

MARTIN PŠENIČKA

(POST-)KOLONIALISMUS A KANADSKÉ DRAMA¹

I.

Počátky původního kanadského dramatu jsou spojovány s hnutím alternativních divadel, které se v Kanadě objevuje na konci šedesátých a v průběhu sedmdesátých let 20. století. Kanadské drama, jakožto jedna z nejmladších dramatických (a divadelních) kultur na světě,² se během těchto dvou desetiletí stalo autonomním tělesem odpoutaným od koloniálních vlivů přicházejících ze strany Británie a USA, které střídavě dominovaly divadlu v Kanadě v předcházejících třech stoletích. Byla to alternativní divadla, která začala pravidelně uvádět kanadské hry. Než ale toto zlaté období kanadského divadla a dramatu přišlo, musela Kanada projít dlouhým a složitým procesem dekolonizace.

Současné kanadské drama jakožto výsledek dekolonizace může být pak v širším slova smyslu chápáno v termínech post-koloniálního dramatu. Tak se tomu děje například v antologii *Post-Colonial English Drama* (King ed., 1992), v níž kanadští autoři, včele s předním kanadským divadelním historikem Eugenem Bensonem, zastřešují kanadské drama pojmem post-koloniální. Post-koloniální drama je v jejich slovníku každé od koloniálního centra odlišné drama, jež zpracovává kanadskou skutečnost, historii, zkušenost nebo mytologii vlastním, 'kanadským' jazykem. Pojem post-koloniální pro ně označuje spíše historické období následující po etapě koloniální. Není divu, že se pod takto široce používaným termínem scházejí tak různorodí kanadští dramatici jako John Herbert, Tomson Highway či Judith Thompson, které kromě sdílení kanadského teritoria a psaní dramatu mnoho nespojuje.

¹ Tato studie vznikla v rámci výzkumu současného kanadského dramatu. Přestože je v názvu použito „kanadské drama“, studie se zabývá pouze anglofonním kanadským dramatem.

² V podobné pozici jako Kanada se nacházejí i jiné státy Britského společenství jako Austrálie, JAR nebo Nový Zéland. (Benson, 1992) Rozvoj původní divadelní tvorby v těchto státech začíná stejně jako v Kanadě počátkem 70. let 20. století.

Nejen z tohoto důvodu je pro tuto studii daný model post-kolonialismu nevhodný. Post-kolonialismus, jak naznačuje teoretický i praktický vývoj v dané oblasti, není pouze historickým názvem pro etapu střídající kolonialismus. Jedná se o teoretickou, politickou, uměleckou a hermeneutickou strategii, jejíž pomocí jsou dekonstruovány a decentralizovány „hegemonické hranice a činitelé, jež vytvářejí nerovné vztahy založené na binární opozici typu ‚my a oni‘, ‚první a třetí svět‘, ‚bílí a černí‘, ‚kolonizátor a kolonizovaný““. (Gilbert, 1996:3) Post-kolonialismus je proto v této studii chápán v užším slova smyslu jako „forma kulturní analýzy a kulturní kritiky: způsob dis-identifikace celých společností od suverénních kódů kulturního uspořádání a ze své podstaty dialektické napadení dominantní produkce kulturního významu“. (Slemon, cit. Gilbert, 1996:3)

Druhý důvod, proč je post-kolonialismus jako široce zastřešující pojem pro kanadské drama příliš obecný a zavádějící, vyplývá ze samého charakteru Kanady jakožto osadnické kolonie (též osadnicko-okupační), v níž se evropští přistěhovalci stali postupně ‚původní‘ kanadskou většinou, jež z jedné strany podléhala imperiální kolonizaci a z druhé sama pokračovala v kolonizaci původního obyvatelstva.³ Koncept reprezentovaný nejen výše citovaným E. Bensonem může být bezesbýtku aplikován na země ‚třetího světa‘ (okupační kolonie), v nichž kolonizátoři přes veškerou svou výbojnost zůstali menšinovou součástí společnosti.⁴ Kanada společně s ostatními státy ‚druháho světa‘ (Austrálie, Nový Zéland a JAR) je v jiné, rozdvojené post-koloniální pozici. Původní obyvatelstvo je v Kanadě menšinou obklopenou a ovládanou evropskou většinou. Zdvojená (post-)kolonizace z pohledu divadla a dramatu je jedním z témat této eseje. Druhým úkolem této práce je analýza textů nikoliv imanentně, nýbrž cíleně post-koloniálních. Textů, v nichž je post-kolonialismus uměleckou strategií rozkrývající postavení původního obyvatelstva – Indiánů – ve vztahu ke koloniální moci,

3 Koncept ‚indigeneity/indigenes‘ používají autoři jedné z prvních ucelených teorií post-kolonialismu nazvané *Empire Writes Back* (Ashcroft, 1989). ‚Indigeneity‘ lze přeložit jako původnost či odlišnost, kterou se evropští osadníci v rámci kolonií snažili založit ve vztahu k imperiálnímu centru. Jejich snaha se odlišuje od úsilí původních obyvatel (‚indigenous peoples‘), jimž se jednalo a v mnoha případech stále jedná o oživení a udržení před-koloniální kultury. Problematiku hledání ‚indigeneity‘ lze chápat jako obydlování nového teritoria (Nového světa) prostřednictvím již ověřených mechanismů starého světa. V oblasti umění jde samozřejmě o používání jazyka toho kterého uměleckého druhu, teoretických a filozofických konceptů nebo řeči jako takové. V souvislosti s Kanadou se tento proces nejprve projevil v oblasti výtvarného umění: Skupina sedmi sdružovala výtvarníky, kteří jako první nepohlíželi na Kanadu jako ‚turisté‘ z Evropy, nýbrž jako její obyvatelé zachycující specifickou krajinu, světla, tvarů. Obraz každého z členů Skupiny sedmi je možné vidět jako metaforu kanadského post-kolonialismu, resp. ‚indigeneity‘.

