

MARTIN PŠENIČKA

„PROTLOUKÁNÍ SE PUSTINOU“: KOLONIÁLNÍ POČÁTKY DIVADLA V KANADĚ

Příběh divadla v Kanadě je tradičně spojován s evropskou kolonizací severoamerického kontinentu. První zprávy o evropském divadle na území Kanady se datují do osmdesátých let 16. století. V roce 1583 bylo při příplutí do přístavu St. John's v Newfoundlandu sehráno námořní posádkou lodi Sira Humphreyho Gilberta varietní představení skládající se, jak popisuje Edward Haies, kapitán lodi, „z hudby dobré rozmanitosti: neopomíjeje nejnepatrnější hrátky jako tanečníky morrise [staroanglický lidový tanec kostýmovaných mužů s rolničkami], oblíbená témata a podobné nápaditosti, které měly potěšit divochy, jež jsme měli v úmyslu napojit všemi možnými půvabnými prostředky“ (*Oxford* 1989: 148). Divadelní veselice a podívané pořádané námořními a vojenskými posádkami – „prvním novodobým divadlem v této zemi“ (Whittaker 1957; in Rubin ed. 2004: 214) – nebyly pouhým nezávazným napájením smyslů, nýbrž, jak si všímá Knowles, „byly to dramaturgické remixy tvarované podle toho, co bylo chápáno jako vkus obecnstva prvních národů“ (2004: 115). Jednalo se o koloniálním záměrům sloužící hybridní formy, v nichž se mísila evropská tradice s dříve neznaným prostředím Nového světa. Divadlo bylo nástrojem koloniální moci toužící ochočít a ovládnout „necivilizované jiné“ (ibid.), a to nikoliv pouze fyzicky, ale i diskursivně: duchovně, kulturně a noeticky.

Knowlesovo tvrzení lze doložit na dramatickém textu francouzského právníka, historika a básníka Marca Lescarbota: *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* (*Neptunovo divadlo v Nové Francii*). Lescarbotova maska, první dochované drama napsané na severoamerickém kontinentu, je krátkou hrou na uvítanou (*recéption*), „představenou na vlnách Port Royal 14. listopadu 1606 u příležitosti návratu sira de Pountrincourta ze země Armouchiquoisů [Nová Anglie, dnešní stát Maine]“ (Lescarbot; angl. př. in Wagner 1982: 38) do domovské kolonie, dnešního Nového Skotska. Výprava, včele s koloniálními vůdci francouzských držav Jeanem de Biencourtem de Pountrincourt a Samuelem de Champlainem, byla přivítána divadelní podívanou, v níž, jak z názvu vyplývá, byl hlavním protagonistou římský bůh moří a ochránce mořeplavců Neptun, údajně ztělesněný samotným autorem (srov. *Oxford* 1989). Neptun, v modrém plášti a koturnech, s dlouhými šedivými

vousy a vlasy a nezbytným trojzubcem, byl usazen na lodi ozdobené tak, aby budila iluzi kočáru. Lod' byla tažena šesti tritony-mořskými muži, rekrutujícími se podle všeho z domorodého kmene Micmac. Vedle původních obyvatel se objevují další čtyři postavy indiánů připlouvající na kánoi, aby obdarovaly druhou hlavní postavu podívané, Pountrincourta, svými úlovky (los a bobr) a domorodými výrobky (šerpy a náramky) a nabídly mu svou oddanost:

První indián:
 „Jménem indiánského obyvatelstva,
 které obydluje tyto země,
 jsme přišli vyjádřit jejich poctu
 svatému květu liliovému
 v tvých rukou, ty, jenž zastupuješ
 jeho veličenstvo svého prince;
 ...Sagamos [kapitán], pokud chováš víru
 v naše služby,
 potom se odevzdáme tobě
 a tvým potomkům.
 My nabízíme bezvýhradně naše schopnosti,
 které pouze v lovu spočívají,
 a vše, po čem toužíme,
 je žít navždy v tvé přízni.“

...
 Třetí indián:
 „Není to jen ve Francii,
 kde Amor kraluje,
 ale i v Nové Francii.“
 (Lescarbot; in Wagner 1982: 41–42)

Postavy indiánů, promlouvající k Pountrincourtovi vybroušenou francouzštinou, do níž autor přimísil slova z jazyka domorodců, byly ztělesněny francouzskými osadníky za indiány pouze převlečenými. Závěr dramatu patří improvizované, v poznámce zaznamenané Pountrincourtově děkovné řeči adresované Neptunovi a všem na události se podílejícím. Následuje pozvání všech přítomných včetně obecnstva, tzn. zhruba sedmdesáti až osmdesáti lidí (Doucette uvádí padesát Francouzů a dvacet čtyř domorodců; *Oxford* 1989: 533), k společnému dělení chleba. Za zhruba čtvrt hodinového doprovodu trumpet a výstřelů z děl se všichni dopravují k branám Port Royal (dnešní Annapolis Royal, N.S.), kde jsou přivítáni „průvodcem veselého naložení“ (Lescarbot; in Wagner 1982: 43), který je zve k skvostné oslavě.

Lescarbotovo *Neptunovo divadlo*, oslavující koloniální moc Francie, v mnohém předznamenává vývoj divadla v Kanadě. Ač byla tato posádka inscenovaná „veřejná veselice“ (Benson 1987: 3) plně geograficky spjata se Severní Amerikou, odhaluje zásadní autorovu provázanost s evropským/francouzským klasicistním divadelním stylem. Lescarbotovo dílo se zároveň řadí k evropské tradici představované inscenovanými triumfálními příjezdy, velkolepými námořními podívanými a veřejnými maskami s jejich typickými odkazy na antickou myto-

logii (srov. *Oxford* 1989). Lescarbotovo *Neptunovo divadlo* je svou formou a stylem nepochybně evropským, resp. francouzským divadelním projevem. Současně dává svým použitím kanadského obsahu, zastoupeného původními obyvateli, za pravdu názoru Rica Knowlese týkajícího se hybridnosti kanadského dramatu, které od konce 16. století do poloviny 20. století používalo „evropské dramatické struktury za účelem osvojení a ovládnutí kanadského – později nazývaného ‚původní‘ – obsahu“ (2004: 115).

Francouzské divadlo na území dnešní Kanady pokračovala v průběhu 17. století v imperiálně laděné tradici započaté Lescarbotovým dílem. Divadlo prezentující varietní podívané, morality, alegorie, ale i francouzské dramatiky Corneille či Racina, plnilo nadále jak zábavní, tak nábožensko-pedagogickou funkci. Nebylo ničím ojedinělým, že divadelní produkce sloužící jako nástroj „osvěty a indoktrinace studentů a původních obyvatel“ (Benson 1987: 3), mluvily dvěma i více jazyky, oslovující francouzské osadníky současně s původními obyvateli. Na konci 17. století (1694) byl nicméně vývoj francouzského divadla v Kanadě na sedmdesát let pozastaven. Zákaz divadelních produkcí byl vyvolán sporem o *Tartuffa*. Údajná bezbožnost Moliérovoy komedie rozdělila světskou moc zastoupenou guvernérem Frontenacem, vedoucím protagonistou amatérského divadla, které hodlalo hru uvést, a moc církevní (biskup Saint-Vailler), která zastávala v Nové Francii a později Quebecu důležité postavení hluboko do druhé poloviny 20. století. Prohibice divadla v Nové Francii byla ukončena porážkou Francie Velkou Británií v roce 1763.¹ Britové, kteří ovládli někdejší francouzské kolonie v Severní Americe, svou přítomností omezili působnost francouzské římsko-katolické církve, a tím i její kontrolu nad divadlem. Dokonce v rámci svých posádkových představení, uváděných v Montrealu a Québecu, obnovili tradici veřejných představení ve francouzštině.

Britská přítomnost na kanadském území se s ohledem k britským koloniálním zájmům zpočátku soustřeďovala do armádních pevností a námořních základen, kolem nichž se postupně formovaly přistěhovalecké komunity. „Britští důstojníci,“ vzpomíná v roce 1914 J. E. Middleton, „byli zarytými a oddanými stoupenci soukromých, ochotnických představení ... ochotnická představení se stala armádní tradicí“ (in Rubin ed. 2004: 2). Divadelní aktivity britské armády (důstojníků i jejich manželky), které se do kanadské kulturní historie zapsaly pod příznačným názvem posádkové divadlo (*garrison theatre*), se postupně staly veřejnou zábavou, na níž se podílelo nejen osazenstvo posádek, ale i místní civilisté a profesionální herečky, nahrazující postupem času manželky důstojníků.

Důkazy o divadelní aktivitě britských posádkových souborů sahají do roku 1758 a končí v sedmdesátých letech 19. století, kdy byla působnost posádek

¹ V mezidobí 1694–1763 se dochovaly zprávy o čtyřech divadelních představeních, přestože se lze domnívat, že jich bylo inscenováno mnohem více (srov. Doucette; Benson ed. 1989: 170). Doucette v tomto kontextu dodává, že podobný hon na divadlo probíhal pod vedením biskupa Bossueta paralelně ve Francii. Francie, na rozdíl od svého koloniálního protějšku, byla ale rozdělena na mnoho diecézí a tedy mnoho názorů, což ze svého charakteru zabraňovalo vytvoření jednotné a pevné anti-divadelní politiky. Nová Francie byla o srovnání menší, a tudíž zásah církve do otázek divadla mohl být o to efektivnější.

nahrazena nejprve Severozápadní jízdní policií a po té kanadskou armádou.² Repertoár posádkových divadel byl až na drobné výjimky plně závislý na ověřeném repertoáru londýnských a amerických divadel: „adaptace evropských pastoreálních dramát a klasicistních tragédií“ (Knowles 2004: 115). Stejně tak způsob inscenování byl pokud možno co nejvěrnější imitací britským důstojníkům dobře známého anglického stylu. Vojenské posádky hrávaly zpočátku v improvizovaných podmínkách (taneční sály, hostince apod.), přičemž postupně začaly stavět stálé divadelní budovy, které nesloužily jen divadelním inscenacím důstojníků, ale i místním usedlíkům a zájezdním souborům přijíždějícím ze Spojených států a Velké Británie. První stálá divadelní budova – New Grand Theatre – byla vystavěna v Halifaxu v roce 1789. Po ní následovala divadla v Montrealu (1804), Drury Lane Theatre v Saint John (1809), New Montreal Theatre (1818), Theatre Royal (1825) a mnohé další. Z některých dobových svědectví je čitelné, že postavení divadelních budov bylo jediným záslužným divadelním počinem kanadských/britských ochotníků. John Lambert, anglický byznysmen, žlučovitě popsal jednu ze svých quebeckých a montrealských divadelních zkušeností:

„V Quebecu je vskutku budova nazývaná divadlem a jedna je rovněž v Montrealu; ale osoby, které hrají, nebo se tam pokoušejí hrát, jsou tak špatné jako nejhorší z našich kočujících herců; přesto mají to svědomí žádat za vstupné takřka stejnou cenu jako londýnská divadla. Vojenští důstojníci někdy propůjčí divadelní společnosti svou pomoc; ale žádného kromě plukovníka Pye a kapitána Clarka ze 49. regimentu, kteří nezavraždili nejlepší scény našich dramatických básníků jsem neviděl. Je možné si velmi jednoduše představit, jak zavrženě nízká musí kanadská, ochotnická představení být, když jsou chlapi nuceni hrát ženské postavy: jediná herečka, stará, zaostalá kurtizána, jejíž opilé Belvidery ..., Desdemony a Isabely často *očarovaly* kanadské obecnstvo.“ (cit. Benson 1987: 8)

Ačkoli je význam posádkového divadla v kontextu vývoje kanadského divadla vnímán s vlídnou shovívavostí, nelze podle Bensaona a Conollyho britským amatérům upřít „nadšení, odhodlání a jistou dávku talentu“ (ibid.), které dohromady stojí na počátku cesty směřující k ustavení svébytného kanadského divadla.

