

VŠECHNY MOŽNÉ SVĚTY

Uspořádala, z angličtiny přeložila
a předmluvou opatřila Klára Kolinská

Pistorius & Olšanská
Příbram 2015

Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého UK, č. PRVOUK 09, s názvem „Literatura a umění v mezikulturních souvislostech“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Kniha vyšla s podporou Canada Council for the Arts.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, which last year invested \$157 million to bring the arts to Canadians throughout the country.

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien. L'an dernier, le Conseil a investi 157 millions de dollars pour mettre de l'art dans la vie des Canadiennes et des Canadiens de tout le pays.



Canada Council Conseil des arts
for the Arts du Canada

The Occupation of Heather Rose
© Wendy Lill, 2000

Harlem Duet
© Djanet Sears, 2001

Stop Talking Like That
© Judith Thompson, 1996

Possible Worlds
© John Mighton, 1997

The Bone House
© Marty Chan, 1999

Translation and Foreword © Klára Kolinská, 2015
© Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2015

ISBN 978-80-87855-17-1

Všechny možné světy: Drama a divadlo anglofonní Kanady

Drama a divadlo anglofonní Kanady je v českém odborném i diváckém povědomí dosud neznámou a neprobádanou oblastí. V češtině zatím nebyla publikována žádná knižní studie o kanadském divadle a konkrétní překlady her, případně jejich realizace na jevištích českých divadel rovněž zůstávají převážně ojedinělými projekty. Jedná se přitom o dramatiky velmi pozoruhodnou, tvůrčím a podnětným způsobem reflektující proměnlivou sociální a estetickou diverzitu tradičně multikulturní Kanady a využívající často radikálních a inspirujících dramatických a jevištních postupů. Anglicky psané kanadské divadelní hry tak mohou být nejen cenným materiálem k odbornému filologickému a teatrologickému studiu, ale také inspirující látkou pro sdělná, smysluplná a hodnotná jevištní řešení v českých divadlech.

Tato antologie si proto klade za cíl poprvé reflektovat současnou kanadskou dramatiky v českém odborném prostředí v komplexním přístupu, na základě překladů pěti dnes již víceméně kanonických textů současných kanadských drammat, reprezentujících její nejvýznamnější tematické okruhy a nejzajímavější umělecké postupy.

Název publikace – *Všechny možné světy* – parafrázuje titul jednoho z drammat začleněných do jejího celku, hry Johna Mightona *Possible Worlds* (*Možné světy*), a odkazuje k záměru postihnout a charakterizovat kulturní, etnickou, estetickou i tematickou rozmanitost současné kanadské dramatiky a jejich výrazových možností.

Současné kanadské drama a divadlo má však svou logickou historickou kontinuitu, jejíž kořeny sahají možná hlouběji, než by český čtenář a divák očekával. Příběh kanadského

divadla se začal psát – přesněji řečeno vyprávět a hrát – dávno před příchodem Evropanů na severoamerický kontinent a dávno předtím, než byl tento kulturní fenomén takto žánrově a nacionálně pojmenován.

Sousloví „kanadské divadlo“ je podle mnoha odborníků přes svou zdánlivou jednoznačnost významově ambivalentní. Specifická národní identita území, které dnes nazýváme Kanadou, se totiž formovala daleko později než jakékoliv kulturní projevy jeho obyvatel a tento proces nebyl ani dodnes zcela přesvědčivě dokončen. A je to právě kultura a umění, kde je jeho vývoj nejplastičtější a nejpůsobivější v celé své složitosti zaznamenán. Kanadský divadelní historik a herec Jerry Wasserman poznamenává, že adjektivum „kanadský“ ve smyslu národní identity: „nejenže opomíjí rozdíly mezi anglofonní a frankofonní Kanadou, ale implikuje to, co mnozí považují za esenciální přístup k definici národní identity, potlačující význam regionalismu, multikulturalismu, existence Prvních národů a celou škálu dalších politických a kulturních skutečností“.¹ K samotnému žánrovému označení „drama“ potom dodává: „Tento pojem je neméně diskutabilní. Předpokládá existenci literárního textu a logocentrického pojetí, která z podstaty vylučuje divadelní formy jako rituál, taneční nebo nonverbální divadlo, které se vymykají takovéto dokumentaci. Upřednostňuje drama před divadlem, publikaci před představením.“² Alan Filewod, další významný kanadský teatrolog, v podobném duchu připomíná, že „pojem ‚Kanadské divadlo‘ byl od počátku obtížný a problematický; spíše než definici svého obsahu nabízel diskusní pole pro dosud nedořešené spory. Spojuje v sobě dva historicky proměnlivé pojmy a vytváří tím kritickou třetí stranu.“³

¹ Jerry Wasserman: „Introduction“. *Modern Canadian Plays. Volume 1.* 4th Edition. Vancouver: Talonbooks, 2000, str. 7.

² Wasserman, str. 7.

³ Alan Filewod: *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre.* Kamloops: Textual Studies in Canada, 2002, str. X.

Počátky divadla v Kanadě

Obecně řečeno, počátky performativity v kulturních projevech obyvatel severoamerického kontinentu lze vystopovat až k předhistorickým původním etnikům, v Kanadě dnes nejčastěji nazývaným První národy („First Nations“). Jejich příslušníci odnepaměti reflektovali svou životní zkušenost a estetické vnímání světa v různých formách ústní slovesnosti, typické společným, veřejným sdílením a výraznými prvky obřadnosti, rituálnosti a instinktivního herectví. Vzhledem k tomu, že písemné kódování jazyka se v Severní Americe vyvinulo až díky kontaktu původních obyvatel s evropskými objeviteli, má tradice ústního vypravěčství v kultuře Prvních národů dosud silný vliv, který se výrazně projevuje jak v literárním, tak dramatickém umění mnoha současných autorů – za všechny lze jmenovat Tomsona Highwaye, zakladatele současného indiánského divadla v Kanadě, pro něhož, stejně jako pro jeho kolegy, je divadlo, řečeno slovy dramatika Drewa Haydena Taylora, „logickým vyústěním tradice ústního vypravěčství“.⁴

Je zajímavé, že i počátky dramatu a divadla v užším, tedy evropském slova smyslu na území dnešní Kanady jsou také spojené s intenzivně vnímanou přítomností Prvních národů; přestože pro některé historiky, např. pro Davida Gardnera, je první stopou evropského divadla v Kanadě návštěva „malého spolku maškar“ Sira Humphreyho Gilberta již v roce 1583, většina z nich považuje za klíčový iniciační bod jeho vývoje představení hry francouzského kupce Marca Lescarbota *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle France* (*Neptunovo divadlo v Nové Francii*), odehrané na indiánských válečných kanoích v zátocě Fundy na pobřeží dnešního Nového Skotska 14. listopadu roku 1606.

Šlo o pozoruhodnou událost, která svým významem nejen pro tehdejší kolonii, ale i pro další vývoj dramatického umění v Kanadě zpochybnila tradiční evropskou hierarchii vztahu

⁴ Drew Hayden Taylor: „Alive and Well: Native Theatre in Canada“ in: *Aboriginal Drama and Theatre*, ed. Rob Appleford. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English. Toronto: Playwrights Canada Press, 2005, str. 61.

mezi psaným a mluveným slovem, textem a jeho interpretací, dramatem a divadlem; text hry není sám o sobě příliš výjimečný, byl pouze podkladem, jakýmsi „scenářem“ pro „site-specific“ představení uspořádané na počest návratu představitele francouzské vlády pana Jeana de Poutrincourt do Port Royal, administrativního sídla kolonie. Jeho divadelní, „plenérová“ realizace inscenovala a oslavovala vstup Francouzů do Nového světa a legitimitu převzetí jeho území, symbolizovanou postavami indiánských náčelníků předávajících vládu nad svou zemí vyslancům francouzského krále. Alan Filewod vysvětluje: „*Neptunovo divadlo v Nové Francii* bylo zároveň představením a citací autentičtějšího představení, které nemohlo nikdy být realizováno. Bylo definujícím momentem, znovu a znovu přehrávaným po dalších pět století, momentem, v němž divadlo stvořilo předpokládanou autenticitu a potvrdilo přesah impéria na nové území přetvořením koloniálního díla ve velkolepý spektakl.“⁵

Evropské divadlo v Novém světě

Vývoj anglofonního a frankofonního divadla v koloniálním období lze od sebe jen těžko oddělovat. Vykazují celou řadu podobných rysů, navíc angličtí kolonisté často uváděli představení ve francouzštině a naopak, což se ostatně do jisté míry děje v Kanadě dodnes.

V první řadě pro obě kultury platí, že pro kanadské drama a divadlo v obou jazycích měli minimálně až do začátku dvacátého století určující vliv kanoničtí autoři, pevně etablovaní v domovských zemích. Pro anglofonní divadlo to byl samozřejmě především Shakespeare, pro frankofonní Molière, ale také Corneille a Racine. Kanadské divadlo evropských forem v obou národních jazycích logicky začalo uváděním her těchto klasických autorů, které představovaly umělecké a psychologické pouto s vlastí a jeden ze základů budoucí národní kultury nové země.

V prvních desetiletích koloniální historie se samozřejmě jednalo o amatérská představení, často v podání posádek vo-

⁵ Alan Filewod: *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*. Kamloops: Textual Studies in Canada, 2002, str. XIII.

jenských pevností, případně žáků církevních škol. První profesionální představení dovezly do Kanady profesionální divadelní společnosti z Evropy, později také ze Spojených států, na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Legendární se v tomto smyslu stala návštěva Edmunda Keana, nejslavnějšího a také nejkontroverznějšího anglického herce romanticky tragického typu, v roce 1825, během níž byl údajně rituálně adoptován do indiánského kmene Huronů, jimž snad měl recitovat monology ze Shakespeareových her.

Divadlo se pro obyvatele kolonií brzy stalo nejen vítanou zábavou a vzácným pojátkem s vlastí, ale také účinným prostředkem vyjádření k otázkám společenského, politického a duchovního vývoje kolonie. Významnou roli zde sehrála především církev, která měla tradičně k divadelnímu umění ambivalentní vztah: na jedné straně zahrnovala klasické hry a jejich představení do učebních osnov svých škol, ale na druhé straně se divadla obávala jako mocné, spontánní, flexibilní a těžko kontrolovatelné síly, hrozící v kterémkoliv okamžiku subverzí společenských pořádků. Příznačné bylo v tomto smyslu přenesení tzv. „sporu o Tartuffa“ přes Atlantik v devadesátých letech sedmnáctého století, kdy byla tato hra ve francouzské Kanadě zakazována a perzekvována se stejnou, ne-li větší razancí než v Molièrově vlasti. (Ironií osudu byl pak Molière jedním z prvních uváděných autorů v Kanadě po anglickém vítězství nad Francouzi, a to v podání vojáků britské posádky, v původním francouzském znění.)

Prvními profesionálními divadelními společnostmi v Kanadě byla *Společnost komediantů (Company of Comedians)* Edwarda Allena, britského herce, který se v roce 1786 usadil v Québecu, a francouzská společnost *Mladých kanadských pánů (Les Jeunes Messieurs Canadiens)*, která zahájila činnost možná ještě o několik let dříve.

První kanadská divadla

Amatérská divadelní představení se zpočátku hrála v jakýchkoliv vhodných prostorách, v hostincích, tanečních a koncertních sálech apod., v letních měsících i na otevřených venkovních prostranstvích. První budovou postavenou specificky pro divadelní účely bylo *New Grand Theatre* v Halifaxu

v provincii Nové Skotsko, které zahájilo činnost v roce 1789 inscenací Shakespearova *Kupce benátského*. Následovala další divadla ve východní Kanadě, v Charlottetownu na Ostrově Prince Edwarda a v Saint John v Novém Brunšviku.

Prvními divadly v centrální Kanadě byly *Théâtre Royal* v Montréalu a *Royal Circus* (později rovněž přejmenované na *Théâtre Royal*) v Québec City, obě postavené v roce 1825. Jejich příkladem se rychle inspirovala další města, především Toronto, Londýn v Ontariu, města v západní Kanadě pak o něco později. Postupné vytvoření divadelní infrastruktury (spolu s vybudováním železničního systému, v devatenáctém století naprosto rozhodujícího momentu pro konsolidaci obrovské země a její budoucí rozvoj) pak umožnilo systematický import profesionálních divadelních představení ze zámoří, zprostředkování divadelní zkušenosti stále většímu počtu obyvatel kolonií a otevření rodící se nové národní kultury významným mezinárodním vlivům.

Zrod kanadského dramatu

Spolu s evropskými umělci přicházeli do Kanady i nejrůznější ideologičtí, političtí i náboženští rozkolníci, kteří zde nacházeli nové působiště. I jejich vlivem se kulturní scéna Nového světa postupně proměňovala, radikalizovala a nabývala na rozmanitosti, která je pro ni příznačná dodnes. Divadlo mělo několik základních funkcí: nábožensky výchovnou (a v obecném smyslu ideologickou), politickou a zábavnou.

Pokud jde o první jmenovanou funkci, tu plnilo nejexplicitněji divadlo a drama ve službách církevních škol, především jezuitských ve frankofonní Kanadě. Důraz na politický rozměr pak vyústil ve vznik jednoho z dramatických žánrů typických pro Kanadu, a sice politické satiry, pomocí minima výrazových prostředků pružně a kriticky reagující na aktuální společenské dění a proměňující je v účinný a působivý estetický tvar. Takovéto využití divadla jako sociální platformy, suplující do jisté míry roli žurnalistiky, mělo v devatenáctém století nesmírný význam i vzhledem k tomu, že jen velmi malá část obyvatel kolonií byla gramotná či měla snadný přístup k jakýmkoli „kulturním statkům“. A konečně zábavná funkce divadla, umožňující magii společného sdílení estetického i psycho-

logického prožitku, byla realizována prostřednictvím žánrů původně francouzského a amerického dramatu, zejména melodramatu, vaudevillu a burlesky – a také cirkusu, který se později ve dvacátém století v podobě tzv. „nového cirkusu“ stal jednou z nejoceňovanějších forem kanadského umění a kultury vůbec. Zejména soubor *Cirque du Soleil*, založený v roce 1984 v Montréalu bývalými pouličními umělci Guyem Laliberté a Danielem Gauthierem, patří ke světovým špičkám cirkusového umění.

Kanadské drama a divadlo v devatenáctém století

O kanadském dramatu devatenáctého století se nedá ještě tvrdit, že by se mohlo pyšnit formální či tematickou originalitou; většinou pasivně vychází z evropské dramatické tradice, kterou zpočátku nerozvíjí příliš samostatně, a právem tak dnes patří spíše do divadelní historie než na živá jeviště kanadských, tím méně světových divadel. Jako příklady typické dramatické tvorby tohoto období lze uvést veršované biblické drama *Esther* Elizy Lanesford Cushingové, z roku 1838, nebo další tragédii na biblické motivy, *Saula* Charlese Heavysiege, z roku 1857. Psaly se ovšem i hry na originální domácí motivy, např. patriotické drama Louise Frechetta *Félix Poutré*, z roku 1860. Umělecky i divácky úspěšnější byly satirické komedie jako *Provinční drama aneb rodinný podnik* (*Provincial Drama Called the Family Compact*), z roku 1839, připisované Hughovi Scobiemu, která zesměšňovala politické poměry v tehdejší Ontariu, nebo hra Félix Gabriela Marchanda, pozdějšího guvernéra Québecu, *Falešné brilanty* (*Les faux brillants*), z roku 1885, která vycházela z Molièrova *Měšťáka šlechticem*. Nejvýznamnějším kusem z tradice devatenáctého století zůstává romantické veršované drama *Tecumseh* Charlese Maira, z roku 1886, které se vrací k historii války roku 1812 a po vzoru populárních amerických melodramat staví do popředí postavu „ušlechtilého divocha“, náčelníka Tecumseha, významného britského spojence ve válce s Američany. „*Tecumseh* představuje důležitý mezník ve vývoji kanadského dramatu. Předkládá vizi Kanady jako politického útvaru založeného na spolupráci, v kontrastu s prospěchářským individualismem Spojených

států.“⁶ Další hojně citovanou hrou, rovněž inspirovanou válkou roku 1812, je patriotické drama *Laura Secord* Sarah Anne Curzonové, z roku 1887.

Kulturní vlivy „staré vlasti“ se mísily s domácími podněty a postupně vytvářely základy původního, svébytného národního divadla a dramatu. Přestože divadlo v Kanadě nikdy nebylo masovou, „mainstreamovou“ záležitostí, ve svých nejzajímavějších projevech od počátku živě reagovalo na aktuální společenské skutečnosti a jejich atmosféru. Poněkud extrémním příkladem mohou být – pro Kanadu jinak nepříliš typické – rasové nepokoje ve Victorii v Britské Kolumbii v roce 1860, kdy černošští diváci násilně obsadili sedadla v *Colonial Theatre* určená pro bělochy, nebo pobouřené protesty katolických i protestantských duchovních proti návštěvě slavné francouzské herečky Sarah Bernhardtové a proti údajným obscénnostem na divadle, které, řečeno slovy reverenda J. P. Silcoxe během kázání ve Winnipegu v roce 1883, „by i sodomity donutily se rdít a zacpávat si uši studem“.⁷ Přes odpor církve si však mnozí vlivní mecenáši, jako např. Lady Dufferinová, uvědomovali umělecký i kulturní význam divadla a podporovali ho materiálně i svou společenskou autoritou.

Politická a sociální stabilizace Kanady po vyhlášení konfederace v roce 1867 vedla k průmyslovému a ekonomickému rozvoji a následně k rozvoji sítě divadel i v západní Kanadě a k zakládání vydavatelských domů, v nichž divadelní hry začaly vycházet tiskem. V letech 1873–1892 tak vzniklo čtyřicet nových divadel s kapacitou přes tisíc míst, které poskytovaly prostor nejen hostujícím společnostem ze zahraničí, ale i rychle se profesionalizujícím stálým domácím souborům.

⁶ Dennis Duffy: „Mair, Charles“. *Canadian Encyclopedia*. Edmonton: Hurtig, 1988, str. 1287.

⁷ <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/english-language-theatre/>

Kanadské drama a divadlo v první polovině dvacátého století

Kanada vstoupila do nového století s jednoznačným optimismem a vírou v úspěšnou budoucnost. Liberální premiér Wilfrid Laurier ji v roce 1904 formuloval slovy: „Devatenácté století patřilo Spojeným státům. Myslím, že dnes můžeme směle tvrdit, že dvacáté století bude patřit Kanadě.“⁸ Přestože tak smělé a nesporné přivlastnění celé historické epochy Kanadou se nezdařilo a Kanada dosud zůstává v mocenském i kulturním stínu Spojených států, dnes lze při zpětném pohledu konstatovat, že Kanada obstála v těžké konkurenci nejen se zavedenou evropskou kulturní tradicí, ale i se silným jižním sousedem přinejmenším se ctí, a to i přesto, že její kultura výrazněji proniká do mezinárodního povědomí teprve v posledních desetiletích.