4 Kolonialismus/imperialismus se zdá být nejnvlivnějším historickým momentem novověku. „Životy více než tři čtvrtiny obyvatel žijících v dnešním světě jsou formovány zkušeností kolonialismu“, píše se v úvodu knihy *Empire Writes Back*. (Ashcroft, 1989:1) Poté, co éru imperialismu a studené války (jež byla oboustranným imperialismem svého druhu) střídá současný americký neo-imperialismus, může být koncept kolonialismu/post-kolonialismu aplikován v podstatě na stav celého globálního světa. Jde však spíše o politické, historické a společenské použití termínu, nikoliv o označení umělecké strategie.

jejích institucí a symbolů. Půjde o exkurz do ‚čtvrtého světa‘, do něhož byly ‚první národy‘ odsunuty evropskou majoritou.⁵

Spleť kanadského kolonialismu a jeho post-koloniálních implikací souvisí i s postupem, jenž je pro tuto práci zvolen. Přestože se první drama s ‚indiánskou‘ tematikou objevuje již v roce 1919 (*Bůh bohů* Carrola Aikinse), silný hlas ‚čtvrtého světa‘ v oblasti divadla a dramatu zaznívá o mnoho let později. Jevišťe ‚čtvrtému světu‘ ironicky otevřela dekolonizace evropského a amerického koloniálního vlivu, o níž se nezasloužil nikdo jiný než evropští kolonizátoři: prostřednictvím ‚druhého světa‘ byl dán prostor ‚světu čtvrtému‘. I proto se procesu dekolonizace věnuje druhá část této studie.

Je příznačné, že za první moderní (post-koloniální) kanadské drama je mnohými považováno *Utrpení Rity Joe* (*The Ecstasy of Rita Joe*, prem. 1967) George Rygy, hry ‚bílého‘ autora, která zpracovává utrpení původního obyvatelstva. Ryga se původnímu obyvatelstvu věnuje i v jiné své hře, *Indián*, napsané jako televizní scénář již v roce 1962. *Utrpení Rity Joe* je nicméně v porovnání s touto aktovkou významným krokem kanadského dramatu, a i proto jí bude věnována pozornost společně s dramatem Wendy Lill, *Povolání Heather Rose* (*The Occupation of Heather Rose*, prem. 1985), a *Sestrami* (*The Rez Sisters*, prem. 1986) Tomsona Highwaye, prvního a nejvýznamnějšího kanadského dramatika pocházejícího z indiánského kmene Cree.

II.

Ač to může znít paradoxně, klíčovou roli pro Kanadu jakožto samostatný, na koloniální nadvládě nezávislý stát sehrály obě světové války. S jistou dávkou nadsázky lze říct, že Kanada z válek značně profitovala, a to jak v oblasti ekonomické či politické, tak národní i kulturní. První světová válka přinesla Kanadě dříve neznanou touhu po nezávislosti, která v průběhu dvacátých let 20. století vyústila v přijetí Westminsterského statutu (1931). Tímto dokumentem byla oficiálně uzákoněna legislativní nezávislost Kanadského dominia na Britském království, jež bylo od tohoto okamžiku symbolicky zastoupeno generálním guvernérem. O rok později stál mimochodem též generální guvernér, the Earl of Bessborough, u důležitého milníku vývoje moderního kanadského divadla. Společně se skupinou nadšenců založil tradici celonárodního amatérského festivalu s názvem *The Dominion Drama Festival* (DDF), který je považován, společně s rozhlasovým dramatem, za

⁵ Vypadá to, že svět je v některých případech rozdělen do čtyř částí. V post-koloniálním diskurzu jsou za země prvního světa považovány evropské státy (starý svět), druhý svět reprezentují jmenované osadnické kolonie, jež „se nacházejí v rozpačité pozici, jenž není ani prvním, ani třetím světem; byly kolonizovány Evropou ve stejnou chvíli, kdy samy kolonizovaly původní obyvatelstvo“. (Gilbert, 1996:6) Třetí svět představují země Afriky a Asie, které se postupně staly na impériu nezávislými státy. Termín čtvrtý svět se týká etnických skupin, jež původně ovládaly před-koloniální území, ale během kolonizace byli umenšeny imperiální expanzí. Jde o ‚první národy‘ v Kanadě, domorodé obyvatelstvo Austrálie, Maory na Novém Zélandu a původní obyvatelstvo dnešních USA.

první národní kanadské divadlo. (Benson, 1987) *DDF* přetrval do počátku sedmdesátých let, kdy jeho působnost vyprchala. Ačkoli „*DDF* nikdy nevyprodukoval kanadské drama“ a jeho umělecké výsledky byly rozporuplné, byl to tento festival, o němž se Robertson Davies, jeden ze zakladatelů *DDF*, vyjadřuje jako o základním kamenu poválečného rozvoje moderního, profesionálního, kanadského divadla a dramatu: „*DDF* informoval Kanadu o tom, čeho bylo dosaženo ve světě divadla, a to bylo samo o sobě dostatečné odůvodnění jeho existence.“ (Davies, 1973:xi)

Druhá světová válka kanadské směřování k nezávislosti na imperiální moci umocnila. V oblasti kultury a umění se to projevilo klasickým kanadským řešením – sestavením komise, která pojmenuje problémy a vybídne k nápravě. V tomto případě se jednalo o ‚Královskou komisi pro národní vývoj v umění, písemnictví a vědách‘ sestavenou v roce 1949. Dvouleté rokování vedené Vincentem Masseyem bylo završeno závěrečnou *Masseyho zprávou* (*Massey Report*, 1951). Listina, vyjadřující se k celkovému stavu kultury a umění na území Kanady, byla k situaci dramatu a divadla v Kanadě značně kritická:

„Ať už se jedná o inscenování či dramatickou tvorbu, nenalzáme v Kanadě nic, co by bylo srovnatelné s tím, co se děje v ostatních zemích, s nimiž bychom rádi sdíleli intelektuální spřízněnost a kulturní rovnost. ... Dramatická tvorba v Kanadě mocně zaostává za ostatními literárními druhy.“ (Rubin ed., 2004:174, 176)

Masseyho zpráva byla impulsem k založení klíčové kanadské instituce, Kanadské rady (Canada Council, 1957), jež se velkou měrou zasadila o rozvoj kanadského divadla a dramatu. Nepřímým následkem *Masseyho zprávy* bylo pak otevření prvního profesionálního národního kanadského divadla, Shakespearovského festivalu ve Stratfordu (*Stratford Shakespearean Festival - SSF*) v Ontariu v roce 1953.⁶ Přestože se však jak v případě *SSF*, tak *DDF* jednalo o divadlo tvořené na území Kanady, nemůže být ani jeden z podniků chápán jako čisté kanadské divadlo. *DDF* společně s *SSF* mohou sloužit jako příznačný kanadský příklad „dlouhé tragikomedie kanadské kolonizace“. (Knelman, 1982:7) Oba festivaly byly víceméně prodlouženou rukou britského divadla a dramatu. Porota *DDF*, hodnotící představení kanadských amatérů zpracovávajících víceméně dramata cizí provenience, byla až na malé výjimky výlučně britská. K výmluvnému názvu *SSF* není potřeba mnoho dodávat. Snad jen to, že vůdčí tvůrčí osobnosti festivalu pořádaného ve Stratfordu, kanadské imitaci anglického městečka, pocházely v naprosté většině z britských ostrovů (přestože se mohly chlubit kanadským občanstvím). John Hirsch, jeden z mála kanadských režisérů působících ve Stratfordu, nazval tuto kanadskou koloniální závislost „syndromem ‚pošlete pro koloniálního guvernéra‘“. (Knelman, 1982:10)

⁶ Přestože *Masseyho zpráva* požaduje vznik kanadského národního divadla, založení *SSF* může být jen ztěžší chápáno jako přímá odpověď. (cit. Rubin ed., 2004) Založení festivalu mělo daleko prozaičtější důvod: „...Tom Patterson, muž, jenž podnikl vznik nejprestižnější kanadské kulturní instituce, viděl do té doby pouze jedno profesionální představení a jeho ústředním zájmem nebylo ani tak alžbětinské divadlo jako nalezení ekonomické záplaty pro město, které ztratilo stěžejní průmyslové odvětví – opravnu parních strojů.“ (Knelman, 1982:7)

Británie byla kulturním a uměleckým vzorem. Proč tomu tak bylo, souvisí nesporně s kanadským geopolitickým mezi-postavením. Kanada, původně francouzská a posléze britská kolonie, sdílí kontinent s v současnosti nejvlivnější světovou velmocí, USA. Ač pro-královská Kanada nebyla nikdy Amerikou, vliv Spojených států na kanadský politicko-ekonomický a kulturně-společenský vývoj byl vždy více než velký. Jestliže byla Kanada imperiálním vlastnictvím Británie, byla a stále v mnoha ohledech je kolonií USA. Vliv USA se dotkl i kanadské kultury, divadlo a drama nevyjímaje. Divadlo v Kanadě bylo do první poloviny 20. století americkou doménou. Až rozkvět filmového průmyslu, jenž upoutal ekonomické zájmy USA, uvolnil místo pro rozvoj kanadského divadla.

Divadlo bylo pro Američany stejným byznysem jako cokoli jiného. Prostor pro původní kanadské divadlo, které nemohlo konkurovat americké masové produkci, byl proto na ‚okupovaném‘ jevišti příliš malý. Pokud se chtěl kanadský divadelní nadšenec věnovat divadlu více než na amatérské bázi, musel odejít do New Yorku a stát se víceméně americkým umělcem. Není proto divu, že J. E. Middleton v eseji *Divadlo v Kanadě* z roku 1914 píše:

„Kanada vždy vděčila, ať přímo nebo nepřímou, za své divadlo Spojeným státům. Dokonce i anglické hry a herci přicházejí do Dominionu přes New York. To není důvod k pláči, nýbrž přirozený stav. ... Můžeme vyčíst seznam v Kanadě narozených herců, kteří ve svém oboru dosáhli věhlasu. Ale takřka většina z nich byla vyučena ve Spojených státech, a tudíž jsou spíše americkými než kanadskými herci. ... Kanadské divadlo neexistuje. Jedná se pouze o odvětví amerického divadla, a nutno dodat, že to nejvýnosnější.“ (Rubin ed., 2004:4, 8)

Jiný kanadský kritik, Bernard K. Sandwell, píše v článku *Zabrání našeho jeviště* (1912):

„Kanada je jediným národem na světě, jehož jeviště je zcela kontrolováno cizinci. Jediným národem na světě, jehož synové a dcery jsou nuceni odejít do zahraničí, kde získají svolení umožňující jim hrát ve svém vlastním jazyce na prknech svých vlastních divadel. K tomu, aby vám tleskalo publikum v Torontu, potřebujete projít divadlem na Broadwayi.“ (Rubin ed., 2004:18)

Sandwell na rozdíl od Middletona nabádá k osvobození kanadského divadla od amerického vlivu. Jedinou záchranu kanadské divadelní kultury však nevidí v podpoře domácí tvorby, nýbrž v obratu k britskému divadlu a dramatu. Sandwellův postoj odhaluje podstatu komplikovaného příběhu (de)kolonizace kanadského jeviště. V kontextu severoamerického kontinentu byl totiž pozitivní/pro-imperiální postoj k Britskému království paradoxně chápán jako postoj protikoloniální, resp. protiamerický. „Generace Kanadčanů viděly imperialismus jako protikoloniální gesto; ... podílení se na britském impériu nebylo důkazem koloniálního vazalství, nýbrž potvrzením post-koloniální autonomie,“ píše k tomuto tématu Alan Filewod. (cit. Wallace, 1999:8) Kanadské divadlo, sevřené mezi někdejší koloniální a současnou neo-imperiální velmoc, s sebou tak „přes více než

jedno století neslo implicitní znak proti-kolonialismu“, neboť „imperialismus ironicky představoval skrytou proti-koloniální hodnotu“. (Wallace, 1999:7–8)

Ač už ve 20. letech 20. století upozorňuje Vincent Massey ve *Vyhlídkách kanadského dramatu* na důležitost odpoutání nejen od amerického, ale i britského vzoru, stav poválečného kanadského divadla nezaznamenává od stavu jím popisovaného v roce 1922 velký rozdíl. (Massey, Rubin ed., 2004) Podle již citované listiny nesoucí Masseyho jméno: „Možnosti pro pokročilý divadelní vzdělání v Kanadě neexistují. Důsledkem je odchod talentovaných mladých herců, režisérů a techniků, objevených výtečnou prací DDF, do zahraničí, kde získají vyspělejší vzdělání a jen zřídka se vrátí“ (*Massey Report*, Rubin ed., 2004:174). Přes jistý pokrok dosažený jak DDF, tak C. B. C. (*Canadian Broadcasting Corporation*) v oblasti rozhlasového dramatu, nemůže být kanadské drama a divadlo na sklonku první poloviny 20. století viděno jako vzkvétající kultura.⁷ Byla to až druhá polovina 60. let, kdy se objevují Kanadskou radou podporovaná alternativní divadla a s nimi nová, původní, od koloniálního vidění osvobozená kanadská dramata. Z této spleti se vynořuje i drama post-koloniální.

III.

Retrospektivní drama George Rygy, *Utrpení Rity Joe* (vyd. 1971), je první pozoruhodnou kanadskou hrou zpracovávající specificky kanadské téma: kulturní, společenské a fyzické znásilnění indiánské komunity evropskými přistěhovalci. Hlavní postava, indiánská dívka Rita Joe, obviněna z několika kriminálních přečinů, je postavena před soud. Rita, uvězněna v začarovaném kruhu koloniálního systému, představuje symbolickou oběť reprezentující indiánské společenství kontrolované prostřednictvím cizích pravidel a institucí. Soud je symbolickým prostorem zastupujícím koloniální diskurz likvidující původní indiánskou kulturu. Příběh Rity Joe se z této perspektivy stává „foucaultovskou alegorií“ rozpracovávající téma institucionální/koloniální moci jako takové. (Gilbert, 1996:213)

Institucionální moc, kontrolující a odsunující odlišné „jiné“ na okraj společnosti, má v Rygově dramatu kromě centrálního prostoru soudu několik dalších podob. Jedním z klíčových prostředků koloniální strategie je „vymývání mozků“ pomocí imperiálního vzdělávacího systému: „Oficiální vzdělání koloniálních subjektů bylo pro mnoho generací během imperiální nadvlády (a mnohdy i po ní) omezeno zájmy a předpisy vzdáleného evropského centra.“ (Gilbert, 1996:15) V jedné ze vzpomínkových scén se Rita Joe vrací do své třídy na základní škole. Učitelka, zastupující strukturu vědění dominující kultury, nutí Ritu opakovat v kontextu indiánské kultury nesmyslné lingvistické termíny a recitovat báseň Williama Word-

7 V Québecu, frankofonní části Kanady, byla situace o poznání odlišnější, což je zmíněno i v Masseyho zprávě: „V osobě Gratiene Gélinaše našla Kanada divadelníka, jenž s nevídanou energií slučuje kvality dramatika, režiséra a herce.“ (Rubin ed., 2004:175) Mluví-li se o moderním kanadském dramatu a v potaz je brána i francouzská Kanada, jméno Gratiene Gélinaše zaznívá jako pravidla jako první.

swortha „I Wandered Lonely as a Cloud“, jež byla součástí skutečných koloniálních osnov. Anglická literatura, jež s „její humanistickou působností zaujímal privilegovanou pozici v koloniálních třídách, v nichž měla výuka, vštěpující britský vkus a britské hodnoty, „civilizovat“ domorodé studenty...“ je klasickým příkladem kolonizace vědění. (Gilbert, 1996:15) Vyučovací osnovy slouží jako instrument asimilace: „My jsme tavící pec! ... Víš, co tavící pec znamená? ... Když dáš do tavící peci měď a železo vyjde ti z ní bronz. A tak je to i s lidmi“, nabádá Ritu učitelka. (Ryga, 1971:78–79) Není divu, že učitelka vidí Ritin zcela nevědomý odpor vůči distribuci koloniálního vědění jako chybu a útok na imperiální instituce: „S tebe bronz nikdy nebude! Odnikud přicházíš a do nikam odcházíš! ... Já se tě snažila učit, ale tvá hlava byla v oblacích.“ (81)

Jinou koloniální institucí představuje město, do něhož se koncentrují přistěhovalci. Město je úředním a ekonomickým centrem kolonie. Pro domorodou duši je ale betonovým vězením, do kterého je uzamčena: „Nemůžu z města odejít. Pokaždé, když se o to pokouším, mě uvězní,“ obhajuje se Rita před soudcem. (42) Město je zároveň protikladem k široce otevřené přírodě, s níž sdíleli původní obyvatelé symbiotické pouto. Město je konečně prostorem strachu, nebezpečí, diskriminace a násilí. Místem, v němž je Rita poprvé sexuálně zneužívána, znásilněna a nakonec, společně se svým přítelem Jamie Paulem, zavražděna.

Symbolickou funkcí reprezentující koloniální výbojnost plní klasický znak dobývání amerického Západu – železnice. Ne náhodou je Jamie Paul vržen ‚bílymi‘ vrahy pod kola vlaku. Rozhodujícím momentem imperiální nadvlády na severoamerickém kontinentu se ale zdá být vytvoření instituce indiánských rezervací – ‚internálního‘ tábora pro domorodé obyvatelstvo. Rezervace, poskytující původním obyvatelům zdánlivé sociální jistoty, levné cigarety a benzín, je ve své podstatě prostředkem kontroly odlišných ‚jiných‘ ze strany většinové společnosti. Ba co víc, rezervace, odkládající Indiány mimo centrum, na okraj společnosti, plní ochrannou funkci. ‚Civilizovaný‘ svět, očištěný od nevhodných ‚divochů‘, se tak nemusí obávat různých excesů, k nimž Indiáni inklinují. Rezervace jakožto dar většiny menšině je v tomto světle nástrojem pozitivní diskriminace; pokrytecký štít odkazující na rádobu filantropické, politicky korektní úmysly dominantní kultury.

Rezervace je v Rygově dramatu, řečeno s Dostojevským, místem ‚ponížených a uražených‘: „Jasně, že my tady v městském středisku děláme pro naše Indiány spoustu věcí ... Staráme se, aby byli v teple a dáváme jim jídlo ...“, říká pan Homer, představitel dobročinné části společnosti. (54) S Indiány je zacházeno jako s psyky krmenými zbytky po majoritní společnosti:

„Taky oblečení ... běloši tu pro Indiány nechávají oblečení, aby si je vzali, když je potřebují. Míváme je normálně naskládaný tamhle v policích ... ale teď je máme všechny na hromadě ve sklepě ... Indiáni ... hlavně ženský ... jsou celý pryč z toho, když se můžou rochnit v takhle naházených věcech ...“ (55)

Rezervace je pojítkem k dalším dvěma dramatům, Highwayovým *Sestrám* (*The Rez Sisters*) a *Povolání Heather Rose* (*The Occupation of Heather Rose*)

Wendy Lill. V Highwayově tragikomedii o sedmi indiánských sestřích toužících vyhrát v „největším bingu na světě“ je ‚rez‘ (zkráceně rezervace) ‚nezajímavým, prašným a nudným“ místem, jež postrádá jakýkoli smysl (Highway, 1988: 2). V *Sestrách*, připomínajících nejen názvem Čechovovy *Tři sestry*, je rezervace stagnujícím prostorem zaplněným sny o tom, jaké by to bylo být někde jinde: „Chtěla bych jet do Toronta. ... Jsem unavená, Filoméno, jsem z tohoto místa unavená. Jsou dny, kdy se mi chce tak strašně utéct. ... Každý se tu zbláznil. Žádná práce. Můžeš tu tak akorát chlastat, opíchat si vzájemně manželky a manžele a zapomínat na Nanabushe“ (2–3, 6). Nanabush/šibal je klíčovou postavou indiánské mytologie.⁸ Podle Pelajina názoru však jeho přítomnost v životě původních obyvatel postupně utichá. Highway sám k tomu dodává: „Nanabushovi bylo řečeno, že jeho práce smát se a užívat si je u konce.“ (Morgan, 1992:134) Je-li Nanabush na odchodu, umírá kultura původních obyvatel jako taková, přičemž ji střídá kultura nová, koloniální. Posedlost bingem, rozklad mužské části indiánské komunity či bezbřehý obdiv ke všemu ne-indiánskému naznačuje rozpad původních hodnot indiánské kultury.

