

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

## Diplomová práce

Anna Hlaváčková

Post-koloniální adaptace Shakespearových her

Post-colonial Adaptations of Shakespeare's Plays

Praha, 2010

vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Děkuji Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D. nejen za cenné podněty a připomínky, které mi výrazně pomohly při zpracování této práce, ale i za podstatnou část primární i sekundární literatury, jež mi ochotně poskytl.

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Pardubicích dne

.....

**Anotace:**

Tato diplomová práce se zabývá analýzou tří adaptací Shakespearových her v post-koloniálních zemích, jako je Kanada, Trinidad a Tobago a Jihoafrická republika. Trojice her je zkoumána v historickém a kulturním kontextu koloniálního a post-koloniálního divadla výše zmíněných zemí, přičemž do problematiky kolonialismu a jeho kulturních důsledků čtenáře uvádí první kapitola. Cílem práce je poukázat na způsob, jakým autoři adaptací zacházejí s dílem Williama Shakespeara, předního dramatika mateřského impéria, Velké Británie a zároveň zdůraznit neobvyklé postavení jednotlivých adaptací v rámci jejich kulturního prostředí a v rámci diskurzu o post-koloniálním dramatu.

**Klíčová slova:**

Kolonialismus, post-koloniální drama, Shakespeare, synkretismus, Kanada, Karibik, Trinidad a Tobago, Jižní Afrika, Jihoafrická republika

**Annotation:**

This thesis deals with the analyses of three adaptations of Shakespeare's plays in post-colonial countries like Canada, Trinidad and Tobago and Republic of South Africa. Three plays are examined in historical and cultural context of colonial and post-colonial theatre of the countries mentioned above. The first chapter of the thesis familiarizes the reader with problems of colonialism and its cultural effects. The aim of the thesis is to point out to the way, in which the authors of the adaptations treat the works of William Shakespeare, the leading playwright of mother imperium – Great Britain, and simultaneously emphasize unusual position of the adaptations in the framework of their cultural surrounding and in the framework of post-colonial drama.

**Key Words:**

Colonialism, post-colonial drama, Shakespeare, syncretism, Canada, Cribbean, Trinidad and Tobago, South Africa, Republic of South Africa

# Obsah

Předmluva .....	8
1. Úvod.....	10
1.1 Povaha evropského kolonialismu.....	10
1.2 Tradiční rozdělení kolonií.....	11
1.3 Kulturní kolonialismus.....	13
1.3.1 William Shakespeare jako symbol koloniální kultury .....	13
2. Kanada .....	15
2.1 Koloniální a post-koloniální drama a divadlo v Kanadě.....	15
2.1.1 První stopy Shakespeara v Kanadě .....	15
2.1.2 Shakespeare ve službách národního dramatu.....	15
2.1.3 Shakespeare jako kulturní autorita.....	18
2.1.4 Narušení hegemonie koloniálního divadla.....	20
2.2 <i>Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)</i> aneb Shakespeare v sukních.....	21
3. Karibská oblast, Trinidad a Tobago .....	34
3.1 Karibské koloniální a post-koloniální drama a divadlo .....	34
3.1.1 Shakespeare v Západní Indii .....	34
3.1.2 Shakespearova <i>Bouře</i> v rámci koloniálního diskurzu .....	35
3.1.3 Funkce jazyka.....	37
3.1.4 Jazyk vs. karneval .....	38
3.1.5 Karibské „národní“ obrození.....	39
3.2 <i>A Branch of the Blue Nil</i> aneb „Shakespeare jde do banánů“ .....	41
4. Jižní Afrika, Jihoafrická republika.....	53
4.1 Jihoafrické koloniální a post-koloniální drama a divadlo .....	53
4.1.1 Počátky Shakespeara v Jižní Africe .....	53
4.1.2 Shakespearova civilizační mise.....	54
4.1.3 Nadvláda koloniálního divadla .....	55

4.1.4 Pokusy o národní divadlo.....	56
4.2 <i>uMabatha</i> aneb Birnamský les na pochodu k Jižní Africe.....	59
5. Závěr .....	69
6. Literatura a prameny .....	72

### **Seznam zkratk:**

CASP = The Canadian Adaptations of Shakespeare Project

JAR = Jihoafrická republika

USA = Spojené státy americké

## Předmluva

V předkládané diplomové práci se zabývám třemi adaptacemi Shakespearových her, které vznikly na území bývalých kolonií Velké Británie, a to v Kanadě, Jižní Africe a na karibském ostrovním státu Trinidad a Tobago. Při výběru post-koloniálních zemí mě zajímala především jejich odlišná koloniální minulost, přestože mateřským impériem byla ve všech případech Velká Británie. Současně žádná z těchto her nebyla přeložena do českého jazyka, a tak byl můj výběr omezen na anglofonní dramaturgii.

V úvodní kapitole se stručně pokusím definovat základní problematiku kolonialismu a jeho kulturních dopadů, které úzce souvisí s inscenační historií Shakespearových her a jejich adaptací v jednotlivých bývalých koloniích. Těžištěm diplomové práce jsou tři analýzy adaptací Shakespearových tragédií, přičemž ke každé z nich je připojen krátký nezbytný úvod do historie Shakespeara v dané zemi, v němž je zároveň nastíněno kulturní prostředí, v jakém daná adaptace vznikla. Při analýze jednotlivých adaptací se zaměřím na to, jakým způsobem jsou Shakespearova dramata přetvářena, modelována, lze-li na základě textové analýzy a historického kontextu zjistit, proč tomu tak je, a jaký vztah obecně k Shakespeareovi jakožto symbolu britské imperiální kultury autoři adaptací zauímají. Na závěr se v tomto smyslu pokusím jednotlivé země porovnat, své poznatky zobecnit a charakterizovat typické prvky a vlastnosti vybraných Shakespearových adaptací v post-koloniálních zemích.

Úmyslně jsem vybrala adaptace z druhé poloviny 20. století, které nejsou typickou ukázkou post-koloniálního dramatu té doby a vymykají se běžným definicím post-koloniální literatury v přehledových publikacích zasvěcených tomuto tématu, jako je např. kniha *The Empire Writes Back*<sup>1</sup> nebo *Post-colonial Drama*, zaměřující se na „metody, kterými post-

---

<sup>1</sup> Ashcroft, B., Griffiths, G. a Tiffin, H.: *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London 1989.



koloniální drama vzdoruje imperialismu a jeho důsledkům<sup>2</sup>. Pokusím se na třech post-koloniálních adaptacích Shakespeara demonstrovat, že generalizace post-koloniální literatury jako literatury odporu a opozice vůči evropskému/koloniálnímu klasickému kánonu nenaplnuje zcela povahu post-koloniálního dramatu, která je mnohem rozmanitější. Podobně totiž dochází ke zjednodušování povahy post-koloniálních adaptací Shakespearových her, jak je patrné ze sborníku *Post-Colonial Shakespeares*<sup>3</sup> nebo výše zmíněné publikace *Post-colonial Drama*, které se obvykle a jednostranně zaměřují především na adaptace *Bouře* (jako na text interpretovaný v souvislosti s érou evropských zámořských objevů a počáteční fází osadnictví) a *Othella* (spojovaného nejčastěji s problematikou rasy a diasporou). Autoři sborníku *The Empire Writes Back* dokonce tvrdí, že je „*Bouře* pravděpodobně nejdůležitější text používaný k ustanovení paradigmatu post-koloniálního čtení kanonických textů<sup>4</sup>. V závěru práce se tedy pokusím na základě poznatků z analýz trojice adaptací rozšířit všeobecné vnímání adaptací Shakespearových her v bývalých koloniích Velké Británie.

---

<sup>2</sup> Gilbert, H., Tompkins, J.: *Post-colonial Drama, Theory, Practice, Politics*, Londýn 1996, s.1.

<sup>3</sup> Looma, Ania a Orkin, Martin (ed.): *Post-Colonial Shakespeares*, Londýn a New York 1998.

<sup>4</sup> Ashcroft, 1989, s.190.

# 1. Úvod

## 1.1 Povaha evropského kolonialismu

Éra kolonialismu velmi citelně poznamenala dnešní podobu světa nejen politicky a ekonomicky, ale také kulturně. Dvě třetiny světa mají dnes za sebou koloniální minulost. Zatímco v západním světě a na území bývalých kolonií se problematikou kolonialismu a postkolonialismu zabývá mnoho odborníků a na humanitních fakultách je možné obory studovat, v našich střeoevropských podmínkách dost často nemáme zapotřebí se hlouběji zamýšlet nad tímto problémem. Proto bude nutné, abych zde nejdříve ve stručnosti věnovala pozornost pojmu kolonialismus<sup>5</sup>.

Nejúspěšnějším kolonizátorem co do rozlohy získaného území a zároveň dominantní světovou velmocí se už v 18. století stala Velká Británie, na přelomu 19. a 20. století byla největším politickým útvarem na světové mapě, její rozloha zaujímala jednu čtvrtinu zemského povrchu, kterou obývalo 458 miliónů lidí. Kanadu, Jižní Afriku a Trinidad a Tobago obsadila Velká Británie na konci 18. století a rozhodující vliv v těchto zemích si podržela ještě další tři století.

Přestože proces kolonialismu nebyl na celém světě identický (pojmu kolonialismus se běžně používá ve vztahu k velmi odlišným druhům kulturního a společenského útlaku a ekonomické kontroly), všude vytvořil nový a často velmi traumatický vztah mezi původními obyvateli a nově příchozími. Původním obyvatelům kolonizovaných zemí byla vnucena idea evropské nadřazenosti, která umístila nezápadní společnosti na nejnižší úroveň

---

<sup>5</sup> Slovník cizích slov definuje pojem kolonialismus jako „systém politického ovládnutí a ekonomického využívání méně rozvinutých zemí“ (Petráčková, V. a Kraus, J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov*, Praha 2001, s.399). Charakteristické pro moderní evropský kolonialismus, který se zrodil v 15. a 16. století (Age of Discoveries), byly nerovné mocenské vztahy, ať už šlo o politickou a právní dominanci kolonizátora nebo o hospodářskou závislost kolonizovaného, rasovou a kulturní nerovnost.

na vývojovém žebříčku. Podle psychologa Franze Fanona, tvůrce jedné z nejvýznamnějších teorií koloniálního diskurzu, se s tímto fenoménem dodnes nevyrovnali například Afričané, trpící komplexem méněcennosti a vlastní neschopnosti, který odolal procesu dekolonizace, kdy sice vznikly samostatné africké státy, ale jejich obyvatelstvo v zajetí fenoménu zůstalo.

## 1.2 Tradiční rozdělení kolonií

Historikové tradičně rozlišují dva druhy evropského kolonialismu mající za následek vznik kolonií většinou nazývaných jako okupační kolonie („colonies of occupation“) a kolonie osadnické („settler colonies“). V prvním případě jde o země, ve kterých si kolonizátor vojenskou silou podrobil původní obyvatelstvo a následně zde pomocí politických režimů udržoval vládu. Taková kolonizace proběhla ve většině zemí třetího světa v Africe, Asii a Jižní Americe, lze sem zahrnout i Karibik<sup>6</sup>. Dekolonizace v tomto případě byla většinou násilného nebo při nejmenším revolučního charakteru a měla za cíl prosadit zpět vládu původních obyvatel a návrat k jejich tradicím.

U tzv. osadnických kolonií se obvykle zdůrazňuje přímé ovládnutí původní populace kolonizátory, kteří se v zemi usadili, a dlouhodobý proces vytlačování a eliminace původních obyvatel převládající evropskou komunitou. Mezi takto kolonizované země patří především bývalé kolonie Velké Británie, dnes bohaté a vlivné země, jako je Kanada, Austrálie, Nový Zéland, je možné sem zahrnout také Spojené státy americké nebo Jihoafrickou republiku. Někdy se pro osadnické kolonie používá upřesňující, i když kostrbatý termín „osadnicko-

---

<sup>6</sup> Koloniální historie Karibiku je velmi složitá a dalo by se říct, že karibské ostrovy byly jak okupačními, tak osadnickými koloniemi. Poté co kolonizátoři takřka vyhladili původní obyvatelstvo, zalidnili ostrovy nejen usedlíci ze zemí kolonizátorů, ale také afričtí otroci a asijská přistěhovalci (především Indové) přicházející za prací.

okupační‘ („settler-invader“<sup>7</sup>), aby byla zdůrazněna přítomnost násilí, které zdánlivě mírumilovný výraz ‚osadnický‘ zastírá. Nejde ale jen o fyzické násilí obsažené v procesu vytlačování původní populace z domácího prostředí do méně přitažlivých oblastí země, popř. decimace těchto obyvatel za účelem uprázdnění prostoru pro evropské osadníky, ale i o kulturní, noetické uprazdňování prostoru spočívající v sebe-reprezentaci osadníků jako původního národa.

Odlišná koloniální zkušenost formovala komplikovaný vztah mezi osadníkem a mateřským impériem. Převládající bílá komunita v osadnických koloniích si většinou podržela loajalitu ke své rodné zemi a plnila funkci kolonizátora, zástupce impéria v kolonii. Evropské impérium mnohem více než rovnocenné partnery vnímalo osadníky jako druhořadé obyvatele a nekulturní „polodivochy“, přičemž zpochybňovalo jejich schopnost podílet se na vládě. Odtud pochází charakteristika ambivalentního vztahu osadníka k impériu, který se cítil jako kolonizátor, ale zároveň i jako kolonizovaný. Touha osadníků po založení vlastního národa (touha stát se původními obyvateli) měla být mj. řešením nebo alespoň upozaděním tohoto nepříjemného vztahu, a tak popřením spoluúčasti na aktu kolonizace.

Charakter jednotlivých kolonií je ale pochopitelně velmi odlišný, nikdy nelze aplikovat obecné poznatky na všechny země, dokonce ani v rámci jednoho státu to často není možné (velké země jako např. Kanada). Vždy je potřeba mít na mysli geografické odlišnosti zemí, tzn. jejich velikost, polohu, národnostní složení obyvatel ovlivněné mírou emigrace a obchodem s otroky atp. a také současné postavení zemí v dnešním světě.

---

<sup>7</sup> Johnston, Anna a Lawson, Alan: *Settler Colonies*, in: Schwarz, Henry a Ray, Sangeeta (ed.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford 2005, s.362.

### 1.3 Kulturní kolonialismus

Dominantním průvodním jevem kolonialismu byla transkulturační, pocházející nevyhnutelně ze střetu dvou kultur (silnějšího kolonizátora se slabším kolonizovaným). Proces transkulturační probíhal postupně jako marginalizování a potlačování kultury původních obyvatel a vyústil většinou v prosazení imperiální kultury jako jediné správné. Prezentace evropské literatury a jazyka od počátku kolonizace měla pomoci utvrdit a snad i jaksi ospravedlnit koloniální nadvládu vyspělého evropského národa.

Teorie koloniálního diskurzu se zabývají právě tímto aspektem kolonialismu, vnímají jej jako kolonizaci mysli („noetického násilí“<sup>8</sup>) a snaží se objasnit proces postupného přijetí koloniálních hodnot vnucených kolonizátorem a jeho důsledky. Koloniální násilí je v tomto smyslu prezentováno jako útok na kulturu, ideje a hodnotový systém kolonizovaných lidí. Podle Leely Gandhi je kolonialismus „historickým procesem, během něhož západ systematicky usiluje zrušit nebo negovat kulturní odlišnosti a hodnoty ne-západu“<sup>9</sup>.

#### 1.3.1 William Shakespeare jako symbol koloniální kultury

Pro generace domorodých obyvatel vyrůstající v období britského kolonialismu, ale i po něm, se stala anglická literatura základem vzdělání a školní výuky za účelem vštípit dětem britský vkus a hodnoty bez ohledu na jejich skutečné potřeby. Dílo Williama Shakespeara bylo prezentováno a monumentalizováno jako vrchol britské kultury, a je proto pochopitelné, že ho imperiální školství využívalo velmi často nejen k výuce angličtiny, ale také k posílení kulturní a rasové hierarchie. Shakespearovo dílo se tak nevyhnutelně stalo symbolem samotného impéria.

---

<sup>8</sup> Spivak, Gayatri Ch.: *Can the Subaltern Speak?*, in: Chrisman, L. and Williams, P. (ed.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York 1994, s.74.

<sup>9</sup> Gandhi, Leela: *Postcolonial Theory, a Critical Introduction*, New York 1998, s.16.

Právě díky kolonialismu se Shakespeare stal jednou z největších uměleckých ikon všech dob, která zanechala své stopy na kulturách celého světa. Daniel Fischlin, profesor angličtiny a divadelních studií na univerzitě v Guelphu v Kanadě, ředitel projektu CASP<sup>10</sup>, tento jev ojedinělý v jeho globálnosti nazývá „Shakespeare effect“<sup>11</sup>. Shakespeare se stal typickým příkladem a zároveň podstatou „britskosti“, symbolem civilizace (a civilizované rasy) a evropské kulturní vyspělosti. Koloniální velmoc ho prezentovala jako jednoho z nejlepších spisovatelů na světě, přičemž výklad jeho her přizpůsobovala svým potřebám, především neustálému znovu potvrzování vlastní autority. John Drakakis mluví o zbožštění Shakespeara v jakýsi „absolutní subjekt vyjmutý z lidské historie“<sup>12</sup>, jehož všeobslhlé slovo usedá po bok Bibli jako záruka civilizace a lidskosti<sup>13</sup>. Přijetí Shakespearova kultu jako garance hodnotné a kvalitní kultury bylo předpokladem pro vznik prvních adaptací jeho her.

---

<sup>10</sup> CASP: The Canadian Adaptations of Shakespeare Project na univerzitě v Guelphu je prvním výzkumným projektem svého druhu na světě. Věnuje se systematickému bádání a dokumentaci způsobů, jakými byl Shakespeare adaptován do národní, multikulturní divadelní praxe.

<sup>11</sup> Fischlin, D. a Fortier, M.: *Adaptations of Shakespeare, A Critical Anthology of Plays*, Oxon 2000, s.8.

<sup>12</sup> Drakakis, John: *Theatre, Ideology and Institution: Shakespeare and the Roadsweepers*, in: Holderness, Graham: *The Shakespeare Myth*, Manchester 1988, s.25.

<sup>13</sup> Drakakis vnímá Bibli a Souborné dílo Williama Shakespeara („The Complete Works of William Shakespeare“) jako dva základní nástroje britského kulturního kolonialismu.

## 2. Kanada

### 2.1 Koloniální a post-koloniální drama a divadlo v Kanadě

#### 2.1.1 První stopy Shakespeara v Kanadě

Se Shakespearovými hrami se kanadské publikum seznámilo brzy po vstupu britských vojsk na kanadské území prostřednictvím tzv. posádkového divadla („garrison theatre“), imitujícího nejen repertