

Cihlářová, Zuzana

Sylvain Bemba, dramatik Konga

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2006,
vol. 55, iss. Q9, pp. [151]-163

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114458>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Z PRACÍ STUDENTŮ

ZUZANA CIHLÁŘOVÁ

SYLVAIN BEMBA, DRAMATIK KONGA¹

1) Osobnost Sylvaina Bemby

1a) Kdo byl Sylvain Bemba?

Sám Sylvain Bemba na otázku, kým je, odpovídá „trubadúr ranhojič“ (Kadima-Nzuji, 1997:23) či „duševní dobrodruh“. (Kadima-Nzuji, 1997:302) Značně explicitněji hovoří nápis na jeho hrobě, v němž se uvádí: „Sylvain Bemba, spisovatel, novinář, hudebník“. Aby však byl výčet jeho zaměstnání úplný, je třeba dodat ještě dramatik, muzikolog, kulturní činitel, ministr a pracovník univerzitní knihovny. Bemba se všem svým činnostem věnoval s tímtež nasazením, necítil se nikdy být více jedním než druhým, nikdy se sám neoznačil za spisovatele. Neustále ohromený z množstvím věcí, které se člověk ještě může naučit, nebo alespoň poznat či objevit, říkal: „jediný titul, na nějž si činím nárok, je titul věčného žáka“. (Kadima-Nzuji, 1997:301)

Sylvain Bemba je spolu se Sonym Labou Tan'sim, příslušníkem mladší generace, bezesporu nejznámější konžský autor. Starší Bemba, jehož Jean-Baptiste Tati Loutard nazývá „mužem-orchestrem kulturního života“ v Kongu (Kadima-Nzuji, 1997:17), měl rozhodující vliv na kulturu vznikající v tomto státě v 60. letech 20. století – v době, kdy se utvářela konžská národní identita a umění.² Bembov význam tedy nespočívá jen v jeho vlastní tvorbě, nýbrž také v tom, jak ovlivnil nastupující generaci umělců a intelektuálů – proto bývá často nazýván doyenem konžské literatury.³

Se Sonym Labou Tan'sim tvoří pilíře konžské kultury a ironií osudu je, že přestože byl Tan'si o dvanáct let mladší (Bemba se narodil 1935, Tan'si 1947), zemřeli oba roku 1995.⁴ Často se mezi nimi dělají analogie a srovnání, hledají

¹ Kapitola z bakalářské práce.

² Vrcholný trojlístek konžské dramatiky doplňuje vedle obou zmiňovaných tvůrců ještě osobnost Tchicayi U'Tamsiho.

³ Doyen jakožto nejstarší člen nějakého společenství.

⁴ Setkání s Tan'sim přirovnává Bemba k letnému doteku dvou planet, jež ze sebe učinily vzá-

se vzájemné souvislosti. Ange-Sévérin Malanda tak například jejich tvorbu staví ve světě africké literatury mezi Homéra, Rabelaise a Jamese Joyce. (Kounzilat, 1996:91) Nejde jen o jejich způsob psaní, který střídá různé postupy a stylistické techniky, ale také o zpracování problémů, které se zdaleka neomezují na africky rekurentní téma konfliktu tradičního světa s moderním. Oba autoři stojí u zrodu a znovuzhodnocení autonomních afrických, potažmo konžských románových a divadelních témat i technik. Pracují s mýty, legendami a pověrami, budují prostor fikce, který je prostorem nekonečného hledání a zkoumání. Reagují na různé prvky statusu idolu, odhalují nešvary nových mocenských struktur, čímž mimo jiné ohledávají kolonialismus v nejširším slova smyslu. Jejich texty rozmotávají nelogickou logiku dominance – vypracovávají určitou „fenomenologii násilí“.⁵ (Kounzilat, 1997:106) Jejich dílo směřuje k vizi světa, v němž se člověk osvobozuje od svých pout, která se na jednotlivých částech zeměkoule neliší. Bemba chce svými hrdiny ilustrovat vývoj k univerzální civilizaci, v duchu středoafriického přísloví „člověk je člověk“. Všichni lidé kdekoliv na světě jsou podle něj stejní v tom, jak sní, milují, trpí a chtějí žít jinak. A novodobý Afričan v sobě asimiluje různé formy kultur – nenese v sobě jen kulturu předanou od svých rodičů; ta jej navíc připravuje na vstup do 21. století, aniž by se cítil odlišný od svého bližního, žijícího v Paříži či Amsterdamu. (Brézault, 1989:33)

Proto nepřekvapí, že se Bemby dovolávají i současní dramatici a intelektuálové, jako například Caya Makhélé (narozený 1956), který mu (vedle Sonyho Labou Tan'siho a Tchicayi U'Tamsiho) dedikuje svou hru *Bajka o lásce, pekle a márnici*.⁶ V rozhovoru pro Divadelní noviny o Bembovi hovoří jako o „pozoruhodném muži“ a „studnici vědomostí“: „setkání s ním bych přirovnal k neustálému dialogu s mudrcem, který dokáže uštedřit lekci na základě každé své životní zkušenosti.“ (Němečková 2004). Přitom ve svém díle nechce Bemba nikdy přímo poučovat ani působit jako moudrý mentor, naopak – klade naivní a naléhavé otázky jako dítě, pochybuje jako mladý člověk, který hledá základní prvky svého souřadnicového systému.

Fakt, že se kolem Sylvaina Bemby točí celá generace intelektuálů a spisovatelů, vysvětluje Jean-Blaise Bilombo také jeho charakterem. (Kadima-Nzují, 1997:43–45) Tím, že se Bemba jakožto autorita a osobnost stahuje do pozadí, k němu mohou lidé snadněji přistupovat a čerpat z jeho aury i duchovní ochrany, vést dynamické a plodné rozhovory. Bemba je spojujícím prvkem kruhu konžských vzdělanců a svou téměř bratrskou vazbou iniciuje vznik fratrie.⁷ Tento

jemné družice. I když se nenarodili ve stejný rok ani den, začali se nazývat dvojčaty, přičemž pro ně nebylo důležité, aby byli spolu, nýbrž aby byli vnitřně propojeni. „Opravdu pro nás mělo cenu jen to, že jsme nesení tímtež společným dechem, že se pokoušíme chytat vnitřním satelitem obrazy vytvářené okem toho druhého.“ (Kadima-Nzují, 1997:326)

⁵ Sony Labou Tan'si a podobně i Tchicaya U'Tamsi jsou však značně syrovější a drsnější, nesdílí dočista Bembov optimismus, Tan'si se blíží postupům absurdního divadla a oproti silně realistickému Bembovi se často pohybuje na poli abstrakce a neurčitosti.

⁶ Česky ji v překladu Matyldy a Milana Lázňovských vydal Divadelní ústav r. 2003.

⁷ Frátrie původně znamenala organizační jednotku rodového řízení, v konžském kulturním

humanistický prostor načrtnul Bemba, inspirován Goethem, na něhož se odvolává, když říká: „je dobré, aby lidé věděli, čím trpěl někdo jiný. (...) Básník volá po Bratrství s velkým B a hovoří o ztraceném ráji, v němž člověk žil a umíral s lidmi a pro lidi“.⁸ Bembovo pojetí ovšem přesahuje fratrii intelektuálů a spisovatelů a vytváří představu „Kongolie“, země věčného bratrství a ducha, v níž přebývá mnohotvárná bytost konžské představitosti a již netíží soudobé konflikty a zmatek. Bemba tak vědomě funguje jako společenský aktér – s plným vědomím své odpovědnosti, a protože musí být v této souvislosti velice opatrný, volí často masku pseudonymů, jimž je věnována následující kapitola.

1b) Sylvain Bemba alias ...

Sylvain Bemba miloval masky, najdeme je v každém jeho díle, tato jeho láska se ale také promítá do jeho záliby v měnění vlastní identity a používání pseudonymů. Jméno měnil též z bezpečnostních důvodů – kvůli cenzuře. Za Ngouabiho režimu byl Bemba v opozici, a proto své podvratné novinové články podepisoval fiktivními jmény, s čímž ostatně začal již v koloniálním období (v 50. letech 20. století). Jeho identita však byla veřejným tajemstvím a on byl odsouzen na dva roky, ještě za styky s partyzány (nakonec si odseděl jen dva měsíce).

Další důvod, který Bembu vedl k používání různých jmen, je rodinný: v Africe dítě často přejímá jméno po prarodičích nebo vyskytne-li se u něj nějaká zvláštní vlastnost. V domorodém jazyku může mít takové jméno až šest slov. Bemba pochází ze dvou různých kmenů (otec Pool, matka Lekumu), proto zvolil neutrální jméno, aby neurazil ani jednu stranu. Gustave Bimbou ho proto v souvislosti s hledáním vhodného jména označuje za „specialistu na absolutní opatrnost“. (Kounzilat, 1996:38) Důležitou vlastností afrických jmen je, že „mluví“, i jednoslovná mají určitý význam.⁹

Jiným motivem skrývání se za vymyšlená jména může být podle Loutarda také Bembova lidská skromnost, stydlivost a neprůbojnost. (Kadima-Nzuji, 1997:15) Bilombo to naopak interpretuje tak, že v sobě měl Bemba tolik života, že se musel stát vícero osobnostmi, aby svůj život unesl a dal svým projevům možnost plurality. (Kadima-Nzuji, 1997:41) Sám Bemba staví autonomii a nepředvídatelnost masky, jejich tisíc tváří proti jednotvárnosti a uniformitě života a jednotnému smýšlení sloganů jednobarevné budoucnosti.¹⁰ Vykládá to lidskou přiro-

kontextu označuje nehierarchické společenství vzdělanců, jejich nekonečné hledání, sdílení osudu, vzájemné vyptávání, ale také účast na společné, třebaže rozličné tvorbě. Je to rodina, pomyslná a zároveň konkrétní, do níž jednotliví členové zvou ostatní jako „bratry“.

⁸ Citováno z Bembovy předmluvy k básnické sbírce Maxima N'Débéky *L'Oseille les citrons* (Paris 1975, s.10).

⁹ Příkladem mohou být jména postav z již zmiňované Makhélého hry *Bajka o lásce, pekle a márnici*, jež pocházejí z jazyka lingala. „Motema“ znamená „žena ronící krvavé slzy“ (symbol lásky), „Makiadi“ odkazuje na soucit a zármutek, je to postava ztracence.

¹⁰ Hovoříme-li o masce, nezapomínejme, že maska je specifickým estetickým projevem subsaharských Afričanů, který je v hlubokém vztahu s náboženskými a sociálními skutečnostmi.

zeností a rozporuplností: člověk je nějakou osobou a zároveň je i nějakou jinou, spisovatel je navíc rukojmím svých postav. (Kadima-Nzuji, 1997:16) Jasně to vyjadřuje mottem Pierra Klossovského ve svém románu *Poslední z kargonautů*: „Myslíme si, že si svobodně vybíráme, čím budeme, ale ve skutečnosti jsme nuceni hrát nějakou roli a nebýt tím, čím jsme, musíme hrát roli toho, čím jsme mimo sebe. Nejsme tam, kde chceme být, ale vždycky tam, kde jsme jen hercem toho druhého, než kým jsme.“ (Paris 1984, s. 9). Sám napsal báseň nesoucí jméno „Kdo jsem? Kdo nejsem?“, v níž na tyto otázky nenachází odpověď a ocitá se tak v „dvojnásobné nevědomosti“. (Kadima-Nzuji, 1997:329)

Jméno „Bemba“ používá autor až od roku 1994, kdy se pod jeden novinový článek v politickém brazzavillském plátku podepsal jako „Sylvain Bemba, spisovatel“ někdo jiný. Bemba tím byl tak šokován, že se rozhodl nadále vydávat svá díla (kromě beletrie) pod jménem „Sylvain N'Tari Bemba“ – do svého jména vložil příjmení otce, které používal už dříve jako samostatný pseudonym.¹¹ Literární pseudonym je ostatně jev hojný v celé africké kultuře, používali jej mj. Sony Labou Tan'si, Tchicaya U'Tamsi, Matondo Kubu Turé či Tchichelle Tchivella, kteří se však drželi jednoho stabilního jména. Svým africkým jménem často zastírali své „evropské“ křestní jméno, čímž se snažili hlouběji přimknout k národní kulturní identitě. Bemba používal pseudonymů jedenáct, André-Patient Bakiba nazývá tuto jeho tendenci „permanentní neurčeností“. (Kadima-Nzuji, 1997:49–54) Neustálá fluktuace jmen měla také znemožnit identifikaci autora – jméno autora totiž připravuje čtenáře na četbu textu, vždy přeci do určité míry záleží na tom, co už o autorovi víme. Bemba si tak chrání svou masku, brání se její institucionalizaci a banalizaci. Rozbívá vznikající stereotypy, do nichž ho zavírá jeho okolí. A tak se stane, že třeba v jedněch novinách používá i dva různé pseudonymy.

(...)

1c) Krátký pohled do Bembova životopisu

Sylvain Bemba se narodil 17. února 1934 ve vesnici Sibiti v kraji Lékoumou. Rodný kraj, stejně jako oblast Pool, odkud pocházel jeho otec, silně ovlivnil jeho morální, duchovní a kulturní vnímání. Později se Bemba vyzná z lásky i k ostatním konžským regionům, do nichž mnohdy umísťuje děj svých děl (oblasti Mossaka, Djambala, Boundji, Mouyondzi aj.). Za studiem odešel do Dolisie a později do hlavního města Brazzaville, kde vystudoval vysokou školu pro administrativní úředníky.

Už na počátku 50. let 20. století začal vydávat povídky a zlomky divadelních her v periodiku *Le Petit Journal de Brazzaville* a středoafričtém časopise *Liai-*

Nese v sobě historii a paměť kmene, ale také konkrétní úlohy. Není to neutrální prostředek, nýbrž metajazyk, který má při použití v literatuře (a dramatu) vždy přímý vliv na tvorbu samotnou.

¹¹ Bohužel však už pod tímto jménem nic vydat nestihl...

son. Profesní kariéru zahájil roku 1960 jako pracovník ministerstva financí, ale paralelně dál rozvíjel svou činnost novinářskou i literární.

Po dvou letech strávených na ministerstvu financí se stal šéfredaktorem týdeníku *L'Homme nouveau* a v druhé polovině 60. let pracoval na vedoucích místech informačních služeb a kultury. V následujících pěti letech zastával nejprve post generálního ředitele Radio Télévision Congolaise, poté ředitele informačních služeb a nakonec ministra informací. Období deseti let od roku 1974 do 1984 strávil Sylvain Bemba jako vedoucí univerzitní knihovny v Brazzaville (po Jeanovi Malongovi bývá Bemba považován za nejvýznamnější osobnost univerzity)¹² a zároveň jako poradce na ministerstvu kultury, umění a vědeckého výzkumu. Na ministerstvu školství posléze vedl oddělení kultury, umění, sportu a volného času, kde setrval až do odchodu do důchodu.

Bemba se tedy nikdy nevěnoval psaní románů či dramát jako hlavnímu zaměstnání, přesto za své dílo získal již roku 1977 Velkou cenu písemnictví prezidenta republiky (Grand Prix des Lettres du Président de la République). Krátce po smrti mu byla udělena Africká velká literární cena (Grand Prix Littéraire de l'Afrique). O světovém uznání jeho tvorby svědčí také cesta, již podnikl na konci 70. let po USA.

Sylvain Bemba zemřel překvapivě 8. července 1995 v Paříži v nemocnici Val-de-Grâce, kam byl poslán konžskou vládou na intenzivní léčení náhle zhoršeného zdravotního stavu. Ještě v zimě se optimista Bemba domníval, že se uzdraví, stejně jako věřil, že se zlepší politická situace v jeho domovině.¹³ Pohřben je v Brazzaville.

1d) Sylvain Bemba, myslitel

Podívejme se nyní blíže na osobnost tohoto metr osmdesát vysokého intelektuála se živým a pronikavým pohledem. Viděli jsme, že Sylvain Bemba zastával prestižní místa a vysoké posty, přesto se vždy choval nenápadně a nevtíravě, byl přívětivý, lidem laskavě otvíral své srdce i dům v Bacongu. (Kadima-Nzují, 1997:5) O jeho osobní skromnosti a pokoře před nesmírností vědění vypovídá také znalost světových kultur a literatur i myšlení, již dále umocňoval náruživým studiem životopisů. Bemba byl velice sečtělý a ve svém díle i ostatních výpovědích se hojně vyjadřoval v citacích, odkazech a narážkách – jeho obsáhlé poznámky by údajně stály za vydání samy o sobě. Většinu života trávil Sylvain Bemba mezi svými knihami a papíry, držel se v ústraní, vedl prostý a střídmý život. Na veřejnosti navzdory svým funkcím a důležitosti vystupoval spíš zdrženlivě až rezervovaně, nebál se sebeironie a umenšování vlastní osoby.¹⁴ Neúnavně

¹² Získal dokonce titul čestného děkana filozofické fakulty (děkan se francouzsky řekne doyen, což zdvojuje Bembovu výše pojmenovanou roli při utváření konžské kultury a vzdělanosti).

¹³ Sám ani jeho rodina však přímo válečným konfliktem zasaženi nebyli.

¹⁴ Například *Černá tarentela a bílý ďábel* je v pořadí již čtvrtou Bembovou hrou vydanou ve francouzštině (vyšla roku 1976), autor nicméně v úvodním „Upozornění“ projevuje svou

radil svým mladším kolegům a opravoval jejich rukopisy; dokázal naslouchat ostatním, vyzařovala z něj moudrost a přátelskost (Kounzilat, 1996:90). Navazoval kontakty s mladými umělci, nestavěl generační ani jiné přehrady.¹⁵ Stal se uznávaným kritikem a už za svého života byl nazýván patriarchou – jeho tvorba byla vždy politicky angažovaná, někdy přímo, jindy více náznakově.

Jak již bylo řečeno v úvodu, africká literatura 70. let 20. století zrcadlí bolestný postřeh deziluze z nabyté svobody, s níž většina mladých afrických států neumí naložit. Tvorba tohoto období, již Jacques Chévrier označuje jako „literaturu rozčarování“, se rozchází s „realistickým realismem“ a „jako sépie vypouští mrak inkoustu“, aby mohla kriticky nahlížet svou společnost. (Brézault, 1989:30) Je to fantaskní až přízračná parapolitická literatura, Bemba ji pojmenovává jako „sonyovskou“ (op.cit.).¹⁶ Autoři této orientace se často politicky jasně vyhraňují, mnohdy levicově. Po matce křesťansky založený Sylvain Bemba se přiklání k marxismu jakožto „nástroji, který umožňuje rentgenovat skryté mechanismy společensko-ekonomického rozvoje“. (Kadima-Nzuji, 1997:25) Jeho sympatie s marxistickou ideologií lze vysvětlit především bojem za chudé a vykořisťované lidi, sám nicméně přiznává, že si je vědom, že „marxismus neodpovídá na všechny otázky života“ (op.cit.).¹⁷ O Bembově politickém směřování vypovídají mimo jiné také fotky Che Guevary a Patrice Lumumby, které měl na pracovním stole. Hal Wyliová jej dokonce s Lumumbou zpodobňuje i fyzicky, čemuž se Bemba brání poukazem na svou pleš. (Kadima-Nzuji, 1997: 297, 326) S ironií se ostatně dívá též na své úspěchy a společenský i kulturní význam, často citováním a parafrázováním filozofů, umělců i literárních postav.

Je nasnadě, že si Bemba kladl otázky související s aktuální situací a rolí Afriky. Ježto sympatizoval s technickým pokrokem, domníval se, že sňatek moderní techniky s tradicí stojí na počátku formování vnímání soudobého Afričana: je to zásadní forma kulturního střetnutí, už s příchodem kolonizátorů přišel „stroj ze západu“ „uspíšit a zrychlit některé naše rytmy“, ale také do určité míry zpusťošit „naši vnitřní bytost“. (Kadima-Nzuji, 1997:331) Jižní civilizace si přesto ucho-

uctivost a skromnost: „Nechť zde všichni ti, kteří byli tak laskavi a povzbuzovali mě svými radami a návrhy, svou pozornou péčí a materiální pomocí, naleznou vyjádření mého hlubokého vděku a navždy oddaného přátelství.“ (Bemba, 1976:8).

15 Například hru *Muž, který zabil krokodýla* dal poprvé k dispozici skupině brazzavillských gymnazistů, vedených Jeanem-Blaisem Bilombem, kteří chtěli hrát divadlo – v té době už byl věhlasným autorem, nositelem ceny CTI z roku 1969 za hru *Peklo je Orfeo* (Kadima-Nzuji, 1997:35).

16 Vzhledem k tvorbě Sonyho Labou Tan'siho je tato literatura teprve předstupněm onoho „sonyovsky“ ponuřejšího, méně přímočarého a groteskního vidění světa, Sony píše svá velká díla až v 80. letech.

17 Téma vykořisťování slabých mocnými najdeme ve všech Bembových dramatech: *Peklo je Orfeo* – boj proti koloniální nadvládě, *Spící voda* – boj pracujících proti nenasytým vlastníkům a nespravedlivým tradicím, *Muž, který zabil krokodýla* – boj proti místnímu bohatému tyranovi, *Černá tarentela a bílý ďábel* – boj proti kolonizaci, *Mizerný svět pro přepočestného prادلáka* – oběť svévolných funkcionářů a policistů.

valy některé hodnoty, které jim umožňují udržet „mentální rovnováhu“ (op.cit.), jiné tradiční symboly však byly kulturním šokem nahrazeny nebo rozmetány.

Vcelku logicky si pak Bemba uvědomuje důležitost komunikace a informovanosti v rozvojových zemích. Zatímco v západních zemích existuje svoboda projevu doprovázející demokratický boj za svobodu už několik set let, v Africe je záležitostí zcela čerstvou. Třetí svět se však musí v této rovině dostat na stejnou úroveň jako vyspělé státy ve zhuštěném čase, což není možné. Proto je informovanost zásadní věcí, úzce provázanou s dalším rozvojem, „informace jsou klíčem k demokracii v Africe“. (Brézault, 1989:24) Velmi důležitou roli tak hrají média a je třeba, aby se v nich neozýval jen oficiální tón, ale aby byly informace osvobozené od vládních tlaků a omezení.¹⁸ Bemba správně vidí, že zastaví-li se komunikace na oficiální úrovni, budou se informace šířit dál podzemní cestou, a jeví se mu užitečné tento fenomén využít. Vyjadřuje se proto například pro existenci humoristických a satirických plátků, které v Kongu bolestně chybí.¹⁹

K tomuto názoru dospívá poté, co zklamaně konstataje, že po osamostatnění afrických států se „krásný sen roztříštil na tisíc kousků“. (Brézault, 1989:29) Despotické vlády drží vzdělání a informace na příliš krátké uzdě a přesně jim vymezují červenou čáru, již není dovoleno pod trestem uvěznění překročit. Africkým intelektuálům, za něž Bemba považuje každého, kdo přichází s nějakým názorem na uspořádání společnosti (Brézault, 1989:30), pak nezbyvá než snít. Odtud pramení Bembova koncepce utopické Kongolie, imaginární země představ a vytváření krásných děl, „skutečný prostor společenství a knížectví ducha, které je ve dne v noci připraveno přijmout cestovatele, jehož jediným zavazadlem jsou jeho sny“. (Kadima-Nzují, 1997:25) Jeho vize této duchovní země vzdělanců je pozoruhodná také v tom, že překračuje hranice kmenů a veškeré možné diference.

1e) Tvorba Sylvaina Bemby

Tato práce se zaměřuje na Bembovu tvorbu dramatickou, viděli jsme již jeho bohatou činnost novinářskou, Sylvain Bemba je však také autorem pěti románů, několika sbírek povídek, napsal muzikologickou esej a složil několik básní, velká část jeho tvorby zůstává nevydaná.²⁰ Jako většina afrických tvůrců příliš nehledí na formální hranice jednotlivých žánrů a do svých prozaických i dramatických textů vkládá písně a básně, nebo alespoň jejich úryvky. Navzdory svému postavení a vlivu se sám příliš nepřičinil o prosazení svého díla, reklamu mu museli dělat ostatní konžští spisovatelé a jeho následovníci.

Pro Bembu je literatura útočištěm ducha pro „bezhlasé“ – je hlasem drobného lidu, dává poznat ducha konžského lidu. (Kadima-Nzují, 1997:303) Každé vyprávění má podle něj odrážet život v jeho lyrice i krutosti, pro svůj pohled filmové

¹⁸ V románu *Přiruční sny* vytváří Bemba pojem „televizní diktatury“.

¹⁹ Podobné tiskoviny jsou v Africe poměrně vzácné, příkladem však může být dakarský *Le Politicien*.

²⁰ Viz kompletní bibliografie Sylvaina Bemby na konci práce.

kamery, zaostřený na poražené jedince, razí Bemba termín „tragický realismus“. (Kadima-Nzuzi, 1997:112) Od sociální kritiky zakotvené v realitě však Bemba ve své tvorbě volně přechází do mýtické a nadpřirozené, fantaskní roviny, a zase zpět, takže se brzy ztrácí hranice mezi světem skutečným a imaginárním. Přestože tyto postupy využívá především ve svých románech, najdeme některé jejich prvky také v jeho dramatech.

Bembovy romány vycházejí v 80. letech (1979, 1982, 1984, 1985) – v éře, již sám označil jako „sonyovskou“, a kdy už je úspěšným dramatikem. Rozvíjí v nich a dovádí do subtilnějších podob motivy a metody, jež si vyzkoušel v divadelních hrách. Román mu v tomto ohledu poskytuje větší možnosti: „je zprávou o konfrontaci africké životní zkušenosti s fantaziemi inspirovanými obrazovkou, (...) když imaginární postavy z obrazovky v divácích vyvolají kromě snů také nové přístupy a pravidla chování, žijí dál jakoby nahrazeny ve skutečném světě,“ uvádí na obalu *Příručních snů*.

Především se však románový žánr jeví plastičtější pro zpracování mýtů, jež Bemba považuje za „nevyčerpatelnou studnici“. (Kadima-Nzuzi, 1997:20) Bemba nepracuje jen s mýty africkými a antickými, ale též soudobými, politickými – jako jsou například osobnosti Patrice Lumumby či André Matswy – a společensko kulturními.²¹ Antoine Yila proto jeho styl nazývá „politicko-literárním realismem“, neboť kriticky nahlíží celou civilizaci, tradiční i moderní, západní a africkou. V Bembově podání však mizí hranice mezi fikcí a realitou a vše se stává realitou. (Kadima-Nzuzi, 1997:101) Vypravěč vždy čtenáře zavede do prostoru nejasného rozhraní konkrétního příběhu, dějin a legendy, přechází neustále z jednoho do druhého a pohybuje se tak mezi historicko-sociálním prostorem přesně určeným a symbolickým, v němž se dějí události vymykající se racionalitě, rozbíjí se hranice mezi životem a smrtí, minulostí a budoucností. Hal Wyliová pro tuto „naprosto originální směs nejmodernějšího psaní“, složenou z nadpřirozených prvků převzatých z afrických tradic, legend a náboženství, které se mísí s fantazií a moderní science fiction, zavádí pojem „magického realismu třetího světa“, který odhaluje mnohé z rozdvojené identity kolonizovaného člověka (Kadima-Nzuzi, 1997:304–305). V literatuře rozvojových zemí je ostatně vnímání koexistence zázračna s realitou základním rysem magického realismu, jak jej známe od jihoamerických autorů, patřících mimochodem mezi Bembovy nejoblíbenější.

Význam mýtů spočívá částečně také v africké víře, stále velmi přítomné v kolektivním povědomí, že předkové znají budoucnost a komunikace s nimi tudíž usnadňuje pochopit přítomnost. Proto není pro Bembu využívání mýtů pouhou stylistickou záležitostí, ale pomáhá lépe interpretovat soudobé události a zároveň oživuje naděje a přesvědčení Konžanů hledajících jednotu. (Kadima-

²¹ Lumumba bojoval za osvobození belgického Konga, po získání nezávislosti se stal premiérem, ale prezident Kasavubu jej dal zatknout a roku 1961 popravil. Legendou a symbolem se stal už zaživa. Matswa založil roku 1926 spolek na podporu válečných veteránů. Organizace se však brzy proměnila v hnutí odporu, ohrožující koloniální administrativu. Matswa byl zatčen a zemřel r. 1942 ve vězení za nejasných podmínek. Po jeho smrti se ze spolku stala sekta „Kříž Koma“, mísící prvky křesťanství a animismu.

Nzugi, 1997:87) Ukazuje jim cestu a dává nový obsah jejich identitě – zejména pokud staví na emblematických postavách novodobých dějin. Obohacením o mýty jiných civilizací se vedle toho stávají jeho myšlenky univerzálnější.

Bemba všechny tyto elementy pečlivě propracovává a promýšlí, jelikož mu folklorní pozadí a použití tradičních vyprávěcích metod slouží k vysvětlení ideologického obsahu velmi širokému publiku, které chce zároveň pobavit. (Kadima-Nzugi, 1997:305–306) Například mýtus ukradení slunce (zpracovaný v románu *Slunce odešlo do M'Pemby*) je parabolou s koloniální érou, ale také s obdobím nezávislosti, kdy země čelí špatné ekonomické a politické situaci, trpí zaostalostí apod. – mýtus vybízí k budování lepší budoucnosti.

Než se pustíme do konkrétní analýzy Bembových dramát, naznačíme nejprve některé jeho zásadní tvůrčí postupy a motivy na základě jeho románů, které vzhledem k tomu, že jsou vrcholem jeho literární činnosti, nemůžeme pominout.

Román *Slunce odešlo do M'Pemby* obsahuje kromě modulace starého konžského kosmogonického mýtu o cyklické cestě slunce – naznačené už v samotném titulu („m'pemba“ znamená „noc, říše mrtvých“) – i další výše předestřené bembovské elementy. Hranici času a prostoru ruší fonovideograf a černá skříňka fotoaparátu – nahrazují v této funkci tradiční fetiše. Řada prvků románu spočívá na principu duality, typické pro Bembovo psaní, jak uvidíme i v jeho dramatech: zdvojují se postavy i zápletky, objevují se dvojčata, charakteristický jev tradiční konžské věrouky. Je zde úzce propojen svět živých a mrtvých. Množství motivů vychází z binárních opozic : noc/den, černá/bílá, konflikt mladí/staří, tradice/modernita aj.

Román se odehrává v Brazzaville, v několika časových obdobích od konce první světové války do poloviny osmdesátých let a nebyť jeho fantaskní atmosféry a symbolického významu událostí, bylo by možné knihu číst jako kroniku Konga od 20. do 80. let 20. století. V románu vystupuje rovněž André Matswa (pod svým vlastním jménem), Bemba ho však spojuje se starým bakonžským mýtem o meči bez rukojeti, symbolem moci a vědění, který má být nalezen a přinesen zpět do země – stejně jako „ukradené slunce“. Slunce je zde synonymem nezávislosti, spravedlnosti a svobody, o něž Konžané přišli kvůli chamtivosti svých vůdců, lačných po evropských tretekách, a jež hledá generace mladých.²²

Mýty, prolnutí reality s imaginárním světem filmu a princip duality jsou klíčové také v Bembově románu *Příruční sny*, který varuje před ztrátou citlivosti a moudrosti člověka v umělém světě a před schopnostmi kina jakožto moderního mýtu. Kino vnáší do africké představitosti západní mýty násilí a konzumní společnosti, čímž ji nutně přetváří, přesto je jím Bemba fascinován. Zápletka *Příručních snů* se třídí na mnoho scén a vzájemně si cizích postav, spojených na základě dvojic. Hlavní hrdina Ignác, promítač filmů, je začarován do celuloidového světa, promítací přístroj mu nahrazuje zemřelé dvojče.²³ Rozdává západní „sny lidové

²² Poznamenejme jen, že spisovatel z Pobřeží slonoviny Ahmadou Kourouma nazval svůj první román příznačně „Slunce nezávislosti“ (*Les Soleils des Independances*). Vyšel poprvé roku 1970 – tedy deset let po jejich získání, vzbudil okamžitě velký ohlas a dnes již patří do fondu klasické africké literatury.

²³ V románu se tak objevuje množství narážek na různé filmy, svědčící o Bembově znalosti

mytologie“, jíž dominuje mesiášská figura vykonavatele spravedlnosti, v soudobém Kongu toužebně očekávaného. Ignác se ztotožní s westernovým mstitelem a spáchá vraždu. Ocitne se ve vězení – ani ne tak za vraždu jako takovou, jako spíš za to, že snil o tom, že si ubere něco místa mezi hollywoodskými bohy: podobně jako Prométheus ukradl oheň olympským bohům a Kalibán chtěl vzít Prosperovi jeho knihy.

Referenční rámeček románu *Poslední kargonaut* tvoří jednak mýtická víra z Oceánie, hojně se vyskytující také v Kongu : mesiášský kult karga (lodního nákladu) – nový zlatý věk má začít příplutím lodí naložených vším bohatstvím západního světa; jednak bloudění Emmanuela blízke iniciační cestě Jásona a Argonautů. V díle se nicméně ozývají další antické mýty jako Odysseovo archetypální dobývání, osídla Skyllý a Charybdy apod. Dějištěm románu je přístav Mobydickville, jehož jméno je odvozeno od epicko-metafyzického dobrodružství kapitána Achaba, honícího bílou velrybu, v níž vidí ztělesnění zla. V románu je nedosažitelná velryba obrazem evropského materialismu a neustálou honbou vpřed, před nimiž varuje své studenty profesor Bissombo. Emmanuel naopak představuje názor, že je třeba riskovat a ze velrybou se vydat, nezůstat hnit v přístavu. Pravda je někde mezi oběma, román je každopádně krutou satirou jak africké, tak západní společnosti. Vedle echa Matswovy sekty, která se v románu nazývá „Kříž Savi“ a jejímž je Emmanuel mluvčím, se Bemba v *Posledním kargonautovi* soustřeďuje především na moderní mýty konzumního způsobu života a zábavy, které v konzské společnosti vedou ke korupci, prostituci, vydírání a vraždění. Emmanuel nakonec dojde smíření s vesmírem až u ženy, jíž je román oslavou.

Román *Léopolis* dedikoval Bemba Patrici Lumumbovi jakožto „nejslavnějšímu mučedníkovi let, která následovala po získání nezávislosti roku 1960“ (Paris 1985, s.4), transponovanému do postavy politického vůdce Fabrice M’Pfumy. Ve Fabriceově příběhu probleskávají též reminiscence na mýtus Čaky a Kristovo vykupitelství: i on je zrazen a prodán, zemře ponížen a zneuctěn ve věku 33 let a smysl jeho boje dojde pochopení až poté, co zemře – onálepkován za blázna, neboť se vymykal normám společnosti, představoval rušivý element.²⁴ Významnou roli ve Fabriceově konci hrají také americká média a jejich schopnost manipulace a popření archaického fetišismu: Fabriceův život se neodvíjí podle talismanu, jen dostal od marabuta. Postmoderní struktura románu umožňuje číst jej jako román dobrodružný, historický či milostný, případně jako detektivku zasazenou do bembovsky přízračné atmosféry. Miss Nora Nortonová, která píše o M’Pfumovi dizertační práci, přijíždí do Léopolisu deset let po jeho zavraždění, kdy už je zakázaný a zapomenutý, Nora se o jeho životě dovídá jen ve svých snech. Město je v té době zničeno a opuštěno, ona jej chce znovu objevit jako Tróju.

světové kinematografie, řada scén je koncipovaných jako filmové obrazy – tatáž technika se objevuje ve hře *Černá tarentela a bílý ďábel*.

²⁴ Bemba často využívá postavy bláznů ve Foucaultově slova smyslu; více o vlastnostech a schopnostech, jež jim přisuzuje, viz kapitola II.B)2e).

2) Dramatik Sylvain Bemba

2a) Dramatická tvorba Sylvaina Bemby

Úvodní část práce nám umožnila zasadit dramatickou tvorbu Sylvaina Bemby do kontextu divadelního dění v Kongu a předchozí kapitoly nás seznámily s jeho základními tvůrčími postupy. V této části se budeme snažit rozebrat podrobněji a z různých hledisek pět jeho nejslavnějších dramát: *Peklo je Orfeo*, *Spící voda*, *Muž, který zabil krokodýla*, *Černá tarentela a bílý ďábel* a *Mizerný svět pro pře-počestného pradráka*. Bembova dramatická tvorba je sice širší – jak dokazuje kompletní bibliografie na konci práce – některé hry však dosud nebyly knižně vydány, nebo byly, ovšem v jiných jazycích než francouzštině, další vyšly pouze v konžských periodících, případně existují toliko ve formě rozhlasových nahrávek. Evropským čtenářům jsou kromě pěti zmiňovaných dramát ještě k dispozici čtyři Bembovy krátké hry (*Slonoduchové*, *Koza a leopard*, *Mbulu-Nkonko zpívá jen jednou* a *Podivný zločin pana Pankráce Amadea*), jejichž některé prvky zmíníme v jednotlivých oddílech rozboru.

2b) Názvy Bembových dramát

Než však začneme pracovat se samotnými texty vybraných dramát, můžeme se zastavit u jejich titulů – kvůli jejich symboličnosti, která navíc vypovídá o Bembově bohaté znalosti světové kultury, jak o ní již byla řeč a jak ukázaly prezentace jeho románů.

Titul hry *Peklo je Orfeo* přímo odkazuje na antický mýtus o Orfeovi, ale také na Sartrovu předmluvu k Senghorově *Antologii nové africké a madagaskarské poezie* nazvanou „Černý Orfeus“. K Sartrovi se vztahuje také první slovo titulu hry, biblický a dantovský pojem pekla: „Peklo jsou ti druzí,“ zní okřídlená replika ze Sartrovy hry *S vyloučením veřejnosti*.²⁵ V Sartrově pojetí angažované literatury a marxistickém směřování lze ještě navíc spatřovat určitou paratextuální podobnost Bembovy práce. Připomeňme ještě film *Orfeu Negro* Marcela Camuse z roku 1959, který se do této orfické linie řadí o to spíše, že se odehrává na pozadí brazilského karnevalu, což může pro Bembu, milovníka a znalce hudby a tance, představovat další styčný bod, nemluvě o jeho silném vztahu k filmovému umění jako takovému.

V dramatu nazvaném *Spící voda* si nutně klademe otázku, kdo nebo co má být onou spící vodou. Jako první se nabízí rybník, kolem nějž se točí zápletka celé hry – o jeho rozličných konotacích pojednává detailněji kapitola II.B)3c). Nejnapadnějším obrazem „spící“ (neboli stojaté, zahnívajíc) a následně „probuzené“ vody je nicméně proměna smýšlení obyvatel vesnice, docela v duchu českého

²⁵ V příběhu titulního hrdiny, který musí projít očištěm partyzánského boje, aby se z něj stal opravdový člověk, je navíc přítomna také dantovská koncepce očiště. Sám Orfeo se několikrát dožaduje očištěného „křtu ohněm“.

příslovní „tichá voda břehy mele“ – hlavní hrdina dramatu a jeho přítel způsobí, že tato voda podemele dusivé břehy, jež svíraly její svobodu.

„*Muž, který zabil krokodýla*“ je nejen titulem další Bembovy hry, ale také aluzí na pohádky ze stepi a pralesa, v nichž se metaforicky hovoří v hádankách, příslovích a maximách. Není těžké se dovtipit, o koho v oněch parabolách jde, lidé znalí tradičních vyprávění jsou v tomto ohledu velmi vnímaví. Krokodýl je synonymem síly a moci, ale také krutosti – v Bembově dramatu navíc příjmení hlavní záporné postavy znamená v jazyce lingala „Kajman“. V bajkách se proti němu staví pavouk, zajíc či želva – v dané hře prostý učitel. A její titul jasně říká, jak toto střetnutí dopadne.

Vrcholem práce s narážkami ve jménu dramatu je bezesporu *Černá tarentela a bílý ďábel*. Tarentela je tanec z italského města Tarentu, z Itálie pochází „bílý ďábel“ dramatu, obchodník Faustino, který však v Bembově dramatu hraje roli Mefistofela. Jeho jméno tak převrací „ďábla“ z titulu, obdobně jako jeho bílá barva, symbolizující tradičně spíš čistotu a nevinost než ďábelskost.²⁶ Ústřední problém *Černé tarentely a bílého ďábla*, jímž je příchod kolonizátorů a následné rozvrácení tradičního afrického kulturního prostoru, jeho zmatení vnášením západních prvků, je takto naznačen již v samotném titulu hry. Použití černé a bílé barvy v kontextu afrického kontinentu snadno evokuje domorodé obyvatelstvo a Evropany – kteří však paradoxně do Afriky přišli svým náboženstvím „ďábly“ vymýtit.²⁷ Asociace černé barvy a Afriky není nikterak objevná, překvapující je však její spojení s italským tancem. Sám Bemba ještě před začátkem dramatu vysvětluje, že pro tarentelu je charakteristický velmi rychlý a živý pohyb. Jméno tance souzní s pavoukem tarantulí, po jehož kousnutí člověk údajně upadne do spánku, pokud se nebrání poskakováním, křepčením apod. Bemba toto onemocnění rozšiřuje na „spavou nemoc intelektu“, neboť pavouk se v jeho dramatu stává metaforou příchodu bílého muže. Kolonizátoři později zakážou domorodé tance a vyučují ty své; a černoši napadení zákeřným pavoukem zběsile tančí černou tarentelu.²⁸

Po takto mnohovorstevnatě promyšleném titulu se *Mizerný svět pro přepočestného prادلáka* jeví jako zcela explicitní vyjádření tématu hry, připomínající svou syntetičností novinový titulek (neztrácejme ze zřetele Bembovu žurnalistickou kariéru). Však je také *Tarentela* dle našeho názoru Bembovým nejkompexnějším dramatickým dílem – oproti poněkud přímočařejí pojatým prvním hrám – a *Mizerný svět* je v této rovině pouze svým způsobem žánrovým obrázkem bez náročnějších aspirací.

²⁶ V africké mytologii však ďábel často představuje strašidlo, postavu ze záhrobí, která bývá právě bílá nebo bezbarvá, průzračná.

²⁷ Nezapomínejme nicméně, že misionáři nosili nejčastěji černé sutany s bílými límcí.

²⁸ Bemba se odvolává na Nietzscheho, který by prý nechtěl boha, který neumí tančit. (Kadima-Nzui, 1997:91)

POUŽITÁ LITERATURA

- BALDO, S.A. 1982. *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française (Des Indépendances à nos jours)*. Université de Dijon, 1982. Dizertační doktorská práce vedená Francisem Prunerem.
- BREZAUULT, A., CLAVREUIL, G. 1989. *Conversations congolaises*. Paris, L'Harmattan 1989.
- CHALAYE, S., JOBERTOVÁ, D. 2003. Dramatika černé afriky : bouřlivá křižovatka přítomnosti a minulosti. *Nový orient*, 2003, č. 3, s.101–104.
- CHEVRIER, J. 1999. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris, Nathan 1999.
- KADIMA-NZUJI, M., BOKIBA, A.-P. 1997. *Sylvain Bemba: l'écrivain, le journaliste, le musicien, 1934 – 1995*. Paris, L'Harmattan 1997.
- KADIMA-NZUJI, M., TSIBINDA, M.-L. 1995. Qui êtes-vous Sylvain Bemba? *Sépie*, 1995, č. 18, s. 2–7.
- KOUNZILAT, A., MALANDA, A. S. 1996. *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain N'Tari Bemba*. Corbeil-Essonnes, Ices 1996.
- KRÁL, K. 2003. Kulturní kolonialismus. *Svět a divadlo*, 2003, č. 3, s. 52–58.
- LIMBVANI, H.S. 1995. *L'Apport de la tradition au théâtre congolais d'expression française de 1960 à nos jours*. Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1995. Diplomní práce DEA vedená Michelem Corvinem.
- MAKHÉLÉ, C. 2003. Mé texty jsou vlastně pohádky o složitosti současného světa. *Nový orient*, 2003, č. 3, s. 98–100.
- MALANDA, A.S. 1984. L'Oeuvre de Sylvain Bemba. *Présence Africaine*, 1984, č. 130, s. 93–117.
- MIDIHOUAN, G.O. 1986. *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris, L'Harmattan 1986.
- NIOSOBANTOU, D. 1987. *Le Théâtre congolais: critique et perspective*. Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1987. Dizertační doktorská práce vedená Anne Ubersfeldovou.
- NĚMEČKOVÁ, L. 2002. Afrika je budoucnost – rozhovor se Sylvie Chalaye. *Divadelní noviny*, 2002, č. 6, s. 12.
- NĚMEČKOVÁ, L. 2004. S Evropou jsme „navždy“ spojeni – rozhovor s Cayou Makhélé. *Divadelní noviny*, 2004, č. 4, s. 12.
- RICARD, A. 1995. *Littératures d'Afrique noire*. Paris, CNRS Editions et Karthala 1995.
- SCHERER, J. 1992. *Le Théâtre en Afrique noire francophone*. Paris, Presses Universitaires de France 1992.

SYLVAIN BEMBA, THE CONGOLESE PLAYWRIGHT

The essay is an excerpt taken from the introductory part of the author's BA thesis devoted to the dramatic work of one of the founders of Congolese literature, Sylvain Bemba. It outlines the context of African and Congolese theatre and presents the playwright's personality, including his basic methods of literary creation. Bemba (1934–1995) had a seminal influence on Congolese culture from the 1960s to the 1980s, the era that immediately followed the gaining of independence and during which Congolese national identity and culture were being formed. Bemba became well known as a journalist and a writer (he is the author of ten plays, five novels, several collections of short stories as well as a musicologist essay), but above all as an intellectual mastermind of a whole generation of artists, whose work reflects a painful disillusionment from the newly acquired freedom.

