře svou přesnou úlohu. Charles, Fak a Abad jsou jako „tři bratři“ spojeni poutem jakéhosi temného, ilegálního konání, které společně provozují v izolovaném hangáru. Všechny postavy mají jeden charakteristický rys, sklon k násilí. Faka si autor představuje jako silného Asiata křehkého zjevu, u kterého je obtížné odhalit jeho citovou hloubku. V průběhu celé hry atakuje malou Claire a snaží se ji připravit o panenství a uvést do sexuálního života. V tom mu úspěšně brání právě její starší bratr Charles. Bratrské pouto mezi třemi přáteli se ale naruší v momentu Charlesovy snahy o únik.

Velký význam má rodina, která se snaží uchránit děti před okolním světem. Otec je slabý, je alkoholik a kontrastuje s mocí matky. Postava Rudolfa je, stejně jako Horn v *Boji černocho se psy* nebo jako postavy otců ve hře *Roberto Zucco*, inspirována přímo Koltèsovým životem. Promítá se do něj slabost jeho vlastního otce, který byl válečným veteránem, byl často nepřítomný a po válce už žil jen ve stínu Koltèsovy matky. Se slabou postavou Rudolfa zde kontrastuje postava indiánky Cecílie. Cecílie není slabomyslná, jak by se mohlo na první pohled jevit, pouze neprojevuje vlastní vůli a většinu času dělá, co se od ní očekává. Nechce pustit své děti z „rodinného hnízda“. Jakožto indiánka má velmi přirozený vztah k realitě. Mluví se sluncem, měsícem a všemi věcmi, které ji obklopují. I na Cecílii je patrné, že je cizinka. Cecílie nemůže nikde „zakořenit“, nikde se necítí jako doma. V průběhu hry mluví třemi jazyky. Kromě francouzštiny používá španělštinu a v konečné fázi, těsně před smrtí, se v ní začnou projevovat její dávné kořeny, když se navrací ke kečuánštině (Koltès, 1985, s. 121-122). Její jazykové projevy se s blížící smrtí zesilují, protože právě ve smrti může dojít klidu, spočinout a už se necítit vykořeněná (Saada; Casarès, 1994, s. 27).

Charles je prototypem koltèsovské vykořeněné postavy mladého muže, který má problémy s tím, setrvat na jednom místě. Je typickou balzacovskou postavou – ve snaze uspět míří k neúspěchu (Benhamou; Stratz, 1994, s. 23). Jeho touha uniknout tvoří druhou linii příběhu. Má svou sestru Claire doopravdy rád, ale ve snaze opustit hangár a získat lepší život „jinde“ (což zahrnuje i zradu rodiny, která bez něj zajisté zemře hladu) vymění její panenství za klíčky od jaguára (Ubersfeld, 1999, s. 124-125). Jeho touha po útěku se silně projevuje až do poslední scény, potom kvůli sledu událostí rezignuje a více či méně skrytě vyjadřuje touhu zemřít, na kterou mu Abad odpovídá výstřelem:

„Au ciel, il y a des villas riches gardées par des doberman, avec des pelouses et des courts de tennis (...) Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (Il rigole, regarde Abad.)“¹⁰
(Koltès, 1985, s. 101-102.)

Když mluvíme o koltèsovském pocitu jinakosti, musíme si v neposlední řadě připomenout hru *Roberto Zucco*. Autor se inspiroje postavou sériového vraha Roberta Succa, který uniká před zákonem. Postava Roberta Zucca od počátku až dokonce utíká ve snaze dosáhnout lepšího světa. Děj začíná útekem z vězení a končí snahou uniknout směrem ke slunci, po níž následuje „ikarovský pád“. Roberto se snaží utéct „někam jinam“, ale postupně zjišťuje, že není úniku a nemůžeme dosáhnout svobody jinak než ve smrti. Oproti *Západnímu přístavišti* je v Zuccovi jediná významná postava, okolo které se shromažďuje mnoho dalších postav. Jejich role nejsou vyvážené, některé provázejí hru od začátku do konce (Dívka a její rodina), jiné se objevují a rychle mizí (muž v metru). Roberto Zucco rezignuje na řeč a vlastně na jakoukoliv možnost komunikace a začíná jednat fyzicky:

„Uprostřed potenciálních vrahů, kteří o vraždě pouze mluví, či spíše sní, je Zucco vrahem skutečným, který nemluví, nýbrž jedná.“ (Jobertová, 2006, s. 263.)

Tuto rezignaci, absenci adresáta můžeme zaznamenat ve scéně, kdy Zucco pronáší do telefonu svůj slavný monolog „Krátce před smrtí“. Poté se dozvídáme, že telefon nefunguje. Byla to pouze potřeba něco říci, reflektovat své chápání světa.

Postava svou rezignací revoltuje proti světu, stejně tak, jako postava němého Abada ze *Západního přístaviště*, který místo mluvení fyzicky jedná. Bouří se proti faktu, že již není milován. Není milován ani svojí matkou, to je následek vraždy otce, prvotního „acte gratuit“¹¹ této hry. Matku zabíjí až poté, co mu řekne:

„Tu n'est plus mon fils, c'est fini. (...) Je t'oublie, Roberto, je t'ai oublié.“¹² (Koltès, 1990, s. 14, 18.)

Vražda rodičů je určitá snaha o zpřetrhání vazeb se svými kořeny, snaha o započetí nového života. Podle Anne Ubersfeld můžeme Zuccovo násilí považovat za jistou formu

¹⁰ V nebi jsou luxusní vily hlídané dobermany, u nich trávníky a tenisové kurty (...) Možná že s falešným přiznáním... (Směje se, dívá se na Abada.) (přeložil M. Lázňovský)

¹¹ Nemotivovaný čin.

¹² S tebou jsem skončila, už nejsi můj syn. (...) Zapomínám na tebe, Roberto, zapomněla jsem na tebe. (přeložil R. Císař)

obranou (Ubersfeld, 1999, s. 136). Vražda dítěte už však není jen obranou, je spíše projevem krutosti. Tou se ale akt vzpoury znehodnocuje. Kdo nemá žádnou morálku, nemá právo ke vzpouře, což možná autora (pocházejícího z francouzské měšťanské společnosti) nenapadlo. Snaží se nám v této hře namluvit něco jiného a dát své postavě vnitřní obsah, který ona mít nemůže. Ještě překvapivější je reakce chlapcovy matky, která se nezdá být smrtí dítěte příliš zdrcena. Není jisté, zda bylo autorovým záměrem tuto postavu svým divákům/čtenářům znechutit, či jestli bere motiv bezprostřední erotické fascinace vrahem opravdu vážně a tuto „odpornou frivolnost“ své postavy nevidí (Jamek, os. sdělení).

Vražda dítěte je pro Roberta zlomovým bodem. Od tohoto momentu už pro něj žádná pravidla neplatí, je jiný a udělá, co se mu zlíbí. Možná zkouší, kam až může zajít, možná je to snaha o sebezničení. Každopádně poruší pravidla výměny – klíčky auta proti životu dítěte. Přestože klíčky dostane, dítě zabije, umocňuje tak svoji násilnickou dominanci. Následně ale vědomě mění s dívkou její panenství za svůj život tím, že jí prozradí své pravé jméno (Ubersfeld, 1999, s. 136-141).

Není to poprvé, kdy se na scéně objevuje postava zločince, který dělá své činy bez jakéhokoliv odůvodnění. Je to ale vůbec poprvé, kdy tato postava nemá žádnou morálku. *Roberto Zucco* se snaží vyřešit otázky lidské existence a agresivity přirozené každému z nás. Kde se v nás tato násilnost rodí? Je to výsledek společenského prostředí, které nás obklopuje?

Všechny Koltèsovy postavy se snaží bojovat proti samotě, kterou trpí, ale všechny vědí, že je nemožné se z tohoto stavu vymanit a dostat zpět do společnosti. I Roberto se pohybuje z místa na místo, ale nedaří se mu nalézt svého „druhého“, u kterého by se mohl usadit. Proti samotě bojuje zločinem. V závěru hry proto odmítá lásku dívky, která mu nabízí společný život, a jde se udat. Ví, že musí zůstat sám a naplnit svůj osud únikem ke slunci (Laurent; Stein, 1994, s. 52-53).

*„Je suis meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur.“*¹³ (Koltès, 1990, s. 89.)

Ve stručnosti tedy můžeme toto pojednání uzavřít tím, že celé dílo provázejí dvě hlavní témata spojená s lidskou povahou, a tudíž i s povahou Koltèsových postav: tematika výměny a obchodu, se kterou jsme se seznámili již v první hře (*Tu noc těsně*

¹³ Zabil jsem svého otce, matku, policejního inspektora a kluka. Jsem vrah. (přeložil R. Císař)

przed lesy) a později se výrazně projevuje ve hře *V Samotě bavlníkových polí*. Druhým tématem, které prochází celou autorovou tvorbou, je násilí. Začíná zločinem Cala, který zabije Nuofiu ve hře *Boj černocho se psy* a končí mnohými zločiny *Roberta Zucca*. Ve hře *V samotě bavlníkových polí* je dialog dovršen vybíráním zbraní, v *Návratu do pouště* je nevyřešená, ale snadno odhalitelná vražda Adrienovy první ženy Marie, v *Západním přístavišti* končí smrtí dvou protagonistů rukou němého Abada. Postupná snaha o získání partnerovy přízně ochabuje, postavy na ni rezignují a jejich postoj k samotě se mění. Nad těmito dílčími tématy stojí ale leitmotiv přesahující celý rámec Koltèsovy tvorby, motiv smrti. Každá hra vypráví příběh člověka konfrontovaného se smrtí. Nejedná se však pouze o smrt vlastní, ale i o smrt partnerovu, jako je tomu například ve hře *V samotě bavlníkových polí*. Dealera můžeme považovat za „anděla smrti“ (Ubersfeld, 1999, s. 8-9) při jeho slovech Klientovi:

„...*et si vous décidez de ne pas vous réveiller, je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà...*“¹⁴ (Koltès, 1986, s. 59-60.)

A tak si společně s Anne Ubersfeld můžeme klást otázku, která prostupuje všechny hry:

„*Chce lidská přirozenost dobro nebo chce smrt druhého?*“¹⁵ (Ubersfeld, 1999, s. 137.)

2.2 „Le Noir“

„*Praví nepřátelé jimi jsou od přírody a rozpoznají se, jako se zvířata poznají podle pachu.*“¹⁶ (Koltès, 2001, s. 25.)

Cesta do Afriky byla pro Koltèse základním zlomem v dramatické tvorbě. Fascinace africkou odlišností se stala pro jeho dílo zásadní. Je to pro něj zkušenost nejen politická, ale i erotická, objevuje v Afričanech krásu, která jej velmi přitahuje. Jejich odlišnost je na první pohled patrná z barvy jejich kůže. Tím se základní odlišnost ještě prohlubuje a stává se fatální. Také způsob užívání jazyka je u černých postav jiný. Je to jasný jazyk, který je schopný vyjadřovat věci bezprostředně. Od africké zkušenosti je v každé Koltèsově hře černocho, byť by jeho role byla nepatrná (Jobertová, 2006, s. 248). Ve hře *Roberto Zucco*

¹⁴ A kdybyste se rozhodl, že se neproberete, zůstal bych u vás, ve vašem spánku, ve vašem bezvědomí a ještě dál. (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

¹⁵ La nature humaine veut-elle le bien, ou veut-elle la mort de l'Autre ? (přeložila autorka práce)

¹⁶ Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. (přeložila autorka práce)

postava černochoa chybí, ale Zucco sám je do jisté míry ztělesněním černochoa. V monologu „Krátce před smrtí“ mu autor vkládá do úst slova, která znějí jako pronesená černochem (Benhamou, 1994, s. 103).

Koltès cítí znechucení „západním světem“, cítí svoje „outsiderství“ ve společnosti. Nejraději by se svého „bělošství“ zřekl a přijal „černošství“ jako svůj úděl. A s tím Koltès dále pracuje, v mnohých jeho hrách se objeví „le Noir“¹⁷, který rozruší strukturu dění, ať už Albury v *Boji černochoa se psy*, němý Abad v *Západním přístavišti* nebo postava Velkého černého parašutisty v *Návratu do pouště* (Eyguesier, 2001a, s. 48-49).

S postavou černochoa se také dovršuje pomyslné hledání bratrského pouta. Černochoch představuje připomenutí hlubokých kořenů naší lidskosti. Ztělesňuje možnost vzniku nové rodiny, ba dokonce nové rasy, která může žít mimo všechny konflikty (Monzani, 2006, s. 156).

Tabataba je Koltèsovou nejkratší hrou a zároveň jediným jeho dílem, ve kterém se objevují pouze černoši. Podle Stanislase Nordeyho je *Tabataba* předzvěstí autorova velkého textu *V samotě bavlníkových polí*. Je to hra samoty v jediném dialogu (Martel, 2001, s. 57). Interpretace *Tabataby* nejsou jednotné. Koltès se vyhýbá explicitním vyjádřením, která by určovala konkrétní význam. Jedna z možných interpretací dílo vykládá jako intimní příběh dvou sourozenců, kteří jsou sžíráni zevnitř obavou ze své incestní lásky, a proto se odcizují okolnímu světu zavření ve svém domě, určitém „huis-clos“¹⁸, kde jsou neustále nablízku své touhy (která je zde materializovaná motorkou), až se jí nakonec oddají (Ubersfeld, 1999, s. 55). Zcela odlišný výklad, uvedený docentem Václavem Jamkem z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, pokládá *Tabatabu* za jediné Koltèsovo jednoznačně veselé dílo. Vzájemná vřelost sourozenců se nezapře ani v hádce. Dospívá se tu pouze k uznání práva na osobní zvláštnost. Motorka je naopak symbolem otevření dál, než kam sahají hranice kmene (nemůže znázorňovat incestní vztah, protože ten je uzavřený). Jít ven mezi vrstevníky v rámci malé vesnice není z tohoto hlediska dost otevřené. Sourozenci si tedy na konci pouze slibují, že si nebudou vzájemně stát v cestě, jíž se jejich touha ubírá, protože jsou především druhy ve svobodě. Na motorce je místo pro dva, ale nikde není řečeno, jací dva to mají být, zda sourozenci, či jestli řidič vyjíždí, aby si svého partnera našel, a to za předepsanými hranicemi. Proto tu motorka figuruje daleko pravděpodobněji jako symbol neincestní (Jamek, os. sdělení).

¹⁷ Černocho.

¹⁸ Uzavřený prostor.

Avšak první hrou, ve které se objevuje černá postava, je *Boj černocho se psy*. Inspirací byla Koltèsovi návštěva francouzské stavby v Africe, a především nejistotu vzbuzující výkřiky černých strážců. Ačkoliv jak by se nám mohlo na první pohled zdát, sám autor uvádí, že se hra nezabývá Afrikou ani nekolonialismem. Je to hra o běloších, mezi které se dostane rušivý element. Odehrává se v perfektním „huis-clos“, na uzavřené stavbě uprostřed africké pustiny hlídané černými strážci, kteří představují neproniknutelnou hranici mezi těmito dvěma světy. Sem vnikají rušivé prvky hned dva, již zmíněná Leona a černocho Albury, který se záhadným způsobem dostal do tábora, aby si vyžádal tělo svého mrtvého bratra. Tělo však nenávratně zmizelo (Jobertová, 2001b, s. 69-71). Hornovy nabídky peněz razantně odmítá, kvůli rozdílnosti světů se pro něj stává jakýkoliv „západní obchod“ nemožným. Chce pouze tělo, představující rovněž symbol vzpoury. Nabízí svému mrtvému bratrovi jako poctu výměnu za jiné mrtvé tělo, tělo Cala, vraha Nuofii, kterého se chystá zabít. Znalost Afriky a všech jejích tajemství mu na rozdíl od ostatních postav dovoluje pohybovat se zcela nepozorovaně, splynout s prostředím a nakonec zajistit vytouženou pomstu. Můžeme si tedy klást otázku, kdo je vlastně cizincem. Je to Albury, nebo Horn s Caem, kteří narušili jednotu Afriky (Saada, 1994, s. 89) ?

Komunikace nefunguje správně, různé používání jazyka je hlavním důvodem, proč si postavy nerozumějí. Osoby nemluví k sobě, ale jaksi „před sebou“. Albury i Leona se tak ocitnou v obdobné situaci, když jejich způsob mluvy klade mezi ně a ostatní určitou bariéru (Ubersfeld, 1999, s. 156-170). Tímto rozdílným používáním řeči je tak ještě více prohlouben kontrast mezi bílou a černou barvou kůže. Albury je jediný, kdo používá slova pouze v jejich původním významu, protože mluví s ostatními postavami cizím jazykem. Jeho řeč je přímá, nepoužívá dvojnásobná pojmenování a také jim sám nerozumí. Pro ostatní je francouzština jazykem mateřským, často pomocí jazyka označují věci, které jsou ve skutečnosti něčím jiným¹⁹ (Guibert, 1994, s. 18). Příkladem tohoto rozdílného zacházení s jazykem je scéna, kdy se Albury pokouší vysvětlit Hornovi, že potřebuje tělo bratra, aby mohl dokončit řetězec bytostí předávajících si teplo. Horn mu na to odpovídá:

*„Il est difficile de se comprendre, monsieur. Je crois que, quelque effort que l'on fasse, il sera toujours difficile de cohabiter.“*²⁰ (Koltès, 1989, s. 33.)

¹⁹ Tento rozhovor byl publikován v deníku Le Monde v únoru 1983 pod názvem „*Comment porter sa condamnation*“.

²⁰ Je těžké navzájem se pochopit, pane. Myslím, že žít pohromadě bude vždycky těžké, i když se o to budeme snažit. (přeložila K. Lukešová)

Jeho odlišné užívání řeči se právě stává důvodem Leonina okouzlení. Na rozdíl od svých mužských protějšků se pokouší Alburymu porozumět:

„ALBOURY : Walla niu noppi tè xoolan tè rekk.

LEONE : Es ist der Vater mit seinem Kind.

*Moi aussi je parle étranger, vous voyez ! On va finir par se comprendre, j'en suis sûre.*²¹ (Koltès, 1989, s. 58.)

Jeho jazyk je však pro jiné osoby nepřístupný. Můžeme jej označit jako „syntézu jazyka slovesného a přírodního“ (Mounsef, 2004, s. 95-100). Leoninu vyznání, že ho bude následovat, nerozumí, proto dochází k odmítnutí pomocí řeči těla – gesta (odplivnutí). Přestává mluvit a začíná jednat. Tím uvede do pohybu i dějovou situaci, Leona si vyryje do tváře jeho kmenové znamení, Cal s Hornem chystají Alburyho smrt a Albury mizí ve tmě. Významnou roli zde sehrává motiv strážců, rozpracovávaný již od samého začátku. Tísňovou atmosféru působí volání strážců nad táborem v jazyce, který běloši neznají. A právě oni mrtvého Nuofiu pomstí, zastřelí Cala a posléze opustí tábor, čímž ho nechají napospas „divoké Africe“ (Jobertová, 2006, s. 251).

*„Alors s'établit, au coeur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tous côtés. (...) Cal est d'abord touché au bras ; il lâche son fusil. En haut d'un mirador, un garde abaisse son arme ; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne.*²² (Koltès, 1989, s. 107.)

Významným problémem je nejen nemožnost vzájemné komunikace, ale i její odmítání. Albury revoltuje proti jakékoliv Hornově počáteční snaze:

*„On m'a dit qu'en Amérique les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l'après-midi. (...) Si c'est vrai, monsieur, c'est une très bonne idée.*²³ (Koltès, 1989, s. 33.)

Horn mu sice oponuje a přichází s myšlenkou, že lidi je třeba přinutit ke spolupráci, ale všechny jeho snahy jsou marné.

²¹ ALBOURY : Walla niu noppi tè xoolan tè rekk.

LEONE : Es ist der Vater mit seinem Kind.

Já umím taky cizí řeč, slyšel jste! Určitě se nakonec domluvíme. (přeložila K. Lukešová)

²² V tom okamžiku se ve tmě mezi jednotlivými výbuchy spustí nesrozumitelný rozhovor Alburyho s vyvýšeninami kolem dokola. (...) První zásah dostane Cal do paže; upustí pušku. Nahoře na věži skloní první strážný zbraň; na druhé straně jiný zdvihne tu svou. (přeložila K. Lukešová)

²³ Někdo mi říkal, že v Americe chodí černoši ven ráno a běloši odpoledne. (...) Jestli je to pravda, pane, je to moc dobrý nápad. (přeložila K. Lukešová)

Stejně záhadně jako Albury vchází do tábora, se v *Návratu do pouště* objeví postava Velkého černého parašutisty. Je přítomen pouze v jedné scéně, kdy při rozhovoru s Adrienem líčí svůj vztah k Francii:

*„J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent.“*²⁴ (Koltès, 1988b, s. 56.)

A jak se objevuje, tak také mizí, záhadně, bez povšimnutí, ale ne zcela beze stopy. Stačí zplodit černá dvojčata s Matyldinou dcerou Fatimou. Tyto děti, které odkazují k antickému mýtu o bratrovražedném boji Romula a Rema, jak se také jmenují, jsou symbolem sourozeneckých sporů, které budou i v další generaci následovat.

Velmi důležitá je postava, která se na první pohled může jevit jako téměř bezvýznamná, tajuplná postava Abada ze *Západního přístaviště*. Abad nemluví, ale to neznámá, že je němý. Na začátku hry může divák vidět, jak Abad šeptem rozmlouvá s Charlesem. Je to postava beze jména, Abadem ho nazývá až Charles. Zažil mnohé strasti a rozhodl se mlčet na obranu proti tomuto nevládnému světu. Svým mlčením tak definuje koltèsovskou revoltu. Přestože je jiný, černý, vyloučený ze společnosti a přestože jde o „bytost beze slov“, je pro hru postavou zásadní, vše se odehrává okolo něj (Mounsef, 2004, s. 104-124). Abad je posluchač, naslouchá všemu, co mu ostatní řeknou, slouží jim jako jakési pomyslné zrcadlo (Ubersfeld, 1999, s. 55). Podobně jako Albury je i Abad stále přítomen, scénické poznámky ho téměř nikdy neukazují na odchodu.

Nezapadá však ani do společnosti uprchlíků, kteří se schovávají v hangáru. Cecilie ho obviňuje, že s ním do hangáru přišlo neštěstí.

*„Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres.“*²⁵ (Koltès, 1985, s. 54.)

Ale není jediná, kdo na něj slovně útočí. Rudolf mu říká:

*„...t'es pas régulier (...) et figure-toi qu'ici on n'aime pas ça, les types qui ne sont pas réguliers...“*²⁶ (Koltès, 1985, s. 73.)

²⁴ Já mám tuhle zemi rád, pane majiteli, ale nemám rád její obyvatele. (přeložila K. Lukešová)

²⁵ Přišli jste sem bez otce, bez matky, bez rasy, bez pupku, bez jazyka, bez jména, bez boha, bez víz a s vámi přišel čas samých neštěstí. (přeložil M. Lážňovský)

²⁶ ...nejsi čistej (...) a představ si, že chlapy, co nejsou čistý, tady nevidíme rádi... (přeložil M. Lážňovský).

Pro Charlese je „bratrem“, avšak jenom pokud před ním nemá žádná tajemství. V jednom ze svých monologů nám vysvětluje svůj předpokládaný vztah mezi bratry:

„...un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est pas un frère, c'est un étranger...“²⁷ (Koltès, 1985, s. 43.)

Postava Abada je kvůli své němotě ztvárněna pouze hrou těla. Abad je ale také v podstatě jediný, kdo ve hře jedná. Slouží jako prostředník, který posunuje děj dopředu. Je nástrojem Kochovy sebevraždy. Zabití Charlese může být chápáno jako určitá protislužba. Charles zachránil Abada před okolním světem, přivedl ho do hangáru a on ho teď také zachraňuje, ušetřuje ho nedokončených plánů, které by stejně nerealizoval kvůli věčnému nesouladu mezi ním a životem. Odpovídá na jeho touhu opustit tento svět (Jobertová, 2006, s. 253). Sám Koltès o Abadovi v poznámkách k inscenaci, které jsou součástí textu, říká:

„Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad.“²⁸ (Koltès, 1985, s. 108.)

Isaach de Bankolé, první představitel Abada, je přesvědčen naopak o tom, že Abad je plný slov:

„A když jsem četl Západní přístaviště, nepochyboval jsem o tom, že Abad je plný slov. Naopak mi vždy připadalo, že Dealer ze Samoty je pokračováním Abada.“²⁹ (Eyguesier, 2001b, s. 51.)

Právě ve hře *V samotě bavlníkových polí* autor znovu řeší otázku odlišnosti. Pro zdůraznění této odlišnosti proti sobě stojí dvě odlišné postavy, Dealer, kterého si Koltès představoval jako černocho, a Klient – běloch. Jejich odlišnost je určena přírodou. V samotném textu však mnoho odkazů na tuto odlišnost nenalezneme (Jobertová, 2006, s. 253). Můžeme pozorovat pouze jemné náznaky:

„Mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ?“³⁰ (Koltès, 1986, s. 14.)

²⁷ ...když má bratr před svým bratrem těch tajemství moc, už to není bratr, je to cizinec... (přeložil M. Lázňovský).

²⁸ Abad není uvnitř hry postava v „negativu“; to hra je „negativ Abada. (přeložil M. Lázňovský)

²⁹ Et quand j'ai lu Quai Ouest, je n'avais aucun doute sur le fait qu'Abad était plein de paroles. D'autre part, il m'a toujours semblé que le Dealer de La Solitude était le prolongement d'Abad. (do češtiny přeložila autorka práce)

Hlavním tématem díla je touha. Touha po druhém, touha po vlastnění a nevlastnění, po vědění a zapomnění, touha po smrti. Dochází ke slovní výměně, k nabídce „obchodní transakce“, jejíž předmět však není určen. Je to snad požadavek lásky, potřeba druhého, který nemůže zájem opěťovat. Dealer se neodvažuje být tím, kdo žádá, proto volí roli někoho, kdo nabízí, kdo prodává a do role žádajícího staví svého partnera. Jejich touha ale nemůže být vzájemně uspokojena kvůli jejich odlišnosti, která je zdůrazněná jinou barvou kůže. Důležitým zlomem, který vyjadřuje nemožnost jakékoliv vzájemné spolupráce, je opět gesto. Dealer nabízí Klientovi své sako, ten je však odhazuje, a od té chvíle hra nabírá jiný spád, směřuje k jednání fyzickému, ať už jde o násilí, či o lásku (Benhamou; Sireuil, 1994, s. 121).

„LE CLIENT: C'est vous qui êtes le familier de ces lieux, et j'en suis l'étranger ; je suis celui qui a peur et qui a raison d'avoir peur ; je suis celui qui ne vous connaît pas, qui ne peut vous connaître, qui ne fait que supposer votre silhouette dans l'obscurité.“³¹
(Koltès, 1986, s. 32.)

Roberto Zucco bojuje proti samotě násilím a zde spolu protagonisté bojují dlouhými argumentačními výměnami. Hra nám prezentuje dvě bytosti, dvě samoty, které stojí vedle sebe, ale nemohou se setkat. Řeč neusnadňuje vztahy mezi postavami, ani nevysvětluje, co je odděluje, neukazuje tohoto tajemného původce samoty. Spíš naopak, jazyk je zbraní a oni se bijí slovy. Podle Koltèse jsou i zdánlivé útoky preventivní, slouží jako obrana proti druhému. Dealer sice začíná svou promluvu jako útok, ale končí ji jako pohlazení (Mounsef, 2004, s. 130-137).

„Si ç'avait été de sentiment dont j'avais besoin, je vous l'aurais dit (...) Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs.“³² (Koltès, 1986, s. 49-55.)

Závěrem můžeme zhodnotit, že postavení cizince je pro Koltèse velmi důležité. On sám se cítil jako cizinec a celé jeho dílo je tímto pocitem vykořenění prodchnuto. Ovlivnění černou Afrikou utvořilo jeho dílo takovým, jaké dnes je. Postavy černochů, se kterými se u něho neustále setkáváme, jsou postavy silné, jednající, a to právě díky odlišnosti barvy jejich kůže.

³⁰ Kterápak tma by však byla dost hustá, abyste se v ní vy nejevil ještě tmavší? (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

³¹ KLIENT: Vy tato místa znáte, já jsem tu cizinec. Já jsem ten, kdo má strach, a to oprávněně. Neznám vás, nemohu vás znát a jen obtížně rozeznávám v temnotě vaše obrysy. (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

³² Kdybych byl potřeboval cit, řekl bych vám to (...) Vy a já nejsme ztraceni sami uprostřed polí. (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

„Koltès přivedl na scénu černochoy, kteří nejsou jen figurkami, ale spíše spřízněni s Černochoy Jeana Geneta. A stejně jako Genet i Koltès bojoval, aby divadlo nesmazávalo smysl jeho výpovědi tím, že černé hrají bílí, k čemuž docházelo k jeho velké nelibosti často.“ (Šotolová, 1996, s. 10.)

3 Prostor a čas

3.1 Prostor

Postava je definována prostorem. Odněkud pochází a někam směřuje. Pokud je tomu jinak, absence této určenosti se stává příznačnou a postavu charakterizuje problematika nemožnosti nalézt své místo na tomto světě (Ryngaert; Sermon, 2006, s. 22). Jak jsme se již v předchozí kapitole zmínili, jedná se o problém typický pro Koltèsovy hrdiny.

Role prostoru je u Koltèse velmi důležitá. Místo nám samo o sobě vypovídá téměř všechno. Ztělesňuje příběhy postav, jejich samotu a frustraci. Na těchto místech se rodí konflikt spolu s příchodem někoho, kdo sem nepatří, s příchodem „cizince“. Místa představují onen již zmíněný „huis-clos“, vnější svět je popisován jako hrozba, před kterou nás uzavřený prostor chrání. Také proto zakazuje Adrien svému synovi vycházet z domu a Cecílie si nepřeje, aby Charles utekl z hangáru. Prostor se pro postavy stává vězením, které se pak zhmotňuje ve hře *Roberto Zucco*. Ať už jsou zdi tohoto vězení pomyslné či skutečné, nejsou natolik pevné, aby zabránily postavám uniknout ven nebo naopak pronikat do prostoru. Proto můžeme považovat prostor za hlavní katalyzátor děje ve všech Koltèsových hrách (Saada, 1994, s. 87). A právě překročení této „zdi“ je jedním z nejdůležitějších principů Koltèsovy dramatické tvorby (Jobertová, 2001b, s. 74).

Ve většině děl autor dodržuje klasicistní jednotu místa. I tak je ale prostor kategorií mnoha rozporů. Výchozím bodem každé hry je nějaké zcela konkrétné místo, které je ale zároveň místem metaforickým. Je to místo definované, nicméně v řeči postav představuje nějaké jiné, imaginární místo, tak jako například ve hře *V samotě bavlníkových polí* to jsou bavlníková pole (Ubersfeld, 1999, s. 110-115). Opuštěná ulice, francouzské staveniště uprostřed Afriky, osamocený hangár na okraji velkoměsta, taková jsou typická prostředí Koltèsova divadla. Pokaždé je to místo na pomezí civilizovaného života a „divočiny“. I když se autor ve hře *Návrat do pouště* vrací „domů“ (do svého rodného města), stále jde o prostředí, které je svým způsobem nehostinné a ze kterého se postavy snaží uniknout (Gras, 1994, s. 36).

Již v předchozí kapitole jsme se setkali s Koltèsovou vášní pro Afriku. Ta se odráží i v situování některých jeho her. Zkušenost z cesty do Nigérie ovlivnila jeho hru *Boj černocha se psy*.

„Dans un pays d’Afrique de l’Ouest, du Sénégal au Nigeria, un chantier de travaux publics d’une entreprise étrangère.“³³ (Koltès, 1989, s. 7.)

Přesto hra nemluví o jen Africe, ta je zde také metaforou jakéhokoliv jiného místa na světě, ve francouzštině označeném jako „un lieu du monde“. Dějištěm hry je francouzská stavba uprostřed divoké Afriky. Žijí tu pouze dva běloši, muži, ke kterým se později přidává žena, Leona. Ta se ale své bělosti chce zřici, takže je jediná, které Afrika nenahání strach. Běloši tuto enklávu považují za francouzské území. Tábor je ohraničený ostnatým drátem a neustále hlídaný černými strážemi. Ty jediné ho oddělují od nebezpečí okolní divočiny, která je předmětem Leoniny touhy, ale ve všech ostatních vyvolává strach. Jde o znepokojivé, nelidské, opuštěné místo, „prostor samoty“ plný těžké techniky. Poskytuje výhodu tomu, kdo se v něm umí pohybovat.

Na začátku jsou zde dvě odlišná území, francouzská enkláva a kolem dokola africká vesnice. Na konci, když strážci odejdou, ale vzniká jediný prostor – divoká Afrika (Saada, 1994, s. 88-89).

Důležitou součástí prostoru je i zvuková stránka. V průběhu celé hry se ozývají výkřiky černých strážců, nesrozumitelné hrdelní zvuky. V obyvatelích tábora jejich volání budí neklid (Jobertová, 2001b, s. 71). Koltès tyto výkřiky definuje jako:

„...*barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité...*“³⁴ (Koltès, 1989, s. 7.)

A z džungle je slyšet temné dunění. Když zvuky ustanou, publikum slyší ohromující, až strašidelné ticho symbolizující samotu a nebezpečí (Ubersfeld, 1999, s. 40-46).

Všechny prostory v díle Bernarda-Marie Koltèse jsou si v některých ohledech velmi podobné, ale zároveň je každý úplně jiný. Po africké inspiraci se Koltès orientuje na jiný typ izolace prostoru. Je zaujat New Yorkem a zvláště pak opuštěnými doky v západní části Manhattanu připravenými k demolici. Hangár v *Západním přístavišti* je divné místo na okraji velkoměsta, kde přestávají platit zákony civilizace a kde přežívají nelegální imigranti a další podivné existence. Je to pustý, temný prostor, vzbuzující neklid a pocit osamění, kam se „slušní lidé“ neodvážejí vstoupit. Jeho obyvatelé si vytvořili vlastní zákony. A právě tento pocit odcizení místa okolnímu světu společně s příchodem Moniky

³³ V jedné západoafrické zemi mezi Senegalem a Nigérií, na velké státní stavbě řízené zahraniční firmou. (přeložila K. Lukešová)

³⁴ ...hradba proti zvukům divočiny obklopující tábor... (přeložila K. Lukešová).

a Kocha tvoří základ příběhu. Stejně jako v předchozím textu se tu utváří opozice mezi uzavřeným prostorem a tím, co přichází zvenčí (Ubersfeld, 1999, s. 50-52).

Hangár je izolovaný od okolního světa. Už na začátku hry jsme uvedeni do situace, kdy nefunguje elektřina, voda přestává téct a nakonec je zrušen provoz trajektu, jediného pojítka mezi těmito dvěma samostatně existujícími světy. Ten byl Charlesovou nadějí na únik do lepšího světa. Tím, že přestává jezdit, ničí osud nejen Charlesův, ale i Moničin. Monika sice přijela autem, ale kvůli prořezaným pneumatikám nemá jinou naději než čekat na opětovné spojení s civilizací. Nakonec odchází a „mizí“ v temnotách. Autor ponechává její osud fantazii čtenáře (Benhamou; Stratz, 1994, s. 22-23). Nejistota, kterou v prostoru postavy pocítují, má na každou z nich určité dopady. Tak například Charles se marně snaží uprchnout, až do chvíle, kdy si uvědomí, že je prostorem zcela pohlcen, a proto veškeré snahy o únik nejsou racionální, a raději umírá. Jiným příkladem je Claire. Ta zjišťuje, že nalézt lepší svět je nemožné, a tak věnuje panenství Fakovi.

A opět je nutné zdůraznit, že autor se v žádném případě nesnaží popsat Ameriku a její odlišnost od tehdejší Evropy. Snaží se ukázat určitý typ nesourodého, až snad roztržitěného prostoru (vnitřek hangáru, řeka, dálnice, přístav). Je to metafora pro poničená, osamocená místa, kde přežívá chudina a která se vyskytují v každém větším městě. Všichni takové prostory známe, ale zároveň nám jsou cizí (Mounsef, 2004, s. 106). Koltès používá kinematografický způsob práce s dramatickým prostorem, zabírá ho ve velkých detailech a ze všech možných úhlů, stříhy mezi změnami jsou velmi rychlé. Přesto lze říci, že jednotu děje zachovává, neboť se jedná stále o tentýž prostor (Jobertová, 2006, s. 254-255).

A stejně jako v předchozí hře, i tady je nesmírně důležitá zvuková stránka. Z hangáru se ozývají nepříjemné, znepokojivé zvuky (chrčení motoru, kapání atd). Nejdůležitější je však v textu neustále zmiňovaný motiv temnoty. Hned první scénická poznámka zní:

*„Devant un mur d'obscurité“*³⁵ (Koltès, 1985, s. 11).

Také Monika první setkání s prostorem popisuje jako setkání s hlubokou tmou:

*„C'est un mur, on ne peut plus avancer ; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant. Je ne vois plus rien.“*³⁶ (Koltès, 1985, s. 11.)

³⁵ Před hrází tmy (přeložil M. Lážňovský).

Tma působí depresivně, způsobuje nám pocit osamocení, neumožňuje ztotožnit se s prostorem. Celou hru provází absence dostatečného osvětlení, a ta nám také dovoluje předvídat závěrečnou tragédii příběhu. Z rozhovoru Claire s Fakem je patrná jejich rezignace na jakékoliv snahy o lepší život. Tuto rezignaci si domýšlíme z jejich přesvědčení, že tma se bude už jenom prohlubovat.

„– *Quand il fera noir, tu le voudras, vraiment ?*

– *Complètement noir, oui, là, je le voudrai, vraiment.*³⁷ (Koltès, 1985, s. 58.)

Organizace prostoru zůstává velmi podobná i v *Návratu do pouště*. „Poušť“ představuje pustotu provinčního města, které sice není ve hře jmenováno, ale s největší pravděpodobností se jedná o autorovy rodné Mety. Jména některých postav jsou totiž zároveň toponyma jednotlivých částí města (Jobertová, 2006, s. 259). Tento „návrát do pouště“ ale také symbolizuje návrat ke kořenům. Rrodné město má pravděpodobně být metaforickým vyjádřením dětství prožívaného v uzavřeném rodinném prostoru, ale zároveň poznamenávaného válkou. Koltès prostřednictvím postav vyjadřuje své opovržení nad malostí města, ve kterém vyrůstal:

„*Je veux aller à Paris ; je ne veux plus vivre en province : on y voit toujours les mêmes têtes et il n'arrive jamais rien.*“³⁸ (Koltès, 1988, s. 24.)

Zpočátku se prostor omezuje na rodinný dům Serpenoisů. Ten se dále dělí na různá dílčí místa (pokoj, zahrada, veranda), která se střídají rychle za sebou. Adrien dohlíží na to, aby toto uzavření prostoru nebylo porušováno, hájí bezpečí svého domu proti nebezpečí okolního světa. Přesto je to však místo plné neklidu a samoty. Od příjezdu Matyldy se toto odcizení postav prostoru jen prohlubuje. *Návrat do pouště* nakonec vyústí v definitivní únik hlavních hrdinů (Ubersfeld, 1999, s. 106-116).

Dům se stane nesnesitelným dějištěm hádek sourozenců. Přestože se Matylda vrátila „domů“, cítí se zde cizí. Dům je její, ale je obydlený někým jiným. Adrien se k ní chová jako k návštěvě:

³⁶ Tady je zeď, dál to nejde. To dokonce není ani zeď, to není vůbec nic. Buď je to dům, nebo ulice, nebo řeka, nebo prázdná parcela, obrovská nechutná díra. Už nic nevidím. (přeložil M. Lázňovský)

³⁷ – Až bude tma, tak to budeš chtít, opravdu?

– Úplná tma, jo, pak, pak to budu chtít, opravdu.

³⁸ Chci do Paříže, nechci se zahrabat na venkově: tady člověk vidí pořád stejné ksichty a vůbec nic se tu neděje. (přeložila K. Lukešová)

„*La guerre sera bientôt finie et bientôt tu pourras retourner en Algérie (...) Tiens-toi dans ta propre maison comme une invitée ; car, si tu crois retrouver ton lit comme un vieux meuble familial, il n'est pas sûr que ton lit te reconnaisse.*“³⁹ (Koltès, 1988, s. 13-15.)

Panuje tu nepříjemný pocit napětí, strachu, samoty. K absolutnímu odcizení prostoru přispívá také mísení každodenní reality společně s fantastickými prvky, zvláště pak se zjevováním přízraku Adrienovy první ženy (Ubersfeld, 1999, s. 65).

Prvním narušením jednoty místa je odchod bratranců do Café Saïfi, arabského veřejného domu. Zde poprvé Matěj okusí pocit svobodného pohybu. Na tomto místě se zřejmě s konečnou platností rozhodne narukovat do armády a odjet do Alžírsko. A právě Alžírsko je i cílem Matyldy a Adriena. Podle Donii Mounsefové Koltès staví Alžírsko do protikladu s Francií nejen kvůli jejich odlišnostem, ale právě kvůli tomu, co je sblížuje. Tyto dvě země jsou pro něj nerozdělitelné, vedou spolu boje stejně jako bratr a sestra (Mounsef, 2005, s. 174).

Fatima neopustí prostor fyzicky, ale od samého začátku utíká od reality do snu či jakéhosi šílenství. Je jediná, kdo vidí přízrak Marie. A protože se cítí v prostoru cizí, jak sama říká, pořídí si černá dvojčata s „vetřelcem“, tedy cizincem. Černý parašutista se dostane do prostoru shora, můžeme říci, že „spadne z nebe“. Narušuje tedy pevně ohraničený pozemek ze strany, odkud by to nikdo nečekal. Nejzajímavější je ale únik Eduarda, ve kterém se projevuje autorův velmi osobitý styl. Eduard hodně cestoval, a na tomto světě pro něho není úniku. Eduardovým skokem do prázdna (symbolizujícím sebevraždu), který popírá fyzikální zákony, přesto je ale podložen vědeckým výkladem, do kterého se vloudila jediná výpočetní chyba, když Eduard zapomněl zahrnout gravitaci, tedy vrcholí autorova snaha o odcizení prostoru (Ubersfeld, 1999, s. 111).

Poslední hrou, která se odehrává v ohraničeném prostoru je *Tabataba*. Odlišné interpretace tohoto díla jsou i příčinou rozdílného nahlížení na práci s dramatickým prostorem. Pokud se přikloníme k první interpretaci, která vykládá vztah sourozenců jako incestní lásku, můžeme tu sledovat zásadní rozdíl oproti hrám předchozím. Postavy se ze svého „huis-clos“ nesnaží uniknout, ba právě naopak si hledají důvody, jak v něm zůstat a nemuset se vydávat napospas okolní společnosti.

³⁹ Válka už brzy skončí a ty se brzy vrátíš do Alžíru (...) Chovej se ve svém vlastním domě jako host, protože jestli si myslíš, že se shledáš se svou postelí jako se starým známým kusem nábytku, není vůbec jisté, že tvoje postel pozná tebe. (přeložila K. Lukešová)

„*Tu vois bien que cela ne servirait à rien de sortir, et de marcher dans les merdes de chiens des rues de Tabataba.*“⁴⁰ (Koltès, 1990, s. 106.)

Naopak druhá interpretace prostor opět otevírá. Postavy se snaží o únik, ke kterému na konci hry ještě nedospějí, ale domluví se, že si v něm nadále nebudou bránit. Symbolem úniku „jinam“ je opět již zmíněná motorka. Výše uvedený citát potvrzuje obě interpretace. Může vyjadřovat jejich touhu zůstat v uzavřeném prostoru, stejně tak jako jejich znechucení vesnicí a touhu dostat se „jinam“.

V následujících hrách se už prostor nevymezuje tak jednoznačně, neexistuje tu rozdělení na dva odlišné světy. Přesto žádný z Koltèsových prostorů nemůžeme označit jako otevřený, všechny jsou nějakým způsobem limitovány a uzavírány. Prostor „děje“ zůstává jednotný. Hra *Tu noc těsně před lesy* se odehrává na místě blíže neurčeném, kdesi „na rohu ulice“. Tematika deště, který neustává, dotváří nepříznivé podmínky. Další důležitou charakteristikou místa je přítomnost davu, nesnesitelná přítomnost cizích lidí obklopujících hlavního hrdinu. Hrdina se cítí nesvůj, snaží se uniknout, ale nemá kam. Je to prostor prázdnoty, a ať se postava pohne kamkoliv, své samotě nemůže uniknout. Protože však touží po nějakém „jinde“, vytváří prostory imaginární, prostory nabízející možnost úniku.

Touha dosáhnout vysněného místa se opakuje neustále dokola. Jedním z takovýchto motivů je motiv pokoje. Pokoj znázorňuje útočiště, úkryt před okolním světem. Je to místo, kde mohou lidé v klidu hovořit (Ubersfeld, 1999, s. 96-97). Kromě pokoje, který žádá po partnerovi, zmiňuje mluvčí pokoj v hotelu. Postava, bydlící trvale v hotelu, nemůže nikde zakořenit, a proto je nucena k neustálému pohybu.

Hrdina sní o úniku do jiného světa. Tato myšlenka je tu symbolizována divokými lesy v Nicaragui. Nakonec ale shledává, že v Evropě i v Africe a všude jinde je to stejné, člověk je všude cizincem.

„...*à quoi cela sert que le Nicaragua il vienne jusqu'ici, et que moi j'aïlle là-bas, puisque partout ailleurs c'est pareil...*“⁴¹ (Koltès, 1988a, s. 50.)

⁴⁰ Přece vidíš, že by to nebylo k ničemu, chodit ven a v ulicích Tabataby šlapat do psích hoven. (přeložila D. Jobertová)

⁴¹ ...proč má Nicaragua jezdit sem a já tam, když všude jinde je to stejné... (K. Lukešová).

Ulice nemá však být chápána pouze jako prostor samoty a odcizení, cesta odněkud někam, po které se hrdina ubírá. Je to metafora komunikace, symbolizuje cestu od jednoho člověka k druhému (Jobertová, 2006, s. 246).

S další hrou, *V samotě bavlníkových polí*, se neomezenost prostoru stupňuje. Koltès vytváří zcela prázdný prostor, který je však jasně vymezený (prostor mezi dvěma osvětlenými body). Jde o opuštěnou noční ulici, volné prostranství mezi domy. A tato ulice je působištěm Dealera, které Klient svým nenadálým příchodem naruší. V důsledku toho se mezi nimi vytvoří určitý, blíže nedefinovaný, vztah, ze kterého vzejde dlouhý řetězec argumentací (Jobertová, 2001a, s. 126). Bavlníková pole symbolizují opuštěné městské části, kde se odehrávají nejrůznější situace mezilidské komunikace. Ale hlavně představují lidskou samotu, ze které nelze uniknout, protože pokud se chceme dostat z jednoho bodu do druhého, vždy musíme přejít tuto „zone de noir“⁴² (Piemme, 1994, s. 33).

*„J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée là-bas devant moi, selon un ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé.“*⁴³ (Koltès, 1986, s.13.)

V mnoha Koltèsových textech se setkáváme s motivem tmy, noci, temnoty. Motiv tmy se objevuje již ve hře *Tu noc těsně před lesy*, kde dokresluje dojem z ulice, jako prostředí nehostinného a nepřátelského. I v textu *V Samotě bavlníkových polí* má tma za úkol odcizit prostředí, aby se s ním Klient nemohl ztotožnit. Nemohou se jejich touhy naplnit také kvůli tmě? Autor zde opět klade do protikladu světlo a tmu, černou a bílou, jejichž kontrast nelze opominout.

*„Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?“*⁴⁴ (Koltès, 1986, s. 61.)

V *Robertu Zuccovi* je model dramatického prostoru jiný. Uzavřené a otevřené prostory se střídají. Nezachovalo se nic z předchozího principu jednoty místa, Roberto svá působiště velmi často a velmi rychle střídá. Je to jednak vězení, odkud ale Zucco uniká do osamělých ulic města. Bloudí ulicemi, navštěvuje domy, bordel, metro, park, všechno je

⁴² Černé pásmo.

⁴³ Šel jsem od tamtoho osvětleného okna nahoře za mnou k jinému osvětlenému oknu tamhle přede mnou, a držel jsem se přímkou, která prochází vámi, protože jste se na ni schválně postavil. (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

⁴⁴ A vy jste mi tu v noci, ve tmě tak hluboké, že trvá hodně dlouho, než si na ni zvyknete, nenavrhoval nic, co bych já neuhodl? (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

pro něj cizí a pusté (Ubersfeld, 1999, s. 117). Navíc jsou zde ještě scény nezávislé, kde hlavní hrdina nevystupuje. Vše se odehrává v jedné čtvrti, „le Petit Chicago“, v Toulonu, ale ve hře se objevuje navíc metro. Zucco mluví o svém návratu do Benátek. Zpřetrhal všechna pouta se svou minulostí a teď by chtěl pravděpodobně začít znovu ve svém rodném městě, prožít „znovuzrození“ (Laurent; Stein, 1994, s. 53). Jeho hlavní touhou je však odjezd do Afriky. Stejně jako hrdina autorovy první hry uniká do lesů Nicaraguy, Roberto vypráví o sněžích na hřebenech hor a zamrzlých jezerech v daleké Africe.

Postupně ale zjišťuje, že přestože je to místo otevřené, svému osudu uniknout nemůže. Po přijetí tohoto faktu můžeme jeho cestu označit jako cestu za smrtí. A tak se z onoho otevřeného místa stává neuzavřenější Koltèsův prostor (Ubersfeld, 1999, s. 68).

Hra *Roberto Zucco* má v jistých ohledech mnoho společného s autorovou první hrou *Tu noc těsně před lesy*. Ačkoliv se autorský styl tvorby zcela změnil, hlavní hrdina se cítí podobně odcizený od okolní společnosti. I z hlediska prostoru je zde řada aspektů podobných. A je to nejen osamělá ulice, která nás obklopuje bezejmenným davem a dělá z nás ještě větší cizince, ale i smysl pro detail. V textu *Tu noc těsně před lesy* hrál významnou roli motiv pokoje, jakožto místa, kam se mohou postavy ukrýt před okolním světem. V *Robertu Zuccovi*, kde se střídají oba typy prostorů, jak otevřené, tak uzavřené, měl autor potřebu si najít detail ještě jemnější. Podobnou roli, jako v první hře pokoj, zde proto zastává stůl. Pod stolem je útočiště, kde se dá mluvit zcela v tajnosti a bez povšimnutí (Lanteri, 1994, s. 44).

Celá hra pak končí Zuccovým únikem směrem ke slunci. Zucco již poněkolkáté utíká z vězení. Tentokrát však ví, že jakákoliv snaha o únik jinam je zcela marná, protože všude je to stejné, nelze uniknout do lepšího světa. Proto se vydává na cestu poslední, cestu za sluncem, která končí jeho pádem z vězeňské střechy.

*„Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.“*⁴⁵ (Koltès, 1990, s. 92.)

A tak, přestože jsme prvně dělili Koltèsův prostor podle otevřenosti, můžeme konstatovat, že všechny jeho prostory jsou uzavřené a liší se pouze mírou patnosti tohoto ohraničení. Postavy, vyjma textu *Návrat do pouště*, tak z prostoru nemohou uniknout a ten je nějakým způsobem ovlivňuje a utváří.

⁴⁵ Nesmí se hledat, jak proniknout zdmi, protože za zdmi jsou zas další zdi, pořád je to vězení. Musí se utíkat po střechách, k slunci. Mezi slunce a zem nikdy žádnou zeď nepostaví. (přeložil R. Císař)

3.2 Čas

Ani kategorii času Koltès příliš nekonkretizuje. Ve většině případů se snaží podat své příběhy jako nadčasové. A i v textech, jako *Návrat do pouště*, kde jistá časovost má své opodstatnění, jsou časové reference velmi vágní.

Hlavní charakteristikou Koltèsova času je jeho kontinuita. Prvním problémem dramatického času je trvání příběhu. Některé texty svým fiktivním trváním nepřesahují dobu potřebnou pro jejich předvedení, jiné se naproti tomu odehrávají v rozpětí i několika měsíců. Tato koncentrace času se nejtypičtěji projevuje v *Robertu Zuccovi*. Jako by hlavní postava neměla čas jednat či žít. Jako by tušila, že už jí nezbývá mnoho času, a proto se snaží stihnout co nejvíce činů v krátkém časovém úseku. Autor tak působí dojem, že čas je hlavním rozhodujícím prvkem v dramatickém ději a vytváří drama určitého momentu.

První scéna není nikdy začátkem hry, dostáváme se rovnou do děje. Skutečný začátek často souvisí s nějakým brutálním činem. V *Robertu Zuccovi* je to otcovražda, vražda Nuofii v *Boji černocho se psy*, smrt Adrienovy ženy Marie. Jsou to ale i výchozí skutečnosti na první pohled mnohem banálnější: např. chaos, jehož obětí je hrdina hry *Tu noc těsně před lesy*, když ho okradou a nemůže sehnat žádný pokoj. Všechny výchozí situace jsou ale evokovány pouze pomocí výpovědi postav a mnohdy se je dozvídáme až daleko později, v průběhu děje (Ubersfeld, 1999, s. 117-121).

Přestože je v Koltèsově divadle mnoho údajů o čase, neoznačují konkrétní hodinu, ale spíše hodinu v metaforickém významu. Tak ve hře *V samotě bavlníkových polí* hodina neoznačuje nějaký určitý časový údaj, ale dobu, ve které se odehrávají jinak nevhodné situace (Piemme, 1994, s. 32).

„*Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu...*“⁴⁶ (Koltès, 1986, s. 9.)

A stejná časová neurčenost je i ve hře *Tu noc těsně před lesy*. Noc je právě ten čas, v němž se vlastní promluva odehrává, je to pozdní hodina mezi pátkem a sobotou, kdy si lidé po pracovním týdnu začnou užívat. A hrdina nám popisuje rituál pátečního večera, opakující se každý týden, při kterém všichni vyrážejí do ulic, do barů, do restaurací (Jobertová, 2001b, s. 66).

Obě tyto hry jsou časově nekonkrétní, ale obě se odehrávají v noci. Motiv noci je u Koltèse nesmírně důležitý. Je těsně spjatý s tematikou temnoty, o které jsme hovořili

⁴⁶ Když brousíte po venku zrovna v tuhle hodinu a zrovna tady (...) (přeložila D. Jobertová a V. Jamek)

v předchozí podkapitole. Nejasná časová dimenze společně s neproniknutelnou temnotou tak jsou základními prostředky, které Koltès užívá k odcizení svých textů.

S dalšími texty už se doba dramatického trvání prodlužuje. *Boj černocho se psy* stejně jako předchozí dvě hry začíná „na sklonku dne“, odehrává se od soumraku do úsvitu, od příjezdu do odjezdu. Není zde žádná aktuální časová informace, která by dílu dávala ráz svědectví o nějaké historické události, čas je spíš vágní, snaží se pouze uvést diváka do kontextu (Ubersfeld, 1999, s. 121).

I v *Západním přístavišti* se doba dramatického dění stále prodlužuje. Autor si zahrává s časem mnohem více, než v hrách předchozích. Text vložený na začátku, známý pouze čtenářům (na divadle může a nemusí být prezentován), popisuje Charlesovo seznámení s Abadem, které se odehrálo dva roky před samotným dějem hry. Ale na rozdíl od her předchozích můžeme v této hře sledovat určitou časovou osu, díky didaskáliím, které nám pomáhají situovat děj:

„*Lumière rose de l'aurore.*“⁴⁷ (Koltès, 1985, s. 32.)

„*Le soleil monte dans le ciel à toute vitesse.*“⁴⁸ (Koltès, 1985, s. 37.)

„*Début de soirée, avant le coucher du soleil.*“⁴⁹ (Koltès, 1985, s. 62.)

Za podrobnější zkoumání však stojí další dvě hry, ve kterých můžeme sledovat už zmíněnou časovou zhuštěnost. *Návrat do pouště* je zasazen do období války v Alžírsku. Časovost je však v tomto díle velmi nejednoznačná. Odehrává se zdánlivě v krátké době, ve skutečnosti je ale zapotřebí více než devíti měsíců, aby Fatima stihla otěhotnět a přivést na svět černá dvojčata. Toto, pro diváka nejasné vyjadřování času působí velmi zcizujícím dojmem (Ubersfeld, 1999, s. 107). Hra je rozdělená na pět částí, podle pěti muslimských modliteb, které označují pět částí dne. Rytmus jednání, který si Matylda doveze z Alžírsku, je ve Francii cizí. „Alžírské vnímání času“ je založeno na orientální spiritualitě, ovlivněné změnami dne a náboženskými rituály (Mounsef, 2005, s. 159-160). Přesto jak nám signalizují didaskalie, čas neplyne postupně za sebou, nýbrž jsou zde velké skoky, časové posuny. Opět se tu často objevuje motiv noci, kdy se odehrávají zvláštní a nepřípustné věci, jako například setkání Fatimy s Marií, Adrienovou první ženou.

Když se pokoušíme sledovat časovou osu *Roberta Zucca*, připadá nám, jakoby se hrdina snažil uběhnout nějaký závod. Hra je, stejně jako většina her předchozích, zbavena

⁴⁷ Růžové světlo červánků. (přeložil M. Lázňovský)

⁴⁸ Slunce rychle stoupá po obloze. (přeložil M. Lázňovský)

⁴⁹ Podvečer, před západem slunce. (přeložil M. Lázňovský)

jakékoliv časové konkretizace. Vychází pouze z bodu otcovraždy, od kterého se ubírá až k mystickému pádu (Ubersfeld, 1999, s. 120-121). Nedokážeme ani odhadnout, v jak dlouhém časovém rozmezí se děj odehrává. Scénické poznámky nás odkazují pouze k určitým momentům dne. Velmi pozoruhodným jevem je, že se opět velká část hry odehrává v noci. To dotváří odcizení hrdiny. Oproti tomu scéna, ve které Roberto zabíjí chlapce, se odehrává za bílého dne. Patrně proto, aby působila provokativnějším dojmem. A také časové určení finální scény je velmi důležité, odehrává se v pravé poledne, kdy je slunce nejvýš. Tak se tu může lépe uplatnit ikarovský mýtus.

Většina her Bernarda-Marie Koltèse postrádá určitou časovou konkretizaci. Zakládají se na univerzalitě mýtu. Je třeba jistých zpřesnění, aby byl divák uveden do kontextu, ale zároveň musí být časová osa natolik vágní, aby neodkazovala na určitý historický moment. Důležitější je proto prostor, hlavně okolní podmínky, které nám mohou uvést na scénu konkrétní situaci (Ubersfeld, 1999, s. 120-121).

”

4 Jazyk

Koltès je dnes považován za jednoho z klasiků dramatické tvorby, přesto je jeho dílo na pomezí mezi tradiční a moderní formou. Užívá klasických principů, ale zároveň je zevnitř boří jiným využitím tradičních hodnot. S každým dalším textem tak vytváří zcela nový tvar. Pomocí nejrůznějších zeizujících postupů, jako např. ironie, vytváří odstup diváka od svých postav a děje (Jobertová, 2002, s. 55-57).

Koltèsovy hry jsou ucelené dílo, s mnoha podobnými rysy, které ale prochází určitým vývojem. Ten vede od počáteční „parlerie“⁵⁰, jak je často označována autorova první hra, ve které protagonista nepřestává hovořit, aby si udržel pozornost partnera, až po Zuccovu rezignaci na komunikaci a zdůraznění fyzického jednání oproti řeči. Koltès se nikdy nevrací k již překonané formě, pouze ji využívá a přetváří. Dokáže tak bravurně vytvořit styl klasické tragédie, precizní marivaudage⁵¹, či napodobit lehkost bulvární komedie. Nikdy však nezůstává pouze u toho (Jobertová, 2001a, s. 126).

Jazyk je tak jednou z nejzajímavějších stránek Koltèsovy tvorby. Je to jazyk stylizovaný, ve kterém se prolíná francouzská literární tradice s moderností současného francouzského jazyka. Můžeme zde pozorovat i velmi patrné vlivy jiných jazyků, které souvisí s tematikou cizince. Koltèsovy postavy jsou často cizinci, ale zároveň používají velmi sebevědomý jazyk, zcela odlišný lidem s podobným sociálním postavením. Každá postava má svůj jasný cíl a jazyk je tím nejúčinnějším prostředkem k jeho dosažení (Jobertová, 2006, s. 269). Každá postava mluví svým jazykem, ale zároveň každá postava mluví jazykem Koltèsovým (Ubersfeld, 1999, s. 130).

Koltès velmi dbá na citlivé užívání jazyka. Slovo je hlavním tvůrcem významu, není pouze doprovodem děje. Velmi mu záleží na umístění a správném dodržování interpunkce (Jobertová, 2001a, s. 134). Neméně citlivě zachází se stylem. Píše téměř jako básník, má velké hudební cítění. Jeho slovní zásoba není příliš rozmanitá, neužívá složitých a specializovaných formulí, ovšem jedním z jeho základních stylistických postupů je užívání opakovaných formulí. Svá díla zakládá spíše na řeči banální. Pomocí tohoto slovníku však vytváří mnoho dokonalých obrazů. Zdá se, jakoby dbal více na poetičnost svého jazyka než na jeho dramatickou složku. Metafora je základním kamenem jeho

⁵⁰ Povídání.

⁵¹ Umění rozprávět, zvláště o lásce, jemná dialogická konfrontace postav, podle francouzského autora Marivauxe.

práce. Z tohoto důvodu také uplatňuje mnohem více slovesa než přídavná jména, což je jedním z hlavních rysů klasické francouzské stylistiky. Zajímavá je i syntax užívaná v jeho dílech. Můžeme si povšimnout kontrastu mezi krátkými jednoduchými větami a složitými souvětími, v nichž se jednotlivé části v nejrůznějším sledu opakují. Ruší tak veškerou danou hierarchizaci a vytváří dlouhé vnitřní monology, u Koltèse označované spíše pojmem „soliloque“⁵² (Ubersfeld, 1999, s. 167-177).

Koltèsovým nejvýznačnějším monologem či „soliloquem“ je jeho první hra *Tu noc těsně před lesy*. Tato hra dramatický text vůbec nepřipomíná. Nejsou zde žádné didaskalie, chybí seznam osob a celý text je ohraničený uvozovkami, které odkazují k přímé řeči využívané v próze. Jde o proslov adresovaný někomu, kdo neodpovídá. Možnost reálného dialogu ale popírá, všechny otázky jsou spíše rétorické a mluvčí nenechává prostor, aby mu jeho protějšek mohl odpovědět. Důvodem je obava ze záporné odpovědi (Jobertová, 2006, s. 246-247).

Text je napsaný velmi prostě, jednou dlouhou větou, bez použití tvrdé interpunkce, která by ji ukončovala, a je tedy velmi zvláštní svou kontinuitou. Jako kdyby potřeba mluvit znemožňovala mluvčímu jakékoliv přerušení. Zvláštním dojmem působí i vyváženost mezi jazykem psaným a jazykem mluveným, obohaceným o mnohé vulgarismy (Ubersfeld, 1999, s. 27-29). Motivy se plynule střídají a jsou spojeny pouze zkušeností mluvčího, který je svědkem všech příběhů (Ubersfeld, 1999, s. 96). Promluva má fungovat jako příslib jakési promluvy budoucí, která je velmi důležitá, a tím zvyšovat napětí diváka a zároveň si udržovat neustálý kontakt s partnerem (Jobertová, 2002, s. 58).

Žádná další hra již není pouze monologem, nicméně většina jeho děl je tímto výrazem poznamenána a monologické aspekty se u Koltèse objevují i nadále. *Boj černocho se psy* je vystaven na základech klasické tragédie. Koltès ale mnohé principy rozrušuje a přetváří tak dílo v jakousi formu tragédie moderní (Ubersfeld, 1999, s. 100). Všechny konflikty pocházejí z nemožnosti komunikace, jejíž materializací je opět monolog. Na scéně se objevují vždy dvě postavy. Jejich dialog neposouvá děj, ale každý vede svůj monolog „před tím druhým“ (Ubersfeld, 1999, s. 156-157). To je například situace černého Alburyho a Leony, jejichž jazyková odlišnost je dále zvýrazněna i užíváním cizí řeči. Jediná scéna, ve které řeč funguje a dochází k určité změně, je scéna poslední, ve které se sejdou tři hlavní protagonisté, Albury, Horn a Leona.

⁵² Monolog osoby, která přemýšlí nahlas, samomluva

Pro bílé je jazyk nástrojem k manipulaci, není jednoznačný a znemožňuje tak ostatním orientovat se ve sdělení. Na rozdíl od toho Albury reaguje vždy přímo a jasně (Jobertová 2002, s. 59).

„*On m'a dit qu'en Amérique les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l'après-midi.*“⁵³ (Koltès, 1989, s. 33.)

V uvedeném citátu si můžeme povšimnout, že autor uvádí slovo „nègre“ malým počátečním písmenem, zatímco slovo „Blancs“ je uvedeno písmenem velkým. To opět prohlubuje odcizení mezi obyvateli Afriky a kolonizátory, stejně jako jejich barva kůže. Vyjadřuje to společenské nahlížení na černochoy, kteří byli považováni za méněcenné. V českém překladu K. Lukešové není tento rozdíl již zachován.

Důležité je položit si otázku, jakou roli mají „Cahiers“, autorovy poznámky, které připojil jako dodatek ke hře. Obsahují nejrůznější monology a myšlenky hrdinů, ty ale nebývají prezentovány na scéně. Na tomto místě je potřeba zmínit, že autorovým záměrem bylo, aby jeho hry byly jak hrány, tak čteny a pokaždé mohly přinést něco nového. Proto jsou tyto „Sešity“ dodatkem pro čtenáře, aby se mohl lépe s jednotlivými postavami seznámit.

Koltèsova potřeba psát jinak pro čtenáře a jinak pro diváka také boří dosavadní principy klasického divadla. Z písemné podoby hry nelze vyčíst tolik, jako z její inscenace v divadle, divák je však leckdy zmaten, protože se mu nedostávají určitá vysvětlení, která má k dispozici čtenář tištěného textu. To se projevuje i v jeho další hře, *Západní přístaviště*.

Narativní linie textu je velmi nestabilní, je přerušovaná romaneskními monology, které podle autora nemají být hrané. Mají místo vždy mezi dvěma scénami a jsou určeny pouze pro čtení. Jsou také, na rozdíl od ostatních dialogů či monologů, uváděny v závorkách a ohraničeny uvozovkami. Oproti dramatickému textu ale tyto promluvy nenásledují po označení postavy, která monolog pronáší, ale naopak na konci, za horními uvozovkami, je připojená věta: „říká...“ (Mounsef, 2004, s. 110). Hra je uvedena vyprávěním, které se odehrává dva roky před jejím vlastním dějem. Je to vyprávění prozaického typu a na scéně může a nemusí být uváděno (podle rozhodnutí konkrétního režiséra). Už tento úvod jaksi odcizuje text od formy dramatické. Pro čtenáře je zde také

⁵³ Někdo mi říkal, že v Americe chodí černoši ven ráno a běloši odpoledne. (přeložila K. Lukešová)

v záhlaví každé scény uveden citát z literatury (Hugo, London apod.). Tyto citáty odkazují k prozaické tvorbě, kterou se autor velmi inspiroval (Jobertová, 2006, s. 254).

Ale samotná výstavba hry je klasickým tragédiím velmi podobná. Na první pohled čtenář vidí šest samostatných částí, zřetelně oddělených citáty, které svým založením připomínají klasicistních pět aktů (jde od expozice znázorněné Kochovou touhou po sebevraždě, přes peripetii, kdy otec Rudolf dává Abadovi zbraň a ústí v katastrofu smrti Cecílie a vraždou Kocha a Charlese). Ale autor opět nezůstává pouze u toho. Založení postav je spíše románové, není zde hlavní hrdina, všechny postavy jsou na stejné úrovni. Naopak postava, kterou bychom mohli považovat za nejdůležitější, se ve hře projevuje nejméně (Ubersfeld, 1999, s. 102-103). Hovořící postavy nemají na vývoj děje žádný vliv, jejich promluvy se vzájemně negují. Dialogy jsou neustále blokovány jejich mluvčími, ti odmítají přistoupit na určité slovní výměny, a proto je to naopak postava němá, která dovede děj k jeho rozuzlení. Monology adresované Abadovi mají jiný účinek. Abad je poslouchá, aniž by je vyvracel či potvrzoval (Jobertová, 2002, s. 60). Jeho odpovědi na slovní žádosti ostatních je fyzické jednání. Proto na Charlesovu urážku reaguje na konci tím, že ho zastřelí (Ubersfeld, 1999, s. 163).

Také k *Západnímu přístavišti* napsal Koltès Dodatek. V tomto případě jde však o inscenační pokyny pro režiséry. Autor zde vysvětluje psychologii postav, jejich tělesnou stavbu i zacházení s jazykem. Ten má být chápán jako ironický, a to se má také na scéně odrážet, všechny pohyby však mají být naopak hrány vážně. Dodatek obsahuje také překlad replik ve španělštině a kečuánštině, jazycích, kterými mluví Cecílie těsně před smrtí. Čtenář si může překlad snadno nalistovat, ale divák vidí pouze to, co mu herec předvede. Je to pro něj tedy scéna bez významu, scéna, které nerozumí, protože je v jiném jazyce a odnese si z ní pouze určitý dojem.

Stejný postup se uplatňuje i ve hře *Návrat do pouště*. Autor dává čtenáři mnohem více informací než divákovi. A nejde o informace bezvýznamné, ale zásadní, které mění další průběh hry. Už sám příchod na scénu a seznámení čtenáře/diváka s hlavní postavou probíhá v arabštině. Pro čtenáře je v knize opět strana s překladem, nicméně divák vidí pouze postavy mluvící cizím jazykem. V důsledku toho se nedokáže s hrou okamžitě ztotožnit (Mounsef, 2004, s. 157). Cizí jazyky, které jsou přítomny téměř v každém Koltèsově textu, mají i symbolickou platnost. Vyjadřují touhu mluvčího po úniku z prostoru, po úniku jinam. Nejinak je tomu i v případě Matyldy, která mluví arabsky a

vyjadřuje tím, že doma dlouho nezůstane a vrátí se do Alžírka, přestože význam její promluvy je jiný (Saada, 1994, s. 87).

Ačkoliv komické prvky můžeme najít v každé Koltèsově hře, v tomto textu se mísení komična a tragična projevuje nejpatrněji. Hra je kombinací bulvárního divadla, se všemi jeho postupy, jako jsou hysterické výstupy či hektické pobíhání po domě, Koltèsovy ironie a vážných motivů fašismu, terorismu, šílenství a pocitu vykořenění. Autor hru zakládá na všednosti francouzského maloměsta, ale vkládá do ní cizorodé prvky. Jsou to především dva momenty, které tradici ironicky ruší. V první řadě to jsou nadpřirozená zjevení ducha Adrienovy první ženy Marie, a pak velmi zvláštní zacházení s dramatickým časem, které už bylo popsáno v předchozí kapitole. Autor záměrně divákovi nesděljuje vše a mate ho. Stírá tak hranice mezi pravdou a lží. Hra je tedy zároveň provokací, rušením všech konvencí, ale i vyjádřením závažného tématu vykořenění a pocitu odcizení, které ústí v nekonečný únik „jinam“ (Jobertová, 2006, s. 260-261). Na rozdíl od předchozí hry, která byla tragédií jedné rodiny, je toto tragédie politická či historická, a to, jak se dotýká rodinného prostředí, je spíše náhodné.

I přes výrazné ovlivnění Shakespearovým divadlem, které je znázorněno úvodním citátem ze hry Richard III., nemůžeme hru právě kvůli jejím groteskním prvkům označit za tragédii v pravém slova smyslu. Přesto je vystavěna v klasickém stylu, je rozdělena do pěti aktů, určených pěti muslimskými modlitbami dne. Toto označení jednotlivých aktů je však jedna z informací, která je známá pouze čtenáři a záleží pouze na režisérovi, zda a jakým způsobem se rozhodne informaci předat divákovi (Ubersfeld, 1999, s. 106-107). Většina scén je označena názvy těchto modliteb a scéna poslední, scéna usmíření, nese název svátku, kterým končí měsíc ramadán. Tento postup skrytí informací divákovi je jedním z největších projevů autorovy ironie. Ten se tak snaží zpochybnit scénické ztvárnění jako nejlepší možný způsob recepce textu, ale i tvar textu jako takový. Členění aktů by mohlo být chápáno i jako členění na kapitoly, které opět odkazují k tvorbě prozaické, pro kterou je jedinou vhodnou recepcí textu čtení.

Hlavní postavy neustále kolísají mezi pravdou a lží, čímž nutí diváka vytvářet si nejrůznější hypotézy o dalším pokračování děje. Všechny tyto hypotézy však autor boří při konečném Matyldině doznání skutečného záměru, které diváka dezorientuje. Matylda a Adrien už k řešení vzájemného konfliktu nepoužívají pouze slovní zbraně, ale dospívají k otevřenému souboji. V rámci jejich slovní výměny už není mluva prostředkem manipulace, ale předznamenáním konfliktu fyzického (Jobertová, 2002, s. 62-63).

Jestliže měla předchozí hra strukturu klasicistní tragédie, struktura hry *V samotě bavlníkových polí* je nejasná. Jde o dialektické střetnutí dvou logik, filozoficky podloženou slovní výměnu. Přesto tu podle Anne Ubersfeldové lze jakousi strukturu rozdělení do pěti částí nalézt. V první části nás autor uvádí do místa a času, potom nastoluje nové téma, téma agrese a obchodu. V další části se postavy zaobírají motivem touhy, poté následuje výměna metaforických obrazů odkazujících na potřebu druhého a další témata. V poslední části se opět navrácí téma agrese s násilností (Ubersfeld, 1999, s. 104-105). Celá hra je ponořena v systému podmiňovacích vět, slovo „si“⁵⁴ je přítomno od začátku dialogu až do konce (Moindrot, 1994, s. 84). Základem hry je princip „non-agir“⁵⁵.

Podobně jako je tomu u postav v *Západním přístavišti*, i tady oba negují promluvy svého partnera, nicméně důsledek je jiný. Komunikace není znemožněna, situace se naopak vyostřuje ve verbální souboj. Hra ovšem nekončí ve stejném bodě, kde začala. Prvotní několikastránkové promluvy se postupně zkracují až nakonec ústí v krátkých závěrečných replikách, které signalizují přechod na „jiné zbraně“. Jde v podstatě o střídavý monolog, který se obrací k druhému, ale nevyžaduje, ba dokonce zakazuje konkrétní reakci.

Hlavním motivem hry je jakýsi obecný princip, který není ani jednou pojmenovaný. Tato nejednoznačnost má zásadní význam. Jeho pojmenováním by došlo k prosazení určitého motivu na úkor tohoto principu obecného. Nejdůležitějším stylistickým prostředkem je srovnání, které umožňuje mluvčím princip nepojmenovávat, pouze ho analogicky připodobnit ke konkrétním obrazům, které mluvčí utvářejí.

Oba mluvčí ovládají jazykové prostředky naprosto stejně, na rozdíl od ostatních Koltèsových her již není jejich odlišnost vepsána i v jejich mluvě. Proto při četbě dochází k jejich časté záměně, postavy nejsou natolik odlišné, aby je bylo možné jednoznačně identifikovat (Jobertová, 2002, s. 61-62). Jejich jazyková výměna je podobná spíše jakési hře, je to hra, ve které převládá agrese, ale zároveň je to hra založená na určitém principu „klaunerie“⁵⁶ a groteskosti (Chéreau; Méreuze, 1994, s. 108).

Jeden z Koltèsových nejčistších dialogů je ve hře *Tabataba*. Hra pocházející z cyklu „Oser aimer“⁵⁷ je krátkým dialogem dvou sourozenců v jedné Africké vesnici. Nic zde

⁵⁴ jestliže, kdyby, když

⁵⁵ princip jednání

⁵⁶ šaškovina, klaunovské jednání

⁵⁷ Odvázat se milovat

není vyřčeno explicitně, a proto se výklady liší. Jak jsem již uvedla v předchozích kapitolách, jedná se o jediný Koltèsův text, který je jednoznačně veselý. Tato veselost je v textu patrná, přestože se sourozenci hádají (Jamek, os. sdělení). Celá hra zůstává na úrovni slovního jednání, ale závěrečný příslib sourozenců, že se nebudou vzájemně omezovat, předznamenává budoucí akci.

Autorova poslední hra *Roberto Zucco* je do jisté míry propojením celé jeho předchozí tvorby. Autor opouští čistě slovní konflikt a dějovou statickostí a přiklání se k jednání fyzickému. *Zucco* si uchovává autorskou ironii a opět porušuje přísná pravidla pravděpodobnosti. Hrdina rezignuje na komunikaci, na dialog, který je pro něho nemožný. Ve hře je však mnoho monologů. Roberto sám několik z nich pronáší, ať už jde o vedle sebe postavené promluvy Roberta a starého pána v metru, či o jeho proslov ve scéně „Krátce před smrtí“. Děj hry je však přerušován i dalšími monology, například Dívčíným vyznáním, nebo proslovy jejího bratra a sestry v samostatných scénách (Jobertová, 2006, s. 262-263).

Roberto Zucco je založený na větším množství literárních stylů. Jednou z hlavních inspirací je barokní drama s velkým množstvím objevujících se postav a míst. Stejně jako v racinovské tragédii je zde neustálá přítomnost osudovosti. Také zřetelně patrný vliv Shakespearova díla se odráží v motivu strážců a v monologu Dívčiny sestry nazvaném Ofélie. Dá se také hovořit o vlivu romantického dramatu s nespočty postavami seskupenými okolo jedné postavy hlavní. Není ani příliš těžké najít klasické rozdělení do pěti aktů – počátky a vraždy, rodina, zdvojená peripetie představovaná udáním a vraždou rukojmí, útěk a zdvojené rozuzlení v podobě zatčení a Zuccovy smrti (Ubersfeld, 1999, s. 108-109).

Se změnou statusu promluvy se setkáváme již v *Návratu do pouště*, kde promluva pouze předchází fyzickému jednání. Zde ale dochází nejen ke zpochybnění jistých společenských konvencí, ale i mluvy, jakožto prostředku vyjadřujícího klišé a přenesené významy a neschopného skutečně vyjadřovat svět. Proto je autorovým častým postupem tzv. de-figurace. Tento pojem označuje způsob mluvy, který se na první pohled zdá přenesený (např. použitím stylistických figur), ale v daném kontextu je myšlen doslovně. Neschopností popsat svět se zabývá i *Zucco*, který zároveň ale zvažuje, zda svět stojí za to, aby byl popsán (Jobertová, 2002, s. 63-64). Tato autorova poslední hra je dovršením jeho díla.

Monolog je klíčovou formou Koltěsova divadla. Jde o určité vyjádření mluvčího směrem k posluchači, ale zároveň je vyjádřením, u kterého nelze očekávat odpověď. Jazyk Koltěsových postav je založený na požadavku, postavy žádají o kontakt s druhým (Ubersfeld, 1999, s. 161).

Jak jsme mohli v této kapitole zaznamenat, Koltěsovo dílo se vyvíjí od textů založených pouze na jazyce až po překonání jazyka, rezignaci na něj a zdůraznění fyzického jednání. Koltès ve svých hrách zobrazuje svět pomocí nejdrsnějších obrazů. Současné užívání lehké ironie ale dodává jeho hrám komičnosti, a on tak tímto prolínáním vytváří neotřelé divadelní formy.

Závěr

.Ve své práci se snažím analyzovat projevy odcizení v hlavní části dramatické tvorby Bernarda-Marie Koltèse. Zaměřila jsem se na projevy odcizení u postav, v dramatickém prostoru a čase a nakonec na projevy jazykové.

První zkoumanou částí autorovy dramatické tvorby bylo postavení cizince. Koltèsovy postavy se cítí ve společnosti cizí a vykořeněné, nemohou se adaptovat v cizím prostředí, a proto proti společnosti revoltují. Mnohdy touží po úniku „jinam“. Zvláštní místo v Koltèsově dramatece zaujímá černoš, který je přítomný téměř v každé jeho hře.

Co se týče dramatického prostoru, na první pohled se zdá, že se hry odehrávají na velmi odlišných místech. Při podrobnějším zkoumání se ale musíme zaměřit na význam uzavřeného prostoru („huis-clos“). V každém Koltèsově textu se setkáváme s nějakým typem uzavřeného prostoru, jehož funkce je určující pro celý dramatický děj. Do tohoto uzavřeného prostoru někdo vniká, nebo z něho naopak někdo uniká. Některé hry se však odehrávají i v prostorech zdánlivě neuzavřených. Postavy se přemísťují z místa na místo (*Roberto Zucco*), nebo se pohybují ve zdánlivě otevřené ulici (*Tu noc těsně před lesy*). I v takovýchto prostředích ale můžeme najít hranice, které prostor limitují a vytvářejí z něj prostor uzavřený.

A stejnou jednotu můžeme najít i v jazykových postupech, které autor používá. Koltèsovy prostředky se vždy snaží o narušení a odcizení textu vzhledem ke klasickým formám, na kterých stavějí. Jedním z hlavních využívaných principů je ironie. Ve většině jeho her není jazyková produkce postav zamýšlena zcela vážně, ale má se brát s nadhledem. Koltès nepovažoval své dílo za tragické, chtěl, aby v něm diváci a čtenáři tato autorská rozrušení uměli objevit a ocenit.

Na začátku jsem uvedla, že každá Koltèsova hra působí, jako by byla vystavěná zcela odlišným způsobem. Závěrem však lze shrnout, že přes veškerou rozmanitost žánrů se postupy, které autor používá k odcizení svých textů, stále opakují. Patrná je také autorova věrnost základním tématům, na nichž celé jeho dílo stojí. Získává tak hlubokou vnitřní jednotu, navenek ne vždy zřejmou. Právě to bývá znakem skutečného tvůrce.

Použitá literatura

Primární literatura

KOLTÈS, Bernard-Marie a Bernard-Marie KOLTÈS. *Roberto Zucco ; suivi de, Tabataba*. Paris: Editions de Minuit, 1990, 125 s. ISBN 27-073-1297-5.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens ; suivi de Carnets*. Paris: Editions de Minuit, 1989. ISBN 27-073-1298-3.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *V samotě bavlníkových polí*. Paris: Editions de Minuit, 1986, 60 s. ISBN 27-073-1103-0.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Tu noc těsně před lesy*. Réimpression. Paris: Minuit, 1988a. ISBN 27-073-1163-4.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Návrat do pouště*. Paris: Éditions de Minuit, 1988b. ISBN 27-073-1184-7.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Západní přístaviště*. Paris: Editions de Minuit, 1985. ISBN 27-073-1030-1.

Sekundární literatura

BENHAMOU, Anne-Françoise. Reflets d'abîme. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 101-104.

BENHAMOU, Anne-Françoise; SIREUIL, Philippe. Jouer les virgules et le mystère. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 117-121.

BENHAMOU, Anne-Françoise; STRATZ Claude. Entre humour et gravité. In: *Alternatives Théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 22-24.

CHÉREAU, Patrice; MÉREUZE, Didier. Il faut apprendre à cheminer avec l'auteur. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 107-108.

EYGUESIER. Face aux Noirs. *Magazine littéraire*. Février 2001a, č. 395, s. 47-50.

EYGUESIER. Isaach de Bankolé: Koltès était inquiet face à la déshumanisation du monde occidental. *Magazine littéraire*. Février 2001b, č. 395, s. 51.

GRAS, Joëlle. Le jardinier obstiné. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 36-39.

GUIBERT, Hervé. Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Hervé Guibert. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 17-18.

JAMEK, Václav. *Osobní sdělení*. 17. 5. 2012

JOBERTOVIÁ, Daniela. Koltès: Druhá vlna v Praze i v Paříži. *Svět a divadlo*. 2001b, roč. 12, č. 3, s. 66-81.

JOBERTOVIÁ, Daniela. Současná francouzská dramatika. *Svět a divadlo*. 2001a, roč. 12, č. 1, s. 125-134.

JOBERTOVIÁ, Daniela. Textová analýza dramatu: Fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse. *Disk*. Červen 2002, č. 1, s. 55-64. ISSN 1213-8665.

JOBERTOVIÁ, Daniela. Znovuzrození dramatika: život a tvorba Bernarda-Marie Koltèse. In: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 241-270. Divadelní hry (Divadelní ústav), sv. 10. ISBN 80-7008-206-2.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Si un chien rencontre un chat. *Magazine littéraire*. Février 2001, č. 395, s. 25.

LANTERI, Jean-Marc. L'oiseau et le labyrinthe. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 42-46.

LAURENT, Anne; STEIN, Peter. Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto ?. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 51-55.

LIEBER, Jean-Claude. La peur des coups ou les lois de la circulation. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 93-97.

MARTEL, Frédéric. Koltès par ses metteurs en scène: "Dans Tabataba Koltès est très proche de lui-même. Il ne se cache pas" par Stanislas Nordey. *Magazine littéraire*. Février 2001, č. 395, s. 57.

MOINDROT, Isabelle. Bernard-Marie Koltès: le secret, le trouble et la résolution: Débuts et fins de pièces. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 81-85.

MONZANI, Stefano. L'utopie du fratriarcat: Fraternel et fraternité dans l'oeuvre de B.-M. Koltès. *Cahiers de psychologie clinique* [online]. 2006, roč. 27, č. 2, s. 141- 162. [cit.

2012-03-27]. ISSN 1370-074X. DOI: 10.3917/cpc.027.0141. Dostupné z:
<http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2006-2-page-141.htm>

MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris: L'Harmattan, 2004, Collection Univers théâtral. ISBN 27-475-7732-5.

PIEMME, Jean-Marie. Théâtres de l'échange. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 31-33.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Editions théâtrales, 2006. ISBN 28-426-0221-8.

SAADA, Serge. Un théâtre de l'imminence. In: *Alternatives théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 87-89.

SAADA, Serge; CASARES, Maria. Les confins au centre du monde. In: *Alternatives Théâtrales: Koltès*. 3. vyd.: Odéon, Février 1994, 35-36, s. 25-28.

ŠOTOLOVÁ, Jovanka. Koltès. *Literární noviny*. 1.2.1996, roč. 7, č. 5, s. 10.

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, 1999. ISBN 27-427-3779-0.