Postava Nanabushe, představující naději na uchování indiánské kultury, však zcela nezmizela. Jako nadpozemská bytost, beroucí na sebe podobu bílého racka, černého nočního ptáka nebo vyvolávače binga, se nechává ve své pravé podstatě poznat jen smrtelně nemocným a choromyslným. Čtenáři pak použití Nanabushe osvětluje Highwayovo pojetí post-koloniální strategie, jejímž ústředním znakem je synkreze. Post-kolonialismus na rozdíl od anti-kolonialismu v sobě snoubí jak snahu o oživení původní kultury, tak přisvojení kultury koloniální.⁹ Na poli umění se pak tento postup projevuje vznikem synkretického tvaru kombinujícího znakový systém před-koloniální kultury se systémem kultury koloniální. V praxi to znamená, že Nanabush, jehož charakter je vysvětlován řečí kolonizátorů prostřednictvím křesťanské mytologie, je ústřední postavou Evropany importované umělecké formy - dramatu. Přestože Highway na jedné straně „odmítá eurocent-

⁸ „Říše snů severoamerické indiánské mytologie je obydlena nejfantastičtějšími stvořeními, bytostmi a událostmi. Nejdůležitější mezi nimi je ‚Šibal‘, postava indiánského světa podobně důležitá a klíčová jako Ježíš v říši křesťanské mytologie. Šibal má mnoho jmen a mnoho podob: ‚Weesageechak‘ v jazyce Cree, ‚Nanabush‘ u Ojibwayů, ‚Havran‘ u jedněch a ‚Kojot‘ u druhých. Může mít v podstatě takovou podobu, jakou si zvolí. Tato veskrze komická, klaunská postava nás učí o podstatě a významu existence na této Zemi; spojuje v sobě vědomí člověka a Boha, Velkého Ducha. Někteří tvrdí, že ‚Nanabush‘ opustil kontinent ve chvíli, kdy přišel bílý muž. My věříme, že je stále tady mezi námi – i když trochu pošramocený – skryt za převlekem. Bez něho – a bez spirituálního zdraví této postavy – by jádro indiánské kultury navždy odešlo.“ (Highway, 1988:xii) Nanabush je bezpohlavní/oboupohlavní bytostí. V *Sestrách* je ztvárněn mužem. V Highwayově převrácené verzi *Sester, Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, v níž je sedm mužských postav, je Nanabush hráán ženou.

⁹ Rozdíl mezi anti-kolonialismem a post-kolonialismem spočívá v negativním odporu prvního a kreativním přisvojení druhého. Koncept anti-kolonialismu je paradoxně založen na koloniálním binárním slovníku ‚my/oni‘, zatímco post-kolonialismus ‚binarismus“ odmítá. Post-koloniální postoj je procesem osvojování, akceptace – koloniální minulosti, jazyka, kultury atd. Anti-kolonialismus se oproti tomu pokouší koloniální etapu vymazat, a i proto je důležitým předvojem post-kolonialismu, vzbuzujícím národní a kulturní povědomí.

rické (a křesťanské) vzorce a dokonce historická fakta ve prospěch domorodé kultury a mytologie“ (Benson, 1992: 80), činí tak za pomoci eurocentrických modelů. Výsledkem je anglicky psané drama s řídkým použitím jazyka Ojibwayů a Cree (přeloženého v poznámce pod čarou), v němž se mísí symbolika indiánské mytologie s křesťanskou: „... za vyvolávačem binga se magicky objeví dlouhý bingo stůl, v jehož středu sedí Zhaboonigan mlátící o stůl krucifixem, který s sebou pro štěstí přinesla Veronika. Scéna je nasvícena tak, že vypadá jako ‚Poslední večere‘.“ (Highway, 1988:102) *Sestry* jsou zřetelným příkladem synkretického, post-koloniálního dramatu oživujícího před-koloniální tradice skrze osvojený koloniální jazyk.

Rezervace je dramatickým prostorem i třetí z her, jednoaktového monologu *Povolání Heather Rose* od Wendy Lill (autorka bílé pleti). Heather, jednadvacetiletá zdravotní sestra, je poslána do indiánské rezervace na severu Ontaria, kde je odhodlána poskytnout Indiánům skvělou zdravotní péči. Počáteční entuziasmus ústřední hrdinky, vycházející z naivně idealizovaného obrazu rezervace, je postupně střídán bolestným vystřízlivěním. Namísto westernových Indiánů potkává Heather neutěšenou realitu kolonialismem rozleptané domorodé společnosti: „Jestli chcete vidět rozmanitou kulturu, přijďte na víkend sem na sever za Indiány. Jsou chudí, nemocní, nešťastní, nevzdělaní, dokurvení... Dobrá příležitost k focení.“ (Lill, 1999:326–327) Původní kultura, o níž se dozvěděla Heather z knih a přednášek, vyprchala a byla nahrazena vyprázdněnými symboly koloniální společnosti:

„Slečna Jacksonová nám říkala, že součástí indiánské kultury jsou blízká rodinná pouta. Blbost. Byli chudí. Neměli žádnou práci. Kromě celodenního sledování televizních repríz neměli nic na práci. Ani následující den neměli nic na práci. Žádná perspektiva. ... Indiánská rezervace není místem s pravidelnou pracovní dobou od devíti do sedmnácti nula nula. Ani místem od září do dubna. Je to místo poplakování. Sledovala jsem Naomi the Raven a její tiše se ploužící kamarády, jak se mlčky potloukají po rezervaci v jejich jasně saténových bundách s nápisy DEF LEPPARD a METALLICA, botách Nike a modrých riflích.“ (312–313)

Jedním z klíčových obrazů dramatu je scéna, při níž se Heather za poslechu indiánských rytmů nachází sama ve svém obytném přívěsu: „Jejich hudba je zcela pohlcuje. Okouzluje je. Mě ale odcizuje. Bylo smutné cítit se jako cizinec. ... Při pohledu ven do tmy jsem spatřila v okně odlesk. Vypadala jsem ... jinak. Jako na fotce ... akorát jsem vypadala jako stará žena.“ (329) Tento obraz je pro *Povolání Heather Rose* symbolický. Drama Wendy Lill je kritickým zrcadlem odrážejícím kolonizační proces, jehož oběťmi jsou jak Indiáni, odstrčení za naprostého nezájmu většinové populace do zapadlé rezervace se zkaženou vodou, tak Heather Rose. Střet Heather se syrovou realitou výdobytků koloniální společnosti, jíž i ona je součástí, vyúsťuje v krizi identity a pocit vykořenění, jimiž prochází: „Přesto s touto špatně vybavenou mladou sestřičkou jaksi soucítíme, neboť i ona je koneckonců obětí stejného paternalistického systému, který rozrušil domorodou kulturu/identitu.“ (Gilbert, 1996:125–126)

Nejde tedy jen o odraz, nýbrž o převrácení koloniálního pohledu. Heather naslouchající indiánské hudbě se cítí být odcizená a odsunutá. Z pozice ‚kolonizátora‘ se přesouvá do pozice ‚kolonizovaného‘. Za zvuku tradiční hudby poznává svou nepatřičnost na severoamerickém kontinentě. Její příběh je možné číst v souladu s parafrázovanými slovy Rushdieho básně: „Impérium odepisuje‘ imperiálnímu ‚centru‘.“ (Ashcroft, 1989:33) Heather je symbolickým polem, na nějž je projektován zpětný úder impéria ušředněný imperiální moci.

Všechna tři analyzovaná dramata zobrazují znásilnění původní domorodé kultury koloniální mocí. Ve dvou z nich, *Utrpení Rity Joe* a *Sestrách*, je fyzické znásilnění přímo zobrazeno. V Rygově hře je hlavní hrdinka nejprve sexuálně obtěžována, znásilněna a nakonec zavražděna gangem bílých násilníků. V Highwayově post-koloniální tragikomedii je fyzickému násilí vystavena nejmladší ze sedmi protagonistek, čtyřiadvacetiletá mentálně postižená Zhaboonigan: „Chlapci. Běloši. Dva. ... Šla jsem po ulici do obchodu. Zeptali se mě, jestli chci svězt. ... Vyvezli mě daleko. ... Vysvlékli mě donaha. Tady tudy do mě něco vstrčili. Mnohokrát. ... Byl to šroubovák. ... Tolik krve.“ (Highway, 1988:47–48) Zneuctění těl indiánských žen funguje jako metafora brutálního násilí kolonizátorů znásilňujících „nejen území, ale i samé jádro domorodé kultury“. (Gilbert, 1996:214) V *Povolání Heather Rose* se pak jedná o mentální znásilnění hlavní hrdinky. Koloniální obraz světa, kterému byla Heather vystavena, se pod tlakem skutečnosti rozpadl: „Nemůžu. Vrátit se k čemu? Není už nic, k čemu bych se mohla vrátit. Všechno je zkřivené a překroucené ...“, odpovídá Heather do telefonu slečně Jacksonové. (Lill, 1999:328) Zkřivené a překroucené jako post-koloniální strategie Wendy Lill, obracející zbraně kolonialismu proti kolonizátorům samým.

Post-kolonialismus je umělecký postup dekonstruující a decentralizující koloniální hegemonii. Jako takový sehrává důležitou úlohu v neutuchajícím procesu dekolonizace, který zabraňuje asimilaci těch mimo centrum. Tři kanadské hry analyzované v této studii reflektují důsledky kontaktu původního obyvatelstva s evropskými přistěhovalci. Všechny tři zpochybňují přetrvávající koloniální strukturu většinové společnosti. Dramata Wendy Lill a George Rygy volí obraz individuální tragédie ženských hrdinek, která nabývá symbolické hodnoty. Hlavní postavy těchto her jsou symbolickým polem, v jehož rámci jsou rozkrývány důsledky kolonizace. Post-kolonialismus obou her nespočívá ani tak ve stylu, jako v jejich významové struktuře. Highwayovy *Sestry* jsou oproti tomu excelentním příkladem post-koloniálního dramatu jak po stránce významové, tak stylové. Highwayovo synkretické divadlo mísící odlišné znakové systémy odkazuje k postupnému vyprázdnění indiánského spirituálního světa. Přesto v *Sestrách*, na rozdíl od dvou předcházejících, zůstává prostor pro jistou naději. Nanabush, tento symbol duchovní kultury ‚prvních národů‘, přes veškeré koloniální snažení z tohoto světa neodešel. Skryt v převleku dohlíží stále na životy svých lidí.

POUŽITÁ LITERATURA

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial literatures*. London & New York 1989.
- BENSON, Eugene, 1987. L.W. Conolly. *English-Canadian Theatre*. Toronto 1987.
- _____. 1992. „Canada.“ In *Postcolonial English Drama*. Ed. Bruce King. New York & London 1992.
- DAVIES, Robertson. 1973. „Preface.“ In *Love and Whisky: The Story of the Dominion Drama Festival*. Betty Lee. Toronto 1973.
- GILBERT, Helen. 1996. Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London & New York 1996.
- HIGHWAY, Tomson. 1988. *The Rez Sisters*. Saskatoon 1988.
- KING, Bruce (ed.). 1992. *Postcolonial English Drama*. New York & London 1992.
- KNELMAN, Martin. 1982. *Stratford Tempest*. Toronto 1982.
- LILL, Wendy. 1999. *The Occupation of Heather Rose. Staging the North*. Ed. Sherill Grace, Eve D'Aeth & Lisa Chalykoff. Toronto 1999.
- MASSEY, Vincent. „The Prospects of a Canadian Drama.“ *Canadian Theatre History*. Ed. Don Rubin. Toronto 2004.
- MIDDLETON, J. E. „The Theatre in Canada.“ *Canadian Theatre History*. Ed. Don Rubin. Toronto 2004.
- MORGAN, William. 1992. „The Trickster an Native Theatre: An Interview with Tomson Highway“ *Aboriginal Voices: Amerindian, Inuit, and Sami theatre*. Ed. Per Brask & William Morgan. Baltimore & London 1992.
- RUBIN, Don (ed.). 2004. *Massey Report. Canadian Theatre History*. Toronto 2004.
- RYGA, George. 1971. *The Ecstasy of Rita Joe*. Toronto 1971.
- SANDWELL, Bernard K. „The Annexation of Our Stage.“ In *Canadian Theatre History*. Ed. Don Rubin. Toronto 2004.
- WALLACE, Robert. 1999. *Theatre and Transformation in Contemporary Canada*. Toronto 1999.

(POST-)COLONIALISM A CANADIAN DRAMA

Modern English-Canadian drama is by all means a product of decolonisation of the Canadian stage that occurred during the post-war era and that, in particular, has been associated with the alternative theatre movement of the 1960s and 1970s. The essay “Post-colonialism and Canadian Drama” explores “the long tragicomedy of Canadian colonization” as well as a process of decolonisation, with particular focus on three intentionally post-colonial texts, i.e. texts reflecting and elaborating on themes related to Canadian indigenous peoples – the Indians – and their position within Canadian society.

In the first place, post-colonialism and its Canadian implications are defined in relation to two prevailing concepts. The first, historical perspective deems Canadian drama post-colonial. In accordance with this broad term, modern Canadian drama is immanently a post-colonial expression since it deals with Canadian reality by means of an indigenous, from colonial modes disencumbered ‘Canadian language’. However, with respect to the development of post-colonial studies as well as Canada’s peculiar colonial and geo-political position, the essay takes issue with the aforementioned view. Subsequently, post-colonialism as an artistic, political, theoretical, and reading strategy is considered to be a creative style rather than a historical term, an artistic method intentionally deconstructing and decentralizing hegemonic colonial power.

Canada’s colonization and subsequent process of decolonisation are set out through an analysis of several historical documents (*Massey Report*) and theatre enterprises (*The Dominion Drama Festival, Shakespearean Stratford Festival*). Situated between two world superpowers, Great Britain and The United States, Canada’s colonization and decolonisation are a complex issue. Sharing

the continent with powerful Americans, imperialism was paradoxically the only Canadian anti-colonial response to American expansion. Although Canada and its theatre were under the control of imperial hegemony (the UK), the imperialism “has for over a century carried an implicit ‘gesture’ of anti-colonial value” (against the U.S.A.). Canadian intricate ‘anti-colonial imperialism’ is, however, a concept of the Canadian settler society. Canada as a settler-invader colony, wherein settlers became, step by step, a majority ostracizing and marginalizing Canada’s First Nations, underwent, at least, two-fold colonization. In a nutshell, European settlers and their descendants have been colonized by Europe at the same time that they themselves colonized the ‘subject race’ – the Native peoples. Natives and their ‘Fourth world’ (a term designating ethnic minorities within settler-invader colonies), into which they have been pushed, represent the only real community of North-American continent that has been entirely colonised. As a result, Natives and drama elaborating on their issues are the subject matter of the essay.

Ironically enough, it was not until decolonisation of Canadian theatre that the doors for a post-colonial Native voice opened. Ultimately, George Ryga’s *The Ecstasy of Rita Joe* (1967) represents the first modern Canadian drama, elaborating on a distinctively Canadian theme: the encounter of an indigenous culture with European settlers. Despite Ryga’s Caucasian origin, the drama, considered by some to be a “Foucaultian allegory”, displays remarkable features of post-colonialism (Gilbert, 1996). Challenging colonial power and its institutions, it reveals a brutal violation of indigenous culture and its spiritual world. The second of the three analysed plays is a drama written by the Native (Cree) playwright, Tomson Highway: *The Rez Sisters* (1986). Describing lives of seven Native sisters who yearn to win the biggest bingo in the world, Highway’s play functions as an excellent example of post-colonial method in practice. Appropriating a crucial discursive form of Occidental society, written drama, *The Rez Sisters* employs one of the chief concepts of post-colonialism – syncretism. Highway hybridises not only styles but also cultural, linguistic, and mythological/religious sign systems. Highway’s syncretic approach results in a unique post-colonial tragicomedy, examining the impact of Western culture on gradually disappearing Native spiritual world. In Wendy Lill’s *The Occupation of Heather Rose* (1985), the major character, a twenty-one-year old nurse, Heather Rose, comes to the Northern Ontario where she recognises a destructive influence of colonial society on indigenous culture. Confronted with the dismal realities of reserve life, Heather, the descendant of European settlers, falls victim to the colonial society, undergoing a crisis of identity. Mirroring and inverting the effect of colonisation, Lill’s play is a harrowing post-colonial play, deconstructing and subverting colonial knowledge of the Native spirit.