Podle Bensaona a Conollyho spočíval význam divadelních aktivit posádkových sborů v „odlehčení únavného posádkového života a rovněž v pěstování harmonických vztahů s místními komunitami“ (ibid. 3). Podle Dwayna Brenny, věnujícímu se ve své studii divadelní činnosti Severozápadní jízdní policie, pokračující v tradici posádkových představení, měla však ochotnická představení kromě pouhého utišování nudného a monotónního posádkového pobytu i jiné opodstatnění:

„Jízdní policie měla ve všech svých divadelních večerech sklon propagovat kulturní hodnoty Evropanů a bílých Severoameričanů. Jízdní policie takto pokračovala v programu ‚kulturní asimilace‘ započaté britskou vládou v roce 1837 a přijaté Kanadskou konfederací v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století.“ (2003: 127)

Posádkové divadlo bylo přes svou zábavní hodnotu nástrojem, který napomáhal nevtíravě utvrzovat „britskou kulturní a politickou nadřazenost“ (*Oxford*

² Aktivita torontského Posádkového klubu sahala nicméně do roku 1907. Existují též zprávy o posádkovém divadelnictví z meziválečného období (Gardner; in Benson ed. 1989: 302).

1989: 223). Představení jízdni policie měla současně představit policejní důstojníky/impérium jednak jako dobročinné a přátelské ochranáře původního obyvatelstva, a jednak jako strážce a zástupce kulturních a technologických hodnot evropských, popř. bílých severoamerických přistěhovalců. Vedle magických podívaných, které měly vzbuzovat obdiv původních obyvatel a posilovat postavení jízdni policie, byly uváděny anglické hry, jež byly adresovány osadnickému publiku. Inscenování her tohoto typu „nabízelo hercům jízdni policie příležitost zesměšňovat sebe samé a sdílet s britskými imigranty v publiku nostalgii po Staré zemi“ (Brenna 2003: 135). Představení posádkových divadel, jež „uplatňovala kontrolu skrze asimilaci, znázorňované pozice moci a domnělé právo na vymezení koloniálního prostoru, který ... reprezentovala jako prázdný“ (Knowles 2004: 116), byla, řečeno slovníkem analýzy koloniálního diskurzu, prostředkem „projekce vlastních systémových kódů na [údajně] ‚neobsazené‘, nebo ‚nepopsané‘ teritorium jiného“ (Slemon 1987: 7) ze strany kolonialistického diskurzu. Věrná nápodoba divadelního stylu a dramaturgie imperiálního centra nepředstavovala jednoduše tvůrčí neschopnost vojáků a přistěhovalců, nýbrž vyjadřovala účast, záměrnou i podvědomou, na imperiálním podniku nejen jako územním, ale i kulturním a noetickým dobýváním Nového světa.

Na imperiálním dobýváním kanadského prostoru se prostřednictvím divadelního jazyka nepodílelo jen osazenstvo posádek s místními přistěhovanci, ale i zájezdní společnosti a herecké hvězdy, importující z Velké Británie a zejména ze Spojených států ‚civilizovanou‘ kulturu, kterážto misie měla ospravedlnovat koloniální a ekonomické ovládnutí severoamerického kontinentu: „Většina těchto představení přetavovala lokální obsah (chápaný jako divoký) v krmivo evropských forem (považovaných za civilizované), konstruuje Nový svět jako neopracovaný materiál pro evropskou kulturní a ekonomickou produkci“ (Knowles 2004: 116). Americká profesionální zájezdní divadla, o jejichž přítomnosti na kanadském území máme zmínky již od roku 1768 (American Company of Comedians se představila v Halifaxu a zůstala tu po celou sezónu), vnímala kanadská turné jako organickou součást svých pravidelných okruhů. S ohledem k územnímu vývoji Kanady od východu na západ se tyto okruhy postupně rozšiřovaly podobným směrem, přičemž jejich trajektorie vedly od jihu na sever. Do Vancouveru a Viktorie v Britské Kolumbii byla vyvážena představení divadel působících na západním pobřeží Spojených států (Seattle a San Francisco), oblast préríí (Alberta, Saskatchewan, Manitoba) obstarávaly divadelní společnosti ze St. Paul a Minneapolis, Ontario bylo konečnou stanicí divadel z Detroitu, Buffala a severní části státu New York a konečně atlantské provincie poskytovaly prostor společnostem z východního pobřeží (New York nebo Maine).

Činnost zájezdních společností, jež byla omezována krutými klimatickými, geografickými a zpočátku materiálními podmínkami, kulminovala v posledních dvaceti letech 19. století a pokračovala do období mezi válkami, resp. do ekonomické krize třicátých let a rozvoje filmového průmyslu. Výrazný podnět pro rozkvet zájezdních divadel znamenalo postupné vybudování Kanadské pacifické železnice (dokončena v roce 1885), která spojila východní pobřeží Kanady se

západním. Zrychlení technologického pokroku umožnilo rozpínavému americkému divadelnímu podnikání, které v mnohém bránilo rozvoji nezávislého kanadského divadla a dramatu, monopolní ovládnutí kanadského divadelního života. Kanadské území konce 19. století a počátku 20. století představovalo pro americké divadelní podnikatele, jejichž cíle byly spíše ekonomické, nežli umělecké, severnější část amerického trhu, která navíc, jak připomíná J.E. Middleton nebo Frederic Robson (1914 a 1908; in. Rubin ed. 2004), patřila k nejnýbnostnějším.

Převaha amerického divadelního kapitálu na území Kanady rozvířila na počátku 20. století debatu o stavu kanadského divadla. J.E. Middleton, přesvědčený o pozitivním vlivu profesionálních produkcí amerických souborů na vývoj divadelnictví v Kanadě, ve svém článku poznamenává:

„Kanada vždy, ať přímo nebo nepřím, vděčila za své divadlo Spojeným státům. Dokonce i anglické hry a angličtí 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...“ (ibid.: 4 a 8)

Robson přistupuje ke stavu kanadského divadla daleko kritičtěji:

„Každý čtenář, který zblízka sleduje to, co dělá celý svět ve všech odvětvích svého života, musí usoudit, že existuje osobité anglické drama, typické francouzské, italské nebo německé drama a možná drama nedávného zrození nebo osvojení, které může být vydáváno pod názvem americké. Ale tady na severu v Kanadě musíme pro zatím přijímat drobnky ze stolů našich pánů. Kanadčané nemohou být nazváni národem milovníků divadla.“ (ibid.: 11–12).

Robson spatřuje změnu podmínek divadla a dramatu v Kanadě, způsobeného „malostí populace a nesmírnou izolovaností měst“ (ibid.: 13), v nápravě veřejného vkusu: „Náprava veřejného vkusu je ohromným úkolem, ale může být vykonána a první faktor, který musí být vyzván, jsou kanadské noviny“ (ibid.: 14). Bernard K. Sandwell, který se k diskusi přidal v roce 1911, ve svém článku „The Annexation of Our Stage“ (Zábor našeho jeviště), píše:

„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. Dívka z Montrealu, která chce ukázat svým lidem, že umí hrát, musí podepsat smlouvu s americkým manažerem. ... Nejde mi o denunciování amerických divadelních nadačí, syndikátů, jakkoli je chcete nazývat. ... To, co je především špatné ..., je, že jsou všechny zaměřené nikoliv na uvádění lepších představení a lepšího podnikání ..., nýbrž na odstavování svých protivníků mimo činnost. Nikdo z nich nemůže pustit z hlavy, že divadlo Spojených států by nemělo být jedním obrovským monopolem a že kdokoli se pokouší podílet na divadelním obchodu, musí být zahanben. ... Američané, s nimiž jsem tuto otázku diskutoval, zlehčovali myšlenku týkající se potřeby samostatného kanadského jeviště. Naplnění nepřekonatelným kontinentalismem, který stále zabraňuje většině našich sousedů vidět, že na tomto kontinentě může být něco, co nevyvrstá

z Prohlášení nezávislosti, ujišťují nás, že kdyby zde bylo nějaké kanadské jeviště, bylo by chabou nápodobou amerického.“ (ibid.: 18)

Sandwell, vycházející z historické odlišnosti panující mezi Spojenými státy a Kanadou, nejen že s proamerickým postojem nesouhlasí, ale navrhuje způsob osvobození kanadského divadla od cizího vlivu prostřednictvím obratu k britské dramaturgii a divadlu, které jsou podle něho, na rozdíl od amerického dramatu, kanadské povaze bližší: „Anglické drama je naším dramatem v daleko větší míře, nežli americké“ (ibid.: 19). V jiném svém příspěvku „Our Adjunct Theatre“ (Naše dodatečné divadlo 1914) Sandwell svůj anti-americký, resp. pro-imperiální postoj rozvíjí následovně:

„Existují zde dobré důvody, proč by se Kanadčané měli obeznámit se společenskými poměry a problémy Velké Británie a není lepší cesty, nežli prostřednictvím britského divadla a dramatu. Velká Británie je rozhodujícím partnerem v impériu, k němuž všichni patříme—partnerství, které málo z nás chce přerušit a které by mnozí z nás rádi viděli ještě v bližším svazku, nežli tomu je v současnosti. Je možné, že nikoliv v nedohledné době bychom mohli poměrně ve velké míře promlouvat do vedení impéria; a nemůžeme porozumět impériu bez porozumění obyvatel Britských ostrovů, jejich poměrům a problémům. Britské divadlo a drama je dramatem našich lidí nebo našich bratrů a spoluobčanů.“ (cit. Filewod 1992: 5)

Britští herci Severní Ameriku navštěvovali a od dvacátých let 19. století v rámci svých turné čas od času zavítali i do větších kanadských měst, Toronta (do roku 1834 York) a Montrealu. Edmund Kean, první význačný anglický herec na kanadském území, jehož cesta do Montrealu a Quebecu v roce 1826 byla provázena „nemocí, opilými a neschopnými pomocnými herci, štěkajícími psi a neukázněným publikem“ (Oxford 1989: 561), sklídl takový úspěch, že jej kmen Huronů pasoval na svého čestného náčelníka. Patřil zároveň k výjimečným případům, které se odvážily vstoupit na nehostinné kanadské území, které, kromě horkých lét a tuhých zim,³ trpělo zmiňovaným nedostatkem vyspělejšího způsobu dopravy a divadelních budov. Vybudování Kanadské pacifické železnice pochopitelně usnadnilo a znásobilo turné v Kanadě velmi populárních britských divadelních herců, nicméně američtí konkurenti, vlastníci všechny důležité kanadské divadelní domy, přisun ostrovních hvězd úspěšně kontrolovali. Není proto překvapující, že i v období zvýšeného přisunu britského divadla připadlo na deset amerických představení jedno britské (ibid.: 563). Bylo více než zřejmé, že Kanada viktoriánského období byla z hlediska divadla kulturní kolonií zájezdních divadelních společností Spojených států. Přestože v prvních dvou desetiletích 20. století zájezdní divadelní systém kvůli narůstajícím nákladům na dopravu zkolaboval, stále repertoárové soubory, které je vystřídaly, pokračovaly v uvádění komerčních a z podstaty koloniálních (čti: amerických) produkcí.

³ Jak připomíná Middleton, divadlo se zpravidla hrávalo pouze od začátku června do konce srpna, kdy nebylo „neobvyklé sehrávat náročnou tragédií, když rtuť teploměru vystoupala k třiceti stupňům. Naši otcové byli asi na rozdíl od nás méně znepokojeni počasím“ (1914; in Rubin ed. 1996: 6). Edmund Kean měl však podle dochovaných pramenů předvádět své umění do začátku října (Oxford 1989: 561).

Efektivní odpovědi na americkou dominanci měla být v Sandwellově intencích nasměrovaná Britsko-kanadská divadelní organizace (British-Canadian Theatre Organization, BCTO), ustavená v roce 1912, a Anglo-kanadská pokladna (Anglo-Canadian Booking Office, ACBO) založená v roce následujícím. Cílem BCTO a ACBO bylo představit kanadskému publiku co největší počet hereckých hvězd a divadelních společností z mateřského, imperiálního centra, což se nesporně dařilo, neboť, jak poznamenává Lawrence, „do roku 1915 hrály v Kanadě všechny významné hvězdy britského music hallu a uměleckého divadla“ (ibid.: 562). První světová válka však jejich snahy ukončila. V roce 1919 měla na předválečné pokusy navázat Trans-kanadská divadelní společnost (Trans-Canada Theatre Society, TCTS), jež odkoupila od divadelního magnáta Ambrose Smalla⁴ širokou síť divadel v Ontariu a Quebecu a současně získala prérijní řetězec divadel pronajímaných jiným podnikatelem, C.P. Walkerem. Během necelého roku ovládla TCTS širokou síť divadelních budov na území Kanady. Osud TCTS ovšem poukazuje na modelový kanadský problém spojený s velikostí země a drobností její populace. TCTS nebyla schopná zvládnout finanční náklady spjaté s dovozem zaoceánských společností. Začarovaný kruh začínající u nepočetné divácké obce vedl k omezenému přísunu divadelních produkcí, jenž se nutně promítl v menším zájmu obecnosti. TCTS musela zvolit kompromisní řešení, které v důsledku navrátilo kanadský divadelní prostor do amerických rukou. Ekonomickými podmínkami vynucený podpis smlouvy s americkou Schubertovou organizací učinil opětovně z TCTS a divadla v Kanadě pobočku amerických zájmů, které se začaly soustředit na mnohem snazší, efektivnější a výnosnější filmový průmysl. TCTS se záhy v roce 1922 rozpadla a divadla, která vlastnila, se přeměňovala v americké biografy.

Citované Sandwellovy eseje a vznik TCTS v mnohém odhalují podstatu komplikovaného příběhu kolonizace kanadské kultury a následné formace idey kanadského národa a kanadské identity. V kontextu severoamerického kontinentu byl pro-imperiální postoj k Britskému království, přetrvávající do období mezi dvěma světovými válkami, chápán jako postoj protikoloniální, resp. protiamerický. Ve stejném smyslu je třeba rozumět existenci divadla/dramatu v Kanadě a formaci kanadského divadla/dramatu, kteréžto „slovní spojení ... s sebou po více než století neslo implicitní význam anti-kolonialismu“ (Filewod 1992: 4). Kanadské divadlo a drama bylo do první poloviny 20. století vnímáno jako prodloužená ruka britského divadla. Jak vzpomíná Richard Plant: „Několik význačných členů těchto [britských] společností se, dvojnásobně ironicky, zasadili o založení kanadského národního divadla, třebaže velmi britského“ (*Oxford* 1989: 153).

Anti-koloniální imperialismus rozvíjený v průběhu 19. století se velmi zřetelně projevoval v dramatické tvorbě. Dramatici, z nichž do dnešních dnů přežila jména Charlese Heavysege, Charlese Mairea, Williama Wilfreda Campbella nebo

⁴ Ambrose Small se téhož dne, kdy prodal svůj divadelní majetek, ztratil z povrchu zemského. Smallův případ, jehož vyšetřování bylo v šedesátých letech pozastaveno, je dodnes záhadou nejen dějin kanadského divadla, ale i kanadské kriminalistiky.

Sarah Anne Curzon, oslavovali formou i obsahem svých poetických, vlasteneckým nadšením prodchnutých a většinou knižních dramat mateřské pouto s imperiálním centrem. Nejpozoruhodnější z nich, *Tecumseh* (1886) Charlese Maira, tragédie pojmenovaná podle náčelníka kmene Šavanů, který se připojil v roce 1812 k britské armádě ve válce proti Spojeným státům,⁵ je neskrývanou oslavou britského kolonialismu a imperialismu. Mairovo dílo, jedno z prvních dramát kanadské provenience zpracovávající téma původního obyvatelstva severoamerického kontinentu,⁶ je pokusem o to „propůjčit dramatickou formu pro-imperiálnímu, protiamerickému a protifrancouzskému nacionalismu ... byl to pokus ustavit kanadské drama pomocí naplnění britské literární tradice ‚příchutí lesa‘“ (*Oxford* 1989: 321). Mair, člen nacionalisticky/pro-britsky orientovaného hnutí Canada First, *Tecumsehův* příběh nezpracoval za účelem rehabilitace kultury původních obyvatel, nýbrž jej využil pouze jako prostředek k triumfální oslavě Britského impéria.

Tecumseh je modelovým případem textu účastnicího se na formaci koloniálního diskurzu, v rámci něhož je území dnešní Kanady zobrazeno jako „okouzující samota“, „nekonečná a mizející pustina“, v níž kdysi „byl život!“ (Mair: *Tecumseh*)⁷ Postava Tecumseha, jak ve své monografii *Fear and Temptation: The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literature (Strach a pokušení: obraz domorodce v kanadské, australské a novozélandské literatuře,* 1989) analyzuje Terry Goldie, je konstrukcí/reprezentací jiného jako vznešeného divocha, jenž „má, jako specifická kategorie, sklon k tomuto aristokratickému odstupu od běžné rasy“ (32). Mair *Tecumsehův* odstup a vznešenost vystavuje jak na jazykové odlišnosti od americké ‚chátry‘ (*Tecumseh* se vyjadřuje, podobně jako Britové, vybroušeným blankversem, kdežto většina amerických postav mluví obhroublou, hovorovou angličtinou), tak na rasové ojedinelosti založené na protikladu k postavě démonického a krvelačného indiánského věštele manipulujícího nediferencovaným indiánským davem. Angličané, spojenci, ochránci a přátelé domorodého obyvatelstva v budování ‚původního‘ kanadského národa, jsou z paradoxní logiky věci vyobrazeni jako právoplatní dědici této neosídlené země, jejíž budování započali jejich otcí. Američané jsou oproti tomu vyobraze-

⁵ *Tecumseh* (?1768–1813), známá postava čtyřdílného románu německého spisovatele Fritze Steubena, se pokoušel sdružit západní kmeny původních obyvatel proti bílým přistěhovalcům, kteří za pro původní obyvatele nevýhodných podmínek odkoupili velkou část jejich území. *Tecumseh* a jeho bojovníci byli v roce 1811 poraženi u Tippecanoe. Následující rok se *Tecumseh* postavil po bok britského vojska guvernéra Brocka. V roce 1813 v boji zemřel.

⁶ Prvním známým dramatem zabývajícím se danou látkou je *Ponteach aneb američtí divoši* (1766) majora Roberta Rogerse. Podle Bensona a Conollyho mdlé a nikdy neuvedené drama je pětiaktovou, blankversem napsanou tragédií nabízející „heroické téma a preromantický obraz původního obyvatelstva rozdrčeného ‚civilizací‘“ (Plant; in Benson ed. 1989: 149). *Ponteach*, podobně jako *Tecumseh*, je náčelníkem vedoucím indiánskou konfederaci proti bílým přistěhovalcům. *Ponteach*, zrazen svým nemanželským synem, svůj boj sice prohrává, ale i přesto si udržuje podobu vznešeného divocha odcházejícího do věčných lovišť.

⁷ < http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=13078&pageno=2 >

ni jako rozpínavý, ziskuchtivý a pokroku vše podřizující „nový drak ohrožující svět.“ (Mair: *Tecumseh*)

„Tyto hry,“ shrnuje Goldie, „[které] představují původní obyvatelstvo jako pomocníka Britů v porozumění zemi a v odrážení Američanů, reflektují nacionalistické a imperialistické ideály dané doby, tedy oddanost Kanadě jako idealizované nové verzi vlasti – aristokrat přírody jako zdroj národa“ (ibid.: 34). Filewod spatřuje v Mairově pokusu o vytvoření kanadské národní epopoje „polemické pojednání, které navrhovalo základní princip národnosti v protnutí s imperiálním odporem k americké ‚lůzovládě‘ a předáním vlastnického práva na zemi, upraveného jako poslední naděje domorodé svrchovanosti, z Tecumsehových rukou do rukou jeho Anglo-kanadských ‚dědiců‘“ (1992: 5). Mairovo drama, o němž se sám autor vyjadřoval jako o „dobré, uvedení schopné hře, ... neboť je plna neobyčejných situací“ (cit. Benson 1987: 12), hodnotila soudobá kritika s nadšením: „Tak jako bylo drama *Jindřich V.* zpěvem vítězství pro Angličany Shakespearovy doby, je toto zpěvem vítězství pro současné Kanadany“ (cit. ibid.). Mairova pro-imperiální, „protiamerická propaganda“ (Benson 1987: 13) je ve skutečnosti nehratelnou,⁸ nesourodou „podívanou oslavující Mairovu pochybnou tezi tvrdící, že kanadská národnost byla vybojována na úpatí Queenston Heights“ (Oxford 1989: 321).

Mairův koloniální nacionalismus je vlastní i jinému pozoruhodnému dramatu tohoto období. *Laura Secord, the Heroine of 1812* (*Laura Secord, hrdinka války roku 1812*, 1887) Sáry Anne Curzon, drama, „zachraňující před zapomenutím jméno statečné ženy“⁹ Laury Secord, jejíž hrdinský, leč mužským světem opomíjený čin napomohl britské armádě ve válce se Spojenými státy, je feministicky založenou¹⁰ snahou Curzon vytvořit kanadský národní mýtus. Přestože Curzon souhlasně s Mairem spatřuje ideu kanadského národa v dceřině věrnosti k Velké Británii, osud kanadského národa propojuje pro danou dobu revolučně s ženským hrdinstvím.

Vedle pokusů o původní, kanadské, poetické drama, které zůstávalo, ať svým záměrným anti-koloniálním imperialismem nebo podvědomou sounáležitostí s tradicí Starého světa,¹¹ zasazeno formálně i významově v Evropě, se v průběhu

⁸ Mairovo dílo bylo vydáno několikrát knižně a svého jevištního zpracování se nakonec dočkalo v roce 1971. Po značných dramaturgických úpravách Kena Gasse jej uvedlo torontské Factory Theatre Lab pod názvem *Red Revolutionary* (*Rudý revolucionář*; Oxford 1989).

⁹ < http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=26702&pageno=2>

¹⁰ Curzon proto-feminismus je čitelnější v jiné její komedii *Sweet Girl Graduate* (*Libezná absolventka*, 1882), která otevřeně kritizuje diskriminaci žen na Torontské univerzitě.

¹¹ „Podstatná je,“ píše k tomuto tématu Walker, „schopnost dramatika s trochou přesvědčivosti vystavět imaginativní izotopii, která může obratem vyvolat obrazotvornost publika. To je přesně obtížnost, která sužovala snahy mnoha raných kanadských dramatiků a vskutku umělců všeho druhu. ... často si rozhodně hluboce přáli přetvořit a kulturně obohatit zemi, v níž se nacházeli. Ale bez možnosti založení zcela čerstvého kulturního vztahu – protože tyto umělci už náleželi k evropské tradici – většina usílí mytopoizovat kanadskou krajinu a zkušenost sestávala ze sady pokusů připojit poznatelné evropské konvence k ‚nové zemi‘ a jejím obyvatelům.“ (2001: 8). O něco dále pak Walker kritizuje modernistický přístup obviňující daná díla jako produkty koloniální mentality a pouhé formální odvozeniny: „Tento postoj dnes

19. století rodila tradice lokálních, politicky satirických her. Craig S. Walker k této situaci poznamenává:

„V 19. století čelila Kanada pozoruhodnému paradoxu týkajícího se dramatu. Jestliže se Kanadčané mohli těšit z řady slušných satirických dramát, která účinně kritizovala vedení kanadské společnosti, postrádali typ původního poetického dramatu, které by napomohlo definovat základní smysl pobytu a směřování jejich společnosti prostřednictvím zkoumání a dramatinování hlubších zdrojů společenského sebehodnocení uvnitř kanadského prostředí.“ (2001: 7)

Podle Walkerových slov byl daný obraz výsledkem primárně merkantilistického a materialistického přístupu evropských kolonizátorů k nové zemi, přičemž mytopoizace tohoto nového světa, transcendingující čistě utilitární, vědecký a technologický vztah ke koloniálnímu vlastnictví, měla druhořadý význam – „skutečnost, která zavdala příčinu námitkám týkajícím se kanadské přizemnosti, jež přetrvávala hluboko do druhé poloviny 20. století“ (ibid.). Úsilí spojené s budováním a spravováním nově se formující země poskytovalo na druhou stranu živnou půdu pro politicky zaostřené, satirické drama. Lokální frašky a politické satiry se objevovaly již během 18. století, přičemž v průběhu 19. století byly nejen vydávány tiskem, ale i jevištně zpracovávány. Dochovány jsou zprávy o ztracené hře Thomase Hilla *Provincial Association; or, Taxing Each Other (Provinční spolek aneb zdaňování navzájem)*, která byla natolik dráždivá, že v roce 1845 způsobila v Saint John pouliční nepokoje. Mezi nejvýznamnější frašky a satiry patří hra autora skrývajícího se pod jménem Caroli Candidus, Esq. *The Female Consistory of Brockville: A Melo-Drama in three acts (Ženská konzistoř brockvillská: melodrama o třech jednáních, 1856)*, dále pak *Dolorsolatio: A Local Political Burlesque (Dolorsolatio: lokální politická burleska, 1865)* Sama Scribbla (pseudonym), *The Fair Grit; or, The Advantages of Coalition (Poctivý liberál aneb výhody koalice, 1876)* Nicholase Flood Davina, komická zpěvohra Williama Henry Fullera *H.M.S. Parliament; or, The Lady Who Loved a Government Clerk (Jejího veličenstva služba parlament aneb žena, která milovala vládního úředníka, 1880)* a komická opera *Ptarmigan; or, A Canadian Carnival (Ptarmigan aneb kanadský karneval, 1895)* J.N. McIlwraitha. Inspiraci těmto mnohdy jinotajným hrám poskytovaly společenské a politické problémy lokální i celonárodní úrovně. Tématický záběr byl pestrý: korupce v církvi a soudnictví (*Female Consistory of Brockville*), politické hašteření kolem kanadské ústavy (*Dolorsolatio*), úplatnost politiků (*The Fair Grit*) či nekonečný příběh hledání kanadské identity (*Ptarmigan*). Fullerův *H.M.S. Parliament*, podle Bensona a Conollyho nejpovedenější ze satir 19. století (1987: 19), vděčí sice v mnohém Gilbertově a Sullivanově zpěvohře *H.M.S. Pinafore*, nicméně látka je typicky kanadská. Hra se zpěvy pranýřu-

vypadá nikoliv jen nepřiměřeně krutě, ale ve své romantické premise týkající se originality zcela neproduktivně. Stejně tak se musíme pochopitelně vyhnout záludné zálibě v patrioticky zveličujících významech raných kanadských děl. Pokud se nám dnes tato dramata devatenáctého století zdají jako strnulá a nepřesvědčivá, vinit je z použití evropské tradice je přeci jen příliš snadný závěr. Evropská tradice byla jejich nevyhnutelným dědictvím; nebyla zde žádná zjevná alternativa.“ (ibid.: 9–10)

je politiku ministerského předsedy Sira Johna A. Macdonalda a zkorumpovanost jím řízených politiků a státní správy. *H.M.S. Parliament* se mimo jiné nevyhýbá ironizování kanadského koloniálního nacionalismu. Po té, co je Británie Kanadou (dramatické postavy) přesvědčována o tom, že výstavba Kanadské pacifické železnice není marnotratným podnikem, nýbrž dobře míněnou snahou umožňující dceři Kanadě bez nesnází navštívit její „milé děti až do Britské Kolumbie!“ (in Wagner 1978: 191), přichází řeč na údajné koketování Kanady s jižním sousedem, z něhož se ne zcela poslušná dcera snaží vyvléci:

„BRITANNIA: ... Doslechla jsem se, že flirtuješ se svým ‚bratrance Jonathanem‘ a někteří lidé mluví o spojenectví mezi vámi dvěma. *Káravě*. Ó! Kanado, *nikdy bych to nečekala od tak způsobné dívky jakou jsi ty!*

KANADA: *Rozhořčeně*. *To je hrozný příběh mamá*. ‚Jonathana‘ mám velmi ráda jako blízkého souseda a bratrance, ale nikdy bych si nedovolila snít o bližším vztahu a myslím, že on po něm též netouží...“ (ibid.: 192–193)¹²

Ačkoli lokální frašky, politické satiry a komické zpěvohry stále zůstávaly úzce propojeny s metropolitní tradicí (britskou i americkou) a ačkoli byla jejich obliba z povahy věci krátkodobá (*H.M.S. Parliament* se jako jedna z mála satir udržel na repertoáru celou sezónu 1880, při níž jej shlédlo obecnstvo celé Kanady), lze v nich nesporně spatřovat náznaky původního, od britského a amerického vlivu se odpoutávajícího, kanadského post-koloniálního dramatu (srov. Knowles 2004: 116). Většina těchto her se nicméně netěšila přílišné oblibě manažerů profesionálních divadel. Důvody nezájmu spočívaly jak v puritánských postojích, provázejících vývoj divadla v Kanadě hluboko do 20. století, tak v pochopitelných obavách ze ztráty lukrativní divácké skupiny a zisku. Jejich uvádění zůstalo na kanadských amatérských souborech, jejichž činnost zejména v období mezi dvěma světovými válkami představovala první výrazný milník na cestě od divadla v Kanadě k svébytnému kanadskému divadlu.

CITOVANÁ LITERATURA:

Benson, E.—Conolly, L.W. *English-Canadian Theatre: Perspectives on Canadian Culture*. Toronto: Oxford UP, 1987.

Brenna, D. „Rapturously Encored“: R. B. Nevitte’s Account of NWMP Theatricals at Ford Macleod. *Theatralia* (2003): 127–136.

¹² Impérium zobrazované jako rodina nebyla, jak poznamenává Filewod, neobvyklým motivem dané doby. Zmiňuje mimo jiné kanadského satirika a karikaturistu J.W. Bengougha, který v druhé polovině 19. století vydal nespočet kreslených vtipů na dané téma. Z jednoho z nich Filewod cituje. Při rozhovoru objímá robustní mladá slečna Kanada Británii, přičemž poblíž postává jízlivě se usmívající strýček Sam kouřící doutník:

Paní Británie: „Je možné, moje milá, že jsi někdy dala svému bratrance Jonathanovi nějaké povzbuzení?“

Slečna Kanada: Povzbuzení! Zajisté nikoli, mamá. Řekla jsem mu, že nemůžeme být *nikdy* spojeni.“ (cit. Filewod 1992: 14)

- Curzon, S. A. *Laura Secord: The Heroine of 1812*. Internetový odkaz: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=26702&pageno=2> [31.8. 2006]
- Filewod, A. *Between Empires: Post-Imperialism and Canadian Theatre. Essays in Theatre/Études Théâtrales*, Vol.11., No. 1 (1992): 3–15.
- Goldie, T. *Fear and Temptation: The Image of the Indegene in Canadian, Australian, and New Zealand Literature*. Kingston: McGill-Queen's UP, 1989.
- Knowles, R. *Drama. The Cambridge Companion to Canadian Literature* (Eva-Marie Kroeler ed.). Cambridge, UK; New York: Cambridge UP 2004 s. 115–134.
- Lescarbot, M. *The Theatre of Neptune in New France*. In *Canada's Lost Plays vol. 4: Colonial Quebec. French-Canadian Drama, 1606-1966*. Ed. A. Wagner a R. Plant. Toronto: CTR Publications 1982.
- Mair, Ch. *Tecumseh: A Drama*. Internetový odkaz: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=13078&pageno=2> [31.8. 2006]
- The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Ed. E. Benson a L. W. Conollg. Toronto: Oxford UP, 1989.
- Rubin, D. *Canadian Theatre History: Selected Readings*. Toronto: Playwrights Canada Press, 2004.
- Slemon, S. *Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/Post-Colonial Writing. Kunapipi* 9.3 (1987): 1–16.
- _____ *Canada's Lost Plays (The Nineteenth Century)*. Toronto: CTR Publications, 1978b.
- Walker, C. S. *The Buried Astrolabe : Canadian Dramatic Imagination and Western Tradition*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2001.

„ROUGHING IT IN THE BUSH“: THE COLONIAL BEGINNINGS OF THEATRE IN CANADA

The essay “Roughing It in the Bush”: The Beginnings of Theatre in Canada examines a history of Canadian theatre and drama from the pre-colonial period up to the early 1920's.

The very first historical record of European theatre activities on today's Canadian territory dates back to 1583 when the company of Sir Henry Gilbert's ship performed a variety show in St. John's harbor. These shows were designed to serve entertainment as well as colonizing purposes—theatre, grafting European forms and perspectives onto “New World” content, was a tool of colonial power yearning for domestication of “uncivilized others” not only in terms of physical annihilation but also in terms of discursive, spiritual, cultural, and epistemological subjugation.

The colonial discourse practices are described on the first “North American” drama, Marc Lescarbot's masque *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* performed on November 14, 1606 on occasion of French colonial leaders' (Jean de Biencourt de Pountrincourt and Samuel de Champlainem) return to Port Royal (today's Nova Scotia). Though geographically placed in North America, Lescarbot's “public jamboree” is a European, or better to say French neo-classical drama celebrating French colonial hegemony over North American land and people. Hybridizing the European tradition with the North American content physically present through Native performers and their language, Lescarbot's play is a colonial amalgam serving as means of appropriation and containment of Canadian content.

The origin of English-speaking theatre in Canada was closely connected with British military garrisons, along which small communities of settlers were being gradually formed. The history of garrison theatre productions that mixed military personnel with local colonists, ran from the 1750's to the 1870's when firstly North-West Mounting Police and later Canadian Army took control over the Canadian land. Garrison theatres' repertoire and production style were essentially a faithful derivation of London theatre practices. Designed to entertain as well as domesticate both colonizing and colonized, garrison theatricals were “unobtrusively” asserting “British cultural and political supermacy” (*Oxford* 1989: 223).

Along with garrison theatres, the touring companies from Great Britain and predominantly United States participated in the colonial enterprise. Importing “civilized” culture, the touring productions justified and celebrated territorial and economic colonization of North America.

The dominance of American touring companies slowed down the development of distinctive Canadian theatre. Moreover, the American presence gave rise to a pro-imperial sentiment calling for revitalization of British-Canadian cultural bond. The colonial nationalism, demonstrated on Charles Mair’s drama *Tecumseh* (1886), brought forth by the beginning of twentieth century several organizations (British-Canadian Theatre Organization, Anglo-Canadian Booking Office and Trans-Canada Theatre Society) whose mandate was to reduce an impact of commercial American theatre by means of introducing as many British theatre artists as possible. The short-lived operation of all three societies privileging one form of colonial dependancy to the other, never established a unique Canadian theatre expression.

The seeds of postcolonial Canadian drama emerged by the end of nineteenth century in a form of political satire. Though formally still linked with British and American metropolitan tradition, various social and political controversies of a local, or nationwide dimension these plays ironized were of a truly Canadian value. However popular with public, political satire wasn’t in a great favour of commercial theatre managers. Staging of satires stayed on amateur theatre ensembles whose activities in the first half of twentieth century paved the way for original Canadian theatre and drama.