Navzdory tomu, že divadla v Kanadě byla na počátku století v duchu Laurierova populárního sloganu velmi aktivní a pilně zvala zahraniční soubory i inscenovala vlastní tvorbu, trvalo poměrně dlouho, než v nich zazněl opravdu původní hlas reflektující kanadskou skutečnost originální uměleckou formou. Dál se psala melodramata, lehké komedie, výchovné hry pro mládež (nabádající např. k abstinenci) a humorné dramatické skeče (mezi jejich autory byl i u nás hojně čtený Stephen Leacock), ale tato kdysi populární tvorba patřila svým duchem do uplynulého století. Kanadští dramatici a divadelníci se inspirovali především britskými a francouzskými vzory. Umělecky nejpřínosnější byla inspirace irským národním divadlem *Abbey Theatre*, dlouhodobým pozitivním modelem pro řadu kanadských tvůrců. Jiné authority, například Vincent Massey, Generální guvernér Kanady a významný kulturní činitel, který se zasloužil mimo jiné o založení klíčových kulturních institucí, jako kanadské Národní knihovny nebo Kanadské rady pro umění, propagovaly britský model vysokého umění pro vytvoření jednotného, synergického konceptu kanadského národního divadla.

V roce 1922 Massey prohlásil: „Pokud máme mít vlastní, kanadské drama, musíme mít i vlastní kanadské divadlo,

⁸ <http://www.cbc.ca/news/business/the-21st-century-belongs-to-canada-1.876442>

v němž bude moci být inscenováno.“⁹ Tento cíl se zčásti podařilo naplnit už v roce 1919 založením divadla *Hart House* v Torontu, zaměřeného na inscenování her kanadských autorů. Politika podpory domácí tvorby a národní kultury se osvědčila natolik, že v roce 1927 už bylo hodnotných kanadských her dost na to, aby vydaly na dvousvazkový knižní soubor s názvem *Kanadské hry z divadla Hart House (Canadian Plays from Hart House Theatre)*. Nejzajímavějším dramatikem z okruhu divadla *Hart House* byl Merrill Denison, autor nesentimentálních satirických komedií, bořících mnohé stereotypní mýty, jež si Kanadané o své kultuře vytvořili (například hry cyklu vydaného v roce 1923 pod názvem *Nehrdinský sever – The Unheroic North*), a první významnější kanadský dramatik vůbec.

Dalším důležitým krokem k etablování kanadského dramatu a divadla a jeho institucionalizaci bylo založení festivalu *Dominion Drama Festival* v roce 1932. Festival byl otevřený jak profesionálním, tak amatérským autorům a divadelním souborům a i přes pozdější kritiku za léta své existence (1932 až 1970) výrazně přispěl k rozvoji širší divadelní scény v Kanadě i původní kanadské dramatiky (zatímco v roce 1934 měli organizátoři k dispozici pro účinkující soubory jenom devět původních kanadských her, v roce 1966 už to bylo 240 her jen v angličtině.) Podobně významnou institucí bylo dodnes fungující *Centrum pro umění* v Banffu v Albertě (*Banff Centre for the Arts*), založené v roce 1933, z něhož vzešla např. nejvýznamnější dramatička třicátých a čtyřicátých let Gwen Pharis Ringwoodová.

Rozhlasová hra – divadlo pro jiné smysly

Pravděpodobně nejvýznamnějším podnětem pro vývoj kanadského dramatu a divadla však byl nástup rozhlasu ve třicátých letech. *Kanadská rozhlasová korporace (Canadian Broadcasting Corporation)* byla založena v roce 1932 a už v roce 1936 začala pravidelně vysílat rozhlasové hry, pro jejichž tvorbu soustavně najímala autory, herce, dramaturgy, režiséry, hudebníky a techniky, často ty nejlepší profesionály v oboru.

⁹ Vincent Massey: „The Prospects of a Canadian Drama“, *Queen's Quarterly* 30, říjen 1922, str. 200.

Význam rádia pro Kanadu a dodnes neobyčejně silná posluchačská tradice jsou snáze pochopitelné, uvědomíme-li si pro Evropany těžko představitelný nepoměr mezi obrovskou rozlohou země a velmi nízkým počtem obyvatel. Kanadané žijící mimo velká městská centra (kterých ostatně v Kanadě ve srovnání se Spojenými státy není mnoho) nemají mnohdy snadný přístup k divadlům, koncertním a výstavním sálům, kinosálům a jiným dějištím společně sdílené kultury a před nástupem televize a později počítačových technologií pro ně rozhlas často představoval jediný zdroj informací, zábavy a uměleckých prožitků. (Informační funkce rádia byla naprosto klíčová zejména za druhé světové války, kdy Kanadané netrpělivě čekali na každou zprávu z evropských bojišť, často vzdáleni stovky kilometrů od nejbližších městských center.) Všeobecná dostupnost rádia a snadnost a nízká materiální náročnost inscenování učinily z rozhlasové hry nesmírně populární a svého druhu charakteristický žánr kanadského dramatu.

„Zlatý věk“ kanadské rozhlasové hry nastal, když byl dramaturgem CBC jmenován Andrew Allan. V době jeho působení (1944–1955) vznikala v CBC řada originálních, působivých dramat, kterým se dařilo dosahovat široké posluchačské popularity, aniž by slevovala z vysokých uměleckých nároků. Allanův pořad rozhlasových her *Jeviště (Stage)*, vysílaný každý týden, se stal jakýmsi ekvivalentem oficiálně neexistujícího národního divadla.

Modernismus a experiment v kanadském dramatu

Někteří autoři se snažili tvůrčím způsobem oprostit od pouhého naplňování evropských dramatických forem kanadským obsahem a najít pro kanadskou skutečnost originální žánrové vyjádření. Jedním z nich byl dramatik, divadelní pedagog a publicista Herman Voaden.

Voaden byl silně ovlivněn evropským divadlem, především Ibsenem, hudbou Richarda Wagnera a výtvarným expresionismem. Zároveň ho hluboce okouzila krajina kanadského severu (konkrétně severního Ontaria), v němž spatřoval jeden z možných zdrojů vnímání kanadské národní identity. Pro její vyjádření vytvořil originální divadelní formu, již nazval „symfonickým expresionismem“. Jednalo se o jakýsi žánr

multimediálního divadla, potlačujícího verbální složku ve prospěch kombinace hudby a výrazového pohybu se silnými vizuálními obrazy. Přestože Voaden platil za nejvýznamnějšího kanadského dramatika první poloviny dvacátého století, dnes působí texty jeho her neživým, artistním dojmem a jejich potencionálně nesmírně obtížné jevištní provedení je bez autorovy účasti takřka nemyslitelné; Voaden se tak ironií osudu stal z radikálního inovátora mrtvým klasikem.

Jiným experimentem předválečného období, z něhož se vyvinul charakteristický rys kanadského divadla, je kolektivně psané a inscenované drama, zrozené z tradice dělnického divadla třicátých let, importovaného z Velké Británie. Toto divadlo radikální ideové i umělecké avantgardy svým obsahem kriticky reagovalo na hospodářskou krizi a svou formou dávalo prostor lidem, často bez divadelního vzdělání, k vyjádření a přetváření jejich existence. Nejslavnější hrou tohoto žánru zůstává „komunistická agitka“ *Osm mužů mluví* (*Eight Men Speak*) Oscara Ryana, Edwarda Cecila-Smithe, Franka Lovea a Mildred Goldbergové, z roku 1934.

Kanada a Shakespeare

Dalším výrazným zlomovým momentem ve vývoji kanadského divadla a dramatu bylo založení světového shakespeareovského festivalu v kanadském Stratfordu v Ontariu v roce 1953. Festival, původně skutečně zaměřený na inscenace Shakespeareových her, měl zanést Kanadu na mapu světového divadelního dění a zvýšit její mezinárodní kulturní prestiž. Z toho důvodu byl do funkce prvního ředitele festivalu povolán vlivný britský producent a režisér Tyrone Guthrie a spolu s ním, jak se stalo tradicí, řada hvězd britského divadla. Kanadský dramatik a prozaik Robertson Davies, který se na dramaturgii festivalu v prvních ročnících významně podílel, je zhodnotil slovy: „Stratfordský festival je umělecká časovaná bomba, která vybuchla přesně v době, kdy je kanadské divadlo připravené odříznout se od mrtvé minulosti a vykročit k budoucnosti.“¹⁰

¹⁰ Robertson Davies: *The Well-Tempered Critic: One Man's View of Theatre and Letters in Canada*. ed. Judith Skelton Grant. Toronto: McClelland and Stewart, 1981, str. 66.

Postupem let se dramaturgie stratfordského festivalu proměňovala a začala reagovat na kritiku, že upřednostňuje vysoké elitářské umění na úkor malých, nezávislých divadel produkujících skutečné kanadské divadlo. V roce 1971 bylo přistaveno tzv. *Třetí jeviště* (*Third Stage*), zčásti pro inscenace kanadských her, které se postupně staly pravidelnou a respektovanou součástí festivalové dramaturgie. Stratfordský festival se tak stal významným centrem divadelního života Severní Ameriky a součástí kanadské národní kultury. Shakespeare je pro Kanadu nejen velkým dramatikem píšícím ve stejném jazyce, ale kulturní ikonou, vůči níž se divadelníci tradičně různým způsobem vymezují, ať už inscenováním samotných her nebo jejich tvůrčími adaptacemi, vypovídajícími stejně plasticky o kulturní tradici jako o současnosti.

Kanadské „národní“ drama

Nebývalý rozmach kanadské dramatiky pak nastal koncem šedesátých let, kdy země slavila stoleté výročí svého vzniku a prožívala období bytostné národní hrdosti a sebeuvědomění. A je další příznačnou ironií kanadské kultury, že trojice umělecky nejzdařilejších a nejslavnějších dramát, která měla premiéru v roce 1967 a zásadním způsobem udala tón dalšímu vývoji, podávala emocionálně nesmírně působivý, avšak nelichotivý, kontroverzní a silně znepokojivý obraz kanadské skutečnosti a jejich vnitřních, dosud neřešených rozporů. Byla to jednak první hra jednoho z nejvýraznějších dramatiků Jamese Reaneyho *Barvy ve tmě* (*Colours in the Dark*), odehrávající se v citově represivním prostředí farmářského Ontaria, na kterou Reaney navázal v sedmdesátých letech historickou trilogií *Donnellyovi* (*The Donnellys*), označovanou za jedno z nejvýznamnějších děl kanadské dramatiky, dále syrové vězeňské drama Johna Herberta *Štěstěnou i lidmi zavržen* (*Fortune and Men's Eyes* – název parafrázuje první verš Shakespeareova sonetu č. 29), které bylo přeloženo do čtyřiceti jazyků, inscenováno ve více než stovce zemí a stalo se nejčastěji vydávanou, a tím i svým způsobem nejúspěšnější kanadskou divadelní hrou vůbec, a nakonec hra *Extáze Rity Joe* (*The Ecstasy of Rita Joe*) George Rygy, která měla premiéru v listopadu 1967 ve Vancouveru, do dvou let nato byla

inscenována ve francouzském překladu v Montréalu a dostala se i na program celonárodní televize CBC. V recenzi inscenace z roku 1976 kritik Jamie Portman vzpomínal: „*Rita Joe* se objevila v roce stého výročí federace, kdy Kanadáné poprvé zatoužili podívat se pořádně sami na sebe. Ale pohled, který jim tato hra nabízela, je nepříjemně zneklidňoval. Euforie splaskla a s ní i pocit samolibého uspokojení vyvolaný oficiálními oslavami kulatých narozenin země; místo něj se dostavilo zjištění, že s touto zemí a s jejími institucemi není ani zdaleka všechno v pořádku.“¹¹ Hra je příběhem tragického konfliktu indiánské dívky s většinovou společností a dotýká se bolestného tématu rasismu a limitů možností i oprávněnosti kulturní asimilace.

Přestože rozruch kolem *Rity Joe* znamenal, že „kanadská divadla – byť někdy neochotně – poprvé musela začít brát kanadské dramatiky vážně“,¹² cesta původní dramatiky k obecnému uznání nebyla snadná a jednoznačná. Dokládá to i inscenační historie výše jmenovaného dramatu Johna Herberta *Štěstěnou i lidmi zavržen*: hra byla sice nastudována už v roce 1965 pro stratfordský festival, ale plného profesionálního provedení se dočkala v roce 1967 v New Yorku a poté v Londýně, kde sklidila obrovský úspěch (posílený ještě filmovou verzí z roku 1971, k níž Herbert napsal scénář), kdežto v Kanadě byla na programu pouhý týden na „experimentální“ Scéně ve Vancouveru a krátce ve Winnipegu; Toronto, považující se za významné centrum divadelního života v Severní Americe, si na inscenaci muselo počkat až do roku 1975.

Podnětné a umělecky originální divadlo se v sedmdesátých letech – v souvislosti s nově chápaným národním cítěním a zájmem o historii země – začalo odehrávat zejména na alternativních scénách mimo velká kulturní centra a mimo mainstream. Mezi významná nově založená divadla tohoto směru patří *Tamahnous Theatre* ve Vancouveru, edmontonské *Theater 3*, *Mummers Troupe* na Newfoundlandu, politicky radikální divadelní soubor oživující tradici středověkých lidových

¹¹ Jamie Portman: „Ecstasy of Rita Joe Still Manages to Shock and Scourge“, *Vancouver Province* 12, April 1976, str. 10.

¹² Neil Carson: „Towards a Popular Theatre in English Canada“, *Canadian Literature* 85, Summer 1980, str. 64–65.

maškar, a především torontská divadla *Théâtre Passe Muraille* a *Tarragon*, které v sedmdesátých letech obnovilo tradici kolektivní tvorby a ideologického radikalismu. Jeho nejslavnějším kusem byla hra *Farmářská show (The Farm Show)*, z roku 1972. Newfoundlandský *Mummers Troupe* se podobně výrazně prosadil i mimo svou provincii radikální sociálně angažovanou kolektivní hrou *Tuleni se také zabíjejí (They Club Seals, Don't They?)*, hájící tradiční formy lovu proti falešnému, pokryteckému sentimentalismu.

Torontské divadlo *Tarragon*, založené v roce 1971 Billem Glasscem, od počátku sází především na profesionální kvalitu té nejvyšší úrovně; přestože se nevyhýbá inscenování zahraničních her, soustředí se převážně na kanadskou tvorbu, která tradičně tvoří zhruba dvě třetiny jeho repertoáru, z toho z poloviny ve světové premiéře. Významnými dramatiky spojenými s *Tarragonem* jsou např. David Freeman, David French a Michel Tremblay, patrně nejvlivnější frankokanadský autor, jehož hry bývají uváděny v anglickém překladu. Nejznámější hrou Davida Freemana jsou *Magoři (Creeps)*, z roku 1971, odvážný tematický experiment, jehož postavami jsou oběti mozkové obrny živořící v chráněné dílně. Tetralogie Davida Frenche *Odchod z domu (Leaving Home)*, *Z války (Of the Fields, Lately)*, *Salt-Water Moon (Slaný měsíc)* a *1949*, napsaná v letech 1972–1988, zobrazuje archetypální rodinné konflikty na pozadí ambivalentního vztahu obyvatel Newfoundlandu, typické kulturní periferie, a kontrastního prostředí anonymního, odlidštěného kanadského velkoměsta.

Drama kanadské periferie

Přestože Toronto zůstává centrem kanadské divadelní kultury, rostoucí počet dramatiků se rekrutuje ze vzdálených regionů s jasně vymezenou kulturní identitou. K výše jmenovaným autorům z Newfoundlandu, často považovaného za jakýsi opomíjený třetí svět severoamerického kontinentu, lze zařadit pozoruhodného dramatika Michaela Cooka s jeho syrovými, expresionistickými dramaty o možnostech přežití v krajních podmínkách. Zkušenost západní Kanady, konkrétně prérijního Saskatchewanu, zase reflektují hry Kena Mitchella, například jeho muzikál *Kruté slzy (Cruel Tears)*, z roku 1975,

který je přepisem Shakespearova *Othella*, odehrávající se mezi řidiči nákladáků. Hry Davida Fennaria, jako je dvojjazyčné, anglicko-francouzské drama *Balconville*, z roku 1979, jsou naopak zasazeny do velkoměstského prostředí dělnických čtvrtí Montrealu a dramatizují otázku vzájemné komunikace a soužití anglofonních a frankofonních Kanaďanů.

Jiní autoři kombinují zkušenost s konkrétním regionem se zájmem o historii země, včetně jejích temných a kontroverzních epizod. Významnou dramatičkou západní Kanady a jejích dějin je např. Sharon Pollocková: její historické drama *Walsh*, z roku 1973, se vrací k méně známým a zamlčovaným otázkám kanadské minulosti, konkrétně k útěku náčelníka Sitting Bulla do Kanady po osudové bitvě u Little Big Hornu, a zneklidňujícím způsobem uvažuje o vztahu dějinných událostí a osobní morální odpovědnosti. Historicko-sociální komedie Ricka Salutina *Kanaďané (Les Canadiens)*, z roku 1977, pak dramatizuje některé z ústředních kanadských mýtů, od národnostní a jazykové dvojlomnosti kanadské identity až po kanadskou posedlost hokejem, a vtipným a jevištně efektním způsobem provádí diváky kanadskými dějinami vymezenými třemi třetinami hokejového utkání.

S postupujícím časem se kulturní záběr kanadského regionalismu rozšiřuje a do povědomí se postupně začínají dostávat dosud opomíjené oblasti; k mapě kanadských periferií přibývá především sever, jehož kultura je mohutně formována nejen extrémními přírodními podmínkami, ale i odvěkou přítomností jeho původních obyvatel. Pokud jde o drama kanadského severu, lze rozlišit mezi tvorbou autorů nabízejících pohled „z jihu“ a tvorbou autorů pocházejících z původních etnik, pro něž byl arktický sever odnepaměti domovem. První skupinu reprezentuje např. úsporné, efektní monodrama Wendy Lillové *Povolání Heather Roseové (The Occupation of Heather Rose)*, z roku 1987, které je úzkostným, frustrovaným a rezignovaným monologem kdysi nadšené zdravotní sestry, „kanadské Florence Nightingaleové“, po návratu z působení v izolované indiánské komunitě na kanadském severu – pozitivistický optimismus se rozbíjí o zjištění vlastní nedostatečnosti a omylnosti a o poznání důsledků necitlivého uplatňování moci většinou kulturou. O deset let později mělo premiéru

temné „severské“ drama *Sled* Judith Thompsonové, jedné z nejproduktivnějších a nejčastěji inscenovaných kanadských dramatických současnosti. Hra je působivým obrazem pudového, nezvladatelného a nevysvětlitelného násilí v těch nejkrajnějších podmínkách existence, v němž se drsný realismus mísí se snovými výjevy inspirovanými domorodou mytologií.

Na dramatickou tvorbu autorů „z jihu“ reagují autoři představující původní severská etnika; nabízejí autentický, věcný, neromantizující pohled na realitu severu a navazují na dlouhou tradici ústní slovesnosti, rituálu a původní mytologie. Divadelní projev je jim svou podstatou často bližší než komplexní žánrové útvary typické pro západní literaturu a umožňuje jim aktuální, pohotové umělecké sebevyjádření v rychle se měnícím současném světě. Vznikají první divadelní soubory původních etnik, jako je divadlo *Nakai* ve Whitehorse v teritoriu Yukon nebo inuitské divadlo *Tunooniq* v Nunavutu.

Inuitské divadlo kanadského severu má svou estetikou a ideologii přirozeně blízko k tvorbě současných autorů indiánského původu, ať už působících v tradičních městských centrech divadelního života nebo v odlehlých rezervacích mimo stálé, „kamenné“ divadelní scény. Kromě již zmíněného Tomsona Highwaye, zakladatele indiánského divadla v Torontu (a na konci osmdesátých let uměleckého ředitele nejstaršího indiánského divadla *Native Earth Performing Arts*), patří k největším autoritám současného indiánského divadla a dramatu například Monique Mojica, Daniel David Moses, Drew Hayden Taylor, Marie Clements a další.

Příklad indiánského dramatu a divadla dokazuje rostoucí zájem o etnickou kulturu a umění v dnešní Kanadě. Kromě původních obyvatel mají své zastoupení na současné divadelní scéně všechna významnější etnika a kulturní skupiny; ve větších centrech tak působí např. afro-kanadská, italská, židovská, hispánská, čínská, japonská a mnohá další divadla, jejichž tvorba často bezprostředně reaguje na otázky imigrace a s ní spojené problémy asimilace, komunikace, kulturní i osobní vykořeněnosti apod. Existenci bohaté etnické divadelní scény umožňuje kromě faktické skladby kanadského obyvatelstva i oficiální federální politika multikulturalismu, která systematicky podporuje kulturní produkci etnických menšin a napomáhá tak jejich začleňování do společnosti.

Tradiční tolerance vůči menšinám se ovšem nevztahuje pouze na etnické skupiny; ve větších centrech působí i divadla zaměřená na tvorbu gay a lesbických autorů a autorek, mnohdy nejen ideologicky radikální, ale i umělecky originální a hodnou zájmu. Jako příklady toho nejlepšího v současném divadle mohou sloužit feministické divadlo *Nightwood* v Torontu nebo „gay divadlo“ *Buddies in Bad Times*.

Současné kanadské drama a divadlo tak nabízí skutečně – byť možná překvapivě – širokou škálu nejen témat vypovídajících o národním charakteru země, ale i rozmanitých přístupů k jejich jazykovému a jevištnímu řešení. Mnohá z těchto témat nejsou jen výlučnou kanadskou proveniencí, ale účinným a inspirujícím způsobem rezonují i v jiném kulturním prostředí – což dokládá i úspěch překladů a inscenací kanadských her například v Německu, Francii, Polsku, Itálii, ale třeba i v Japonsku. Kulturnímu a geografickému přenosu kanadské dramatiky napomáhá i skutečnost, že jde typicky o hry technicky nenáročné na jevištní provedení – monodrama, případně hry pro pouhých několik postav, orientované na vytváření významu slovem a hereckou akcí, jsou pro kanadské drama charakterističtější než výpravné kusy reprezentující velké, „národní“ ideje. Při bližším pohledu na kanadské drama současnosti lze tedy nejen souhlasit s hrdým tvrzením kanadských divadelních historiků, že „kanadské divadlo se konečně osvobodilo od své koloniální minulosti a hraje důležitou roli v komplexu národní kultury“,¹³ ale také konstatovat, že má svými nejlepšími díly co nabídnout i ostatnímu světu.

Wendy Lillová (*1950) a *Povolání Heather Roseové*

Jedna z recenzí monodramatu Wendy Lillové *Povolání Heather Roseové*, z roku 1986, popisuje zápletku hry následovně: „Vyřešit všechny problémy, které trápí indiánské rezervace na kanadském severu, nemůže přece být tak těžké. Heather Roseová si to alespoň tak představuje. S čerstvým diplomem zdravotní sestry se vydává do odlehlé rezervace v severním Ontariu, vyzbrojená příručkou o zdravé výživě a pozitivním

¹³ <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/canadian-drama-iid-2523>

přístupem, a očekává, že všechno půjde jako po másle. Ale skutečnost je úplně jiná.¹⁴

Hra je inspirována autorčinou osobní zkušeností s prací konzultantky Kanadské asociace pro duševní zdraví v sedmdesátých letech v odlehlých, nehostinných a sociálně znevýhodněných oblastech kanadského severu. Její jediná postava je kdysi idealistická zdravotní sestra, považující se za jakousi moderní Florence Nightingaleovou s „neotřelým přístupem“, která podává divákům zprávu o svém několikaměsíčním působení v severské indiánské rezervaci, o strašlivém fiasku svého ušlechtilého poslání a o svém následném psychickém zhroucení.

Na první pohled se Heather zdá být na své poslání dobře připravená: je mladá, plná nadšení a chuti pomáhat, je v zásadě upřímná, zdánlivě oddaná své práci i pacientům a ochotná přijmout výzvu, kterou její volba povolání obnáší. Avšak tato maska nadšení a dobré vůle se brzy ukáže jako pouhý sociálně formovaný systém předsudků o vlastní kulturní nadřazenosti, který se začne rozpadat při prvním kontaktu s realitou. Heatheriny střety s nečekaně odlišnou sociální, kulturní i psychologickou skutečností postupně odkrývají mnohdy děsivé životní podmínky na této „Bohem zapomenuté“ periferii, které větší nové společnosti, tak hrdé na svou kvalifikaci a sociální politiku, rozhodně neslouží ke cti. Jako příčinu těchto problémů navíc jednoznačně identifikují společenský a administrativní systém, představovaný lidmi, jako je Heather, vyznačující se okázalou pýchou a povýšeností maskovanou dobrými úmysly, přesvědčením o vlastní pravdě, neschopností empatie – a vlastně i mizerným, nebo alespoň neodpovídajícím vzděláním. Toto odhalení je o to působivější, že je zprostředkováno postavou zdravotní sestry, tedy kulturní ikony bohaté na pozitivní asociace, a rétorikou státní zdravotní péče – což je v podstatě „správná věc“, až na to, že tady slouží necitlivému útlaku těch, kteří do její struktury nezapadají, nebo, přesněji řečeno, nefunguje vůbec. Toto zjištění je pro Heather zničující nejen proto,

¹⁴ Wyonarski, Blair. „The Occupation of Heather Rose an emotional roller coaster with a generous dose of reality“ www.thesheaf.com/2011/02/10/the-occupation-of-heather-rose-an-emotional-roller-coaster-with-a-generous-dose-of-reality/, accessed December 14th, 2013.

že, jak sama přiznává, „není žádný Einstein“, ale i proto, že nedokáže nahlédnout principy kulturní specifičnosti svého vzdělání a metodologie své profese.

Rychlost ztráty iluzí tak Heather zastihne zcela nepřipravenou a donutí ji před diváky přiznat vlastní zklamání, deziluzi a odcizení – nejen od místa svého působení a od svého povolání, ale i od samotné podstaty vlastní profesionální identity a přináležení. Nakonec musí připustit, především sama sobě, že její sen o romantice severu se beznadějně rozplynul a že se „stala obětí klamu“ – za který zjevně nenese zodpovědnost jen ona sama. Heather se stala obětí klamu svého povolání: tedy že je zásadně vyloučeno, aby se jako zdravotní sestra, poskytovatelka péče, pomoci a snad i naděje, dopustila omylu a chybně vyhodnotila potřeby svých pacientů nebo mezi nimi dělala rozdíly.

Nejtíživěji ironický moment Heatherina vyznání, který je kulminací jejího dramatického monologu, přichází ve chvíli, kdy pochopí, že to, co ji „oklamalo“, je systém, jemuž slouží, a začne se cítit jeho ukřivděnou obětí, aniž by si připouštěla, že jeho bezprostředními oběťmi jsou její bezmocní, „sociálně slabí“ a „nespolupracující“ pacienti, ponoření do neproniknutelného, významotvorného mlčení. V té chvíli nastane v její „optimistické, veselé“ rétorice kritický zlom a padnou první vážná obvinění – a s nimi padají i zábrany, které až dosud vytvářely zdání, že problém je řešitelný a škody napravitelné. Heather totiž nechtěně prozrazuje další hluboký a dramaticky působivý paradox své situace: přestože o Indiánech se tradičně předpokládá, že mají „problém s alkoholem“, v rezervaci, kde žije Heather, je to jen ona a ostatní „dočasně působící“ běloši, kdo v alkoholu utápí pocity vlastního selhání, nejistoty a odcizení. Heather je tedy nejen zrazena, ale sama zrazuje vlastní profesionální zásady a zodpovědnost.

Faktická a emoční křivka Heatheriny prohry a její smutný pokus o sebeobranu ji vykresluje jako komplexní postavu, ne-li v psychologickém, tak v dramatickém slova smyslu. Její role byla popsána jako „nejsvůdnější, nejlákavější, nejžádoucnější role pro ambiciózní mladou herečku v dnešní Kanadě“.¹⁵

¹⁵ <http://compthis.blogspot.com/2007/08/last-play-I-shall-write-about-today.html>

Sherrill Graceová, kanadská odbornice na diskurz kultury severu, správně poznává, že Heatherin hněv implicitně „nemíří na Indiány, ale na její vlastní romantickou nevědomost a aroganci, s níž se postavila do role novodobé Florence Nightingaleové, na lhostejnost lékařů a státních úředníků a na rasistické, imperialistické předsudky, na nichž je založeno vměšování moci do indiánské kultury.“¹⁶

Dramatická konfese Heather Roseové, přirovnávaná ke Conradovu *Srdci temnoty*, tak představuje ojedinělou, nezpochybnitelně „ženskou“ verzi cesty za poznáním z jihu na sever; není to cesta za dobrodružstvím a za vítězným podrobením, ale putování, na němž sever slouží jako dějiště umožňující veřejné přiznání a pojmenování některých určujících skutečností existence Kanady. Sever je „nahlížen jako místo duchovní krásy, ticha, dokonce transcendence, ale také jako místo hrůzy, osamění, šilenství a smrti. Pro mysl obyvatel jihu představuje sever místo paradoxu: je zároveň prázdné – není v něm nic než jezera, řeky, lesy, močály, tajga, tundra a led – a plné, plné exotických lidí, přírodního bohatství, nevyřešených záhad, tajemství a přízraků.“¹⁷

Djanet Searsová (*1959) a *Harlemský duet*

Jednou z nejzajímavějších a nejpodněnějších skutečností ohledně současného kanadského dramatu a divadla je rozvoj afrokanadské dramatiky. Přestože jeho začátky sahají až do poloviny devatenáctého století, kdy divadelní skupina mladých černošských mužů sehrála v Torontu vybrané scény ze Shakespeara, afrokanadské divadlo se profesionalizovalo až o celých sto let později a teprve v devadesátých letech zažilo prudký kvalitativní i kvantitativní vzestup. Na scénu přišla řada dramatiků, ať už z rodin žijících v Kanadě po generace nebo „nových Kanadanů“, kteří ji obohatili o čerstvou historickou zkušenost i estetickou senzibilitu. Zdaleka nejvlivnější z nich je Djanet Searsová, dramatička, ale také úspěšná

¹⁶ Sherrill Grace, Eve d'Aeth and Lisa Chalykoff, eds. *Staging the North. Twelve Canadian Plays*. Toronto: Playwrights Canada Press, 1999, str. 255.

¹⁷ Sherrill Grace, Eve d'Aeth and Lisa Chalykoff, eds. *Staging the North. Twelve Canadian Plays*. Toronto: Playwrights Canada Press, 1999, str. xi.

herečka, režisérka, producentka, pedagožka a editorka. Její hry se citlivě a přesvědčivě dotýkají toho, co další afrokanadský autor George Elliott Clarke nazval „poly-vědomím“ afrokanadské identity, jeho spleťtých kořenů a současných realizací, v případě Searsové navíc obohacným o výraznou feministickou perspektivu. Její *Harlemský duet* je hrou o osudové lásce, o rasismu vnitřním i vnějším, o otroctví i minstrelském umění, o pomstě a věrném přátelství, odehrávající se na kulturním pozadí Shakespearova *Othella*, přeneseného do současného Harlemu, a vyprávějící příběh předcházející ději Shakespearovy tragédie. Searsová sama vysvětluje, že bezprostřední inspirací pro *Harlemský duet* pro ni bylo první zhlédnutí inscenace *Othella* s Laurencem Olivierem v hlavní roli, již hrál podle tradičních zvyklostí se začerněnou tváří: „Jako zkušenou divadelní veteránku afrického původu mě Shakespearův *Othello* fascinoval od první chvíle, kdy jsem se s ním setkala ... *Othello* je první Afričan, který se v análech západní dramatické literatury objevuje. *Harlemský duet* jsem napsala ve snaze vymítnout jeho ducha. *Harlemský duet*, rapsodická bluesová tragédie, zkoumá důsledky vnímání rasy a sexuality na životy lidí afrického původu. Je to příběh lásky. Příběh *Othella* a jeho první ženy, Billie. Odehrává se v letech 1860, 1928 a v současném Harlemu na rohu ulic Malcolma X a Martina Luthera Kinga a ze všeho nejvíc je to příběh Billie.“¹⁸

Na předloze Shakespearova *Othella* Searsová zkoumá dosud málo řešené otázky o pozici ženské postavy ve vztahu, kde moc drží v rukou muž, který o této roli nijak nepochybuje. Avšak genderové vztahy se nevyhnutelně odehrávají v úzké souvislosti s problémem rasy. *Othello* Djanet Searsové je mladý černošský intelektuál, který opouští svou černošskou přítelkyni Billie kvůli své bělošské kolegyni, jež pro něj má stejné kouzlo, jako má Desdemona pro jeho shakespeareovského předchůdce. Z Desdemony zbývá u Searsové pouhá Mona, „bílý“ stín, který dopadá na jeviště pouze zdálky, ale o to hrozivěji. Celá tragická situace je nazírána z pozice Billie, nešťastné, zlomené – ale nikoli bezmocné. Searsová navíc originálně narušuje známou chronologii Shakespearovy hry: nejenže s autentickou realističností přenáší děj do současného

¹⁸ Djanet Sears: *Harlem Duet*. Winnipeg: Scirocco Drama, 1998, str. 14–15.

Harlemu, ale pracuje i s fantazijními motivy z africké mytologie a z afroamerického kolektivního podvědomí; oba tragičtí milenci se objevují i jako otroci na americkém jihu v době před občanskou válkou a jako herci harlemského minstrelského divadla ve dvacátých letech minulého století. Hra tak opouští přísně realistický rámec, rozšiřuje možnosti vysoce básnického jevištního jazyka a zobecněním a „zvěčněním“ některých kladených otázek, především o fungování rasy a rasového povědomí, připomíná jejich aktuálnost a nedořešenost.

Shakespeareův *Othello* je primárním intertextem, který *Harlemský duet* evokuje, ale zdaleka ne jediným. Scény odehrávající se ve dvacátých letech evokují americkou divadelní tradici minstrelů, kulturních travestií založených na zesměšňování černochoů parodováním jejich mluvy a projevu a využívajících mimo jiné i makeupu groteskně maskujícího tváře původně bělošských herců – ironií osudu ho později hojně používali i černošští herci, snažící se uplatnit na divadelním trhu. Dialogům postav v každé scéně předcházejí zvukové záznamy nejen černošské hudby výrazně dotvářející jejich atmosféru, ale také nahrávky slavných historických proslovů největších osobností dějin černošské Ameriky, od Malcolma X a Martina Luthera Kinga (jehož proslov „Mám sen“ inspiruje Othella a Billie k jedné z nejintenzivnějších výměn názorů a také k momentu nejdůvěrnějšího sblížení). Podle svědectví černošských diváků *Harlemského duetu* tyto záznamy nejsou ve hře pouhým „soundtrackem“, ale vzhledem k jejich těsnému umístění do sousedství Shakespeareova superkanonického intertextu jejich jevištní realizace výrazně napomáhá procesu etnického sebeuvědomění a současně připomíná, že snaha o kultivaci etnické a rasové důstojnosti není pouze historickým či veřejným bojem, ale také záležitostí hluboce osobní angažovanosti.

Přestože argumentace je v hořce vyhocených emocionálních konfliktech v duchu autorčina feminismu i v duchu tradice přepisování kanonických, a tedy autoritativních textů vedena zřetelně proti Othellovi, i jemu dává Searsová v zájmu rovnováhy prostor k vyjádření – a tím i k odhalení vnitřních zdrojů jeho slabosti maskované racionalitou, vzděláním a liberalismem. Stejně tak dává slovo k obhajobě i další zdánlivě dost beznadějně mužské postavě, Billiinu otci Canadovi, který

upřímně přiznává, že jako otec se dvakrát nevyznamenal – ale zároveň své selhání alespoň zčásti vysvětluje, pokud ne obhajuje. Canadovo jméno symbolicky evokuje touhu někdejších otroků po svobodě a po důstojném životě – a snad i touhu Billie po odpuštění, uzdravení a znovuvybudování vlastní smysluplné integrity. V tomto duchu zhodnotila historické okolnosti vzniku své hry i sama autorka: „Před *Harlemským duetem* Kanadské jeviště [přední kanadské divadlo] nikdy neinscenovalo hru autora afrického původu. A pro mě byl problém v tom, že Kanadské jeviště se jmenuje Kanadské jeviště, což znamená, že reprezentuje Kanadu; a tak jsem si říkala: ‚Já jsem přece taky Kanadanka, tak musí reprezentovat i mě.‘ A rozhodla jsem se o to postarat.“¹⁹

Judith Thompsonová (*1954) a *Přestaň takhle mluvit*

Hra Judith Thompsonové zastupuje v tomto výboru žánr rozhlasové hry, jeden z typických, tradičně oblíbených a svým způsobem formativních znaků kanadského dramatu jako celku.

Heslo „rozhlasové drama“ v *Kanadské divadelní encyklopedii* (*Canadian Theatre Encyclopedia*) uvádí, že tento umělecký tvar: „zaslouží uznání za to, že ruku v ruce s prvními divadly v zemi neodmyslitelně přispěl ke zrodu kanadského národního dramatu“.²⁰ Toto prohlášení je jasným a nezpochybnitelným důkazem nepostradatelné role rozhlasu jako komunikačního média v Kanadě a rozhlasové hry jako žánru pro samotnou konsolidaci a rozvoj kanadské národní kultury ve dvacátém století. Rozhlasové drama bylo skutečně od svého zrodu ve třicátých letech minulého století až do počátků televizního vysílání (a samozřejmě o to více pozdějšího razantního nástupu ještě modernějších technologií) jednou z nejproduktivnějších, nejsnáze šířitelných, a tak nejvlivnějších forem múzického umění – a to i přesto, že se v dnešní době do jisté míry stalo paradoxně obětí své vlastní nejsilnější zbraně,

¹⁹ Ric Knowles: „The Nike Method: A Wide-Ranging Conversation Between Djanet Sears and Alison Sealy-Smith“, *Canadian Theatre Review*, Winter 1998, str. 24–30.

²⁰ www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Radio20%Drama

skromné, působivé a flexibilní zvukové podoby. Kanadská divadelní teoretička Anne Nothofová nicméně připomíná: „Rozhlasové drama je jednou z nejintimnějších forem umění vůbec. Přestože jeho obecenstvo může být rozptýleno do všech koutů země, jeho představení existuje všude tam, kde se pro ně najde třeba jen jediný posluchač. A v daném okamžiku promlouvá zdánlivě jen k němu a nikomu jinému. Rozhlasové drama se totiž ve většině případů odehrává v uzavřených místech obývaných izolovanými jedinci – izolovanými zeměpisnou vzdáleností, fyzickými nebo sociálními omezeními, nebo prostě způsobem života.“²¹

Tyto charakteristiky – včetně intenzivně vnímaného pocitu prostorové i kulturní izolovanosti – reflektuje také hra Judith Thompsonové, která je mnohými kritiky a divadelníky považována za nejvýznamnější žijící kanadskou dramatičku. Dave Carley, editor antologie kanadských rozhlasových her, jí skládá hold jako: „nejlepšímu dramatikovi, kterého anglofonní Kanada má. Jen těžko by se našli autoři, co by se jí mohli rovnat, pokud jde o sílu a naléhavost jejich textů, o schopnost jít nemilosrdně až na krev, k samotnému kořeni popisovaného problému. A k tomu je ještě třeba přičíst zvyk Thompsonové text každého dramatu nesčetněkrát přepisovat, takže redaktor od ní většinou postupně dostane tři hry za cenu jedné, než autorka se svou typickou vervou a nasazením dospěje ke konečné podobě.“²²

Rozhlasová hra *Přestaň takhle mluvit* se zrodila ze spolupráce Judith Thompsonové, tehdy už zavedené autorky jevištních dramát, s národní rozhlasovou korporací CBC v devadesátých letech. CBC se tehdy pokoušela proniknout za hranice Kanady a zahájila ambiciózní projekty spolupráce s národními korporacemi v anglicky mluvícím světě, především v ostatních zemích Commonwealthu. Tato spolupráce zahrnovala nejen vzájemnou výměnu odborníků mezi rozhlasovými stanicemi v jednotlivých zemích, ale i rozsáhlé koprodukce, probíhající v několika zemích současně. Kanadští rozhlasoví

²¹ Anne Nothof: „Canadian Radio Drama in English: Prick Up Your Ears“, *Theatre History in Canada*, 11, Spring 1990, str. 59–60.

²² Dave Carley: „Introduction“ *Airplay: An Anthology of CBC Radio Drama*. Winnipeg: Scirocco Drama, 1996, str. 18.

profesionálové i autoři tak měli možnost konfrontovat svou práci s kolegy ze zahraničí a posluchači dostávali širší nabídku různých perspektiv a estetických prostředků jejich vyjádření. Nejúspěšnějším z těchto projektů byla spolupráce s Australskou rozhlasovou korporací ABC. Spočívala nejen ve výměně hotových dramát, ale i autorů a režisérů, kteří si vzájemně rozhlasovou tvorbu produkovali.

Jak vysvětluje Dave Carley, drama Judith Thompsonové bylo pro toto „transkontinentální tango“ jednoznačnou volbou. V anglicky mluvícím světě už byla autorkou zvučného jména a nemalé autority, a navíc měla shodou okolností na Austrálii zajímavou osobní vazbu: její dědeček byl krátce australským ministerským předsedou. Austrálie tak pro ni alespoň zčásti představuje zemi předků, krásnou, ale syrovou a krutou, a současně podmanivě mytologizovanou. Právě takovou je i pro postavy hry: Joanne, anorektická, depresivní teenagerka, pro svou „divnost“ šikanovaná spolužáky i vlastní sestrou v odlehlém městečku Thunder Bay daleko na kanadském severu, cestuje se svou rodinou za dědečkem do Austrálie v naději, že jí změna prostředí navrátí tělesné i duševní zdraví. Přestože se chvíli zdá, že naděje se splní a setkání s laskavým, moudrým dědečkem a přírodními silami „necivilizované“ Austrálie Joannin fatální stav pohádkově vyřeší, takové šťastné konce v dramatech Judith Thompsonové nepřicházejí. Síly, které měly přinést uzdravení a klid Joannině nemocné duši, ji nakonec pohltnou a Joanne i se svým dědečkem se v nich navždycky ztratí v dramatické akci, která je o to působivější, že je neviděná, ale pouze slyšená a tušená.

Rádio je pro strhující příběh Thompsonové ideálním formátem vyjádření: nejenže umožňuje rozklenout jeho vyprávění přes oceán a dva kontinenty, ale zvukovými prostředky dokonale propojuje realismus, až naturalismus drsných scén smrtícího násilí, které jsou pro dramatiky Thompsonové typické, s fantastickými scénami inspirovanými australskou domorodou mytologií a silou její člověkem nepokořeně přírody. Některé klíčové momenty děje jsou svou podobou blízké až magickému realismu – např. scéna dědečkova umírání, vlastně „odletu do jiné dimenze“ v doprovodu hejna jeho milovaných ptáků, je přes svou extrémnost uvěřitelná právě tím, že si ji posluchač na základě prostých, zcela neokázalých slov

Fergusova monologu vytváří prostředky vlastní představivosti a mírou individuálního estetického a emocionálního zaujetí. Posluchač, který je k tomu ochoten, se v kritických okamžicích dostává až do povážlivě důvěrné blízkosti k postavám, nerušen žádným návodným vizuálním filtrem ani přítomností ostatního publika a vnímá možnost téměř úplného, byť děsivého porozumění. Drama Judith Thompsonové tak zbavuje mluvenou, tedy původní podobu jazyka všech pomocných prostředků a vrací ho k jeho archetypální a psychologické podstatě. A rozhlas je „očividně“ médium, které tuto roli umožňuje s až znepokojivou účinností. Řečeno slovy Anne Nothofové: „Rozhlasové drama má schopnost naplno působit na jakoukoliv vzdálenost, i tam, kde publikum nemá přístup k živému divadlu, a dává možnost vytvořit si čistě pomocí zvuku představu o jiných místech, jiných lidech, a možná i o sobě samotných.“²³

John Mighton (*1957) a *Možné světy*

Dramatik John Mighton je svým způsobem jedním z nejpozoruhodnějších úkazů současného kanadského divadla: Mighton totiž nikdy nebyl „dramatikem na plný úvazek“, nýbrž především matematikem a vysokoškolským pedagogem na torontské univerzitě. Jako literát se zpočátku pokoušel především o poezii, inspirován tvorbou americké básnířky Sylvie Plathové. Ve věku osmadvaceti let, když pomáhal příteli s řešením jistého matematického problému, v sobě objevil zájem o matematiku a její intelektuální možnosti; to ho přivedlo až k doktorátu z matematiky na univerzitě v Torontu. Kromě toho má také vysokoškolský diplom z filozofie, a obě disciplíny také přednáší. V současné době působí na Fieldsově institutu matematických věd v Torontu.

Se skupinou dobrovolníků Mighton založil charitativní organizaci JUMP (Junior Undiscovered Math Prodigies), zaměřenou na rozvoj matematických schopností u sociálně znevýhodněné mládeže. Na téma matematického vzdělávání

²³ Anne Nothof: „Canadian Radio Drama in English: Prick Up Your Ears“, *Theatre History in Canada*, 11, Spring 1990, str. 69.

napsal i známou knihu *Mýtus o schopnostech: podpora matematického nadání u dětí* (*The Myth of Ability: Nurturing Mathematical Talent in Every Child*).

Mightonův zájem o vědecké myšlení, o intelektuální možnosti matematiky a vzdělávání v přírodních vědách se reflektuje i v jeho kulturních projektech: Mighton je mimo jiné spoluautorem scénáře známého filmu *Dobrá vůle loví* (*Good Will Hunting*), a také mnohé jeho ceněné divadelní hry se těchto témat více či méně bezprostředně dotýkají. Už jedna z jeho prvních her, *Vědečtí Američané* (*Scientific Americans*), která měla premiéru v torontském *Theatre Passe Muraille*, získala prestižní *Cenu Dory Mavor Mooreové* (*Dora Mavor Moore Award*), stejně jako následující *Krátká historie noci* (*A Short History of Night*), jejíž hlavní postavou je astronom, matematik a astrolog Johannes Kepler; Mighton je také držitelem neméně prestižní *Chalmersovy ceny* (*The Chalmers Award*) a *Ceny Generálního guvernéra* (*Governor General's Award*), nejvyššího uměleckého ocenění v Kanadě vůbec.

Mightonova nejslavnější hra, *Možné světy* (*Possible Worlds*), měla premiéru v roce 1990 v torontském divadle *Canadian Stage* v režii Petera Hintona. Je inspirována filozofickou teorií o existenci možných, nebo také paralelních světů, existujících potenciálně ve shodném časoprostoru. Teorie multiverza (co by opaku universa) tak vychází z předpokladu, že každé rozhodnutí, které přijmeme, nevyhnutelně změní běh našeho života; na rozdíl od obecně přijímané domněnky na něj ovšem nepřestávají působit ani odmítnuté eventuality; realizují se rovněž, pouze v jiných částech sdíleného časoprostoru, oddělené od našeho vnímání neviditelnou membránou, kterou dokážeme překročit jen za výjimečných okolností. Teorie možných světů si pak klade svůdné spekulativní otázky: „Co by se stalo, kdybychom hranici možných světů dokázali libovolně překračovat? Získali bychom božské schopnosti, dokázali bychom přesně předvídat následky veškerého svého jednání? Jak by v tomto multiversu fungovala morálka? Přestala by úplně existovat, nebo by se víceméně podobala té, kterou známe, jenom na nesrovnatelně komplikovanější úrovni?“²⁴

²⁴ <http://nextprojection.com/2014/03/29/robert-lepage-possible-worlds-possible-worlds-review/>

George, matematický génius a protagonista Mightonovy hry, věří (nebo to tak možná opravdu je), že žije současně v mnoha světech, v nichž vykonává různá povolání, hraje různé sociální role a zamilovává se do různých inkarnací své osudové ženy. Jeho příběh (nebo spíše paralelní příběhy) se prolíná s pátráním dvou detektivů po pachateli série vražd mimořádně inteligentních obětí, jimž vyjímá z hlav mozky, které si přivlastňuje jako trofeje. Než je pátrání a vyprávění Georgeových příběhů u konce, není možné stanovit, co se „doopravdy“ stalo a která z verzí Georgeova života je ta „skutečná“. Mightonova hra se tak dotýká mnoha zásadních témat, která se týkají vědeckého zkoumání reality a morálních dilemat s ním souvisejících, ale také samotné podstaty racionálního a emocionálního poznání. Pokládá celou řadu znepokojivých otázek, na něž lze zpravidla najít jen tentativní, spekulativní odpovědi. „Je to koneckonců příběh o možnostech, stejně jako o nemilosrdných faktech a nesmlouvavých číslech. Otázky jsou tu důležitější než jakékoliv možné odpovědi, pokud vůbec nějaké existují.“²⁵

Důležitý soubor otázek, které hra pokládá, se týká danosti a vývoje morálky. Do jaké míry a za jakých podmínek máme právo zkoumat, jak funguje lidský mozek, a jaké jsou možné důsledky takového zkoumání? Jak může toto zkoumání ovlivnit vývoj naší emocionality? Lze k mozku vědecky přistupovat jako k pouhému nástroji myšlení, nebo je třeba respektovat jeho mystérium, v očích celých generací tvořené jen a pouze naší neznalostí jeho podstaty? A v důsledku toho, je realizovaná skutečnost opravdu důležitější než hypotetická, a z jakých důvodů?

Hra Johna Mightona, největšího „vědce“ a racionalisty mezi kanadskými dramatiky, rozumně netrvá na jednoznačném zodpovězení takto složitých problémů; jejich jevištní „možnou“ realizaci však podává působivý obraz jejich věčné platnosti a naléhavosti v současném světě, v němž je tolik možností nevyhnutelně a osudově propojeno. *Možné světy* jsou tak mimo jiné umělecky neobyčejně zdařilou metaforou mnoha možných proměn forem života prostřednictvím divadla a symbolem

²⁵ <http://nextprojection.com/2014/03/29/robert-lepage-possible-worlds-possible-worlds-review/>

divadla jako takového. I s ohledem na tuto charakteristiku jeho nejúspěšnější hry byl Mighton v roce 2005 odměněn *Siminovitchovou divadelní cenou* (*Siminovitch Prize in Theatre*), udělovanou za mimořádný přínos kanadskému divadelnímu umění. Porota ocenila „důmyslné a hluboké propojení intelektu a srdce“ v jeho tvorbě a „důstojnost, rafinovanost a neokázalý humanismus“ jeho her, které přes složitost a abstraktnost svých idejí představují vděčný a působivý divadelní materiál.

Johnu Mightonovi se tak v jeho divácky nejděčnější hře (zfilmované v roce 2000 v režii nejslavnějšího kanadského režiséra Roberta Lepage) podařilo důmyslně a s uměleckou pokorou propojit světy intelektu a emocí, poznání a intuice, vědeckých důkazů a mystického tajemství. Tím, že si pro vyjádření těchto obecně platných otázek zvolil formát dramatu, složil vzácný umělecký hold divadlu jako základní metafoře svých i věčně existujících „možných světů“.

Marty Chan (*1965) a *Dům z kostí*

To nejlepší ze současného divadla v západokanadské Albertě přivádí na kulturní i umělecké jeviště etnickou diverzitu provincie a vymezuje se vůči tradičním stereotypům „prerijního realismu a kovbojské ikonografie,“²⁶ které spoluutvářely její sociální povědomí. Dramatici z Alberty reflektují široké multikulturní spektrum kanadského západu, aniž by psali pouhé „etnické divadlo“ s omezenou čitelností a diváckým dopadem. Jejich etnicita není vymezující a proklamační, ale tvoří pevný, byť nesamozřejmý a proměnlivý základ jejich uměleckého pohledu na bohatou škálu současných otázek a konfliktů, z nichž mnohé se dotýkají nejen příslušníků konkrétních uzavřených komunit, ale všech obyvatel provincie, ne-li Kanady jako celku.

Z toho důvodu nebývají díla předních autorů této „provinční dramatiky“ uváděna jen v komunitních, etnických divadlech, ale nezřídka i divadelními společnostmi zaměřenými na

²⁶ Anne Nothof: „No Cowpersons on This Range: The Cultural Complexity of Alberta Theatre“. *Wild Words: Essays on Alberta Literature*. Edmonton: Athabasca University Press, 2009, str. 61.

současnou kanadskou tvorbu jako takovou, jako jsou *Workshop West Theatre* v Edmontonu, *Alberta Theatre Projects* v Calgary nebo *Banff Centre for the Arts* ve stejnojmenném městě. Jejich prostřednictvím se potom dostávají na scény divadel mimo svou provincii a spoluvytvářejí tak divadelní obraz kanadské národní identity jako celku. Slouží tak jako doklad dávného, ale ne vždy plně uvědomovaného zjištění, že etnická, národní a kulturní identita vzniká na základě složitého performativního procesu, na nějž působí celá řada vnitřních i vnějších vlivů a který podléhá nekončícímu sledu proměn.

Dramatik Marty Chan představuje v tomto spektru čínsko-kanadskou kulturní provenienci, ale vědomě se distancuje od zjednodušujícího a povrchního zařazení. Jeho hry pojednávají o nejrůznějších tématech a v nejrůznějších dramatických stylech, od politické satiry až po text k rockové opeře. V některých z nich vystupuje autorův etnický původ a přirozený kulturní zájem zřetelně do popředí, jako ve hře *Mami, tati, žiju s běloškou* (*Mom, Dad, I'm Living with a White Girl*), z roku 1994, jakousi „čínsko-kanadskou“ obdobou známého filmového příběhu *Hádej, kdo přijde na večeři*, podle jiných bychom autorovu etnickou identitu hádali jen stěží.

Takový je i drsný, sugestivní thriller *Dům z kostí* (*The Bone House*), napsaný pro festival Fringe v Edmontonu v roce 1999, jeden z nejdůležitějších a nejdůmyslnějších experimentů současné kanadské dramatiky. Toto drama, přesněji řečeno jeho jevištní realizace, totiž v první řadě narušuje zažitou představu o uspořádání divadelní akce, o typickém rozložení sil mezi jevištěm a hledištěm a o pevné hranici mezi reálným světem a fiktivním světem předváděným hereckým projevem. *Dům z kostí* v první řadě nemá formu tradiční divadelní hry, nýbrž přednášky pro zájemce z řad veřejnosti. Eugene Crowley, její ústřední postava, není postavou v tradičním a očekávaném slova smyslu, ale přednášejícím, a současně dynamickým, „ošemetným“ spojovacím článkem mezi jevištěm a hledištěm, iluzí a skutečností, obavami a jejich naplněním. Crowley se v úvodu představuje divákům jako „lovec myšlenek“, který se specializuje na detekci „toho, co se lidem děje v hlavě“. A to, co se během jeho přednášky děje v hlavách jeho publika, je znepokojení a bazální, archetypální strach, rostoucí až k samé hranici snesitelnosti. Crowley je

totiž odborník na psychologii sériových vrahů a prostředí přednášky, včetně bezděčné spolupráce diváků, mu slouží jako past k usvědčení jednoho obzvlášť nebezpečného, který mu až dosud unikal, známého pod přezdívkou „Půlnoční kovboj“. Pomocí rafinované psychologické hry Crowley divákům dokazuje, že podle dostupných údajů a dosavadních zkušeností sérioví vrazi nebývají vyšinuté, patologicky zrůdné osobnosti rozpoznatelné na první pohled, ale často nenápadní lidé, jevící se zcela „normálně“, kteří vedou běžný, racionální život nevymykající se společenským očekáváním. Toto zjištění samozřejmě zvyšuje potencionální nebezpečí; Crowley nabuzuje v divácích představu, že v každém z nich dřímá možný sadistický zločinec, že Půlnoční kovboj je mezi nimi, připravený v pravou chvíli znovu zaútočit. Postupně odhaluje svou posedlost Půlnočním kovbojem, pro jehož dopadení je ochoten překračovat únosné hranice do té míry, že téměř ztrácí důvěru publika a pozici morální a sociální autority.

Tato na první pohled „nedivadelní“ hra má mohutný dramatický potenciál, daný nejen atraktivním a efektním tématem. Jak vychází najevo, Půlnoční kovboj pro své zločiny potřebuje publikum, s rozkoší vraždy inscenuje jako zrůdná divadelní představení, která bez diváků, přihlížejících v naprosté bezmoci, postrádají katarzi i smysl. A stejně tak potřebuje diváky i Crowley, který právě na ně touží svého protivníka nalákat a vyprovokovat k rozhodujícímu střetnutí. To se také ve finální fázi hry skutečně odehraje, ovšem v naprosté tmě, kdy jsou smysly diváků, a tím i jejich psychická obranyschopnost, redukovány na minimum, v zájmu zvýšení účinku předváděného děje. Ano, zájem diváků o téma násilí, který je přivedl na přednášku o psychologii sériových vrahů, je přivádí blíž jejich uvažování, než jsou ochotni sami sobě připustit, a jejich voyerismus je tím, co je nejvíc ze všeho vystavuje nebezpečí. Hra tak nesmírně účinně překračuje bariéry mezi tím, co je předváděno „jenom jako“ coby vzrušující iluze možného, ale bezpečně fiktivního, a nehlubšími kořeny odvěkého atavistického strachu z násilné likvidace vlastní existence nepoznatelnými a neovladatelnými silami vnějšího světa. Chris Fassbender, jeden z kanadských herců, který se vystřídal v roli Crowleyho i jeho asistenta Jacoba, k tomu poznamenal: „Nechci tuhle hru herecky stavět na nerealistických očeká-

váních, ale myslím, že důvod, proč je u diváků tak populární, je v tom, že poskytuje hluboce niternou zkušenost, jdoucí až na dřev. Ta hrůza se děje přímo před vámi a nemáte šanci před ní utéct. Jste mi vydaní napospas, je to jako divoká jízda na horské dráze.“²⁷

Hra Martyho Chana je tak pozoruhodným psychologickým experimentem o podstatě strachu, hranicích představivosti a některých, možná až nezdravých, ba „nelidských“ tendencích současné populární kultury, včetně celebritizace zločinců, ale také o samotné podstatě a hranicích možností divadla, v duchu Shakespeara „světa jako jeviště“. Jako se pro Shakespeara svět stal jevištěm, stalo se pro Martyho Chana jeviště výsekem současného světa, kde „bezpečný prostor“ přestává existovat, aby otevřel nové možnosti intelektuálních a uměleckých realizací.

Klára Kolinská

²⁷ <http://www.thecoast.ca/halifax/view-to-a-kill/Content?oid=1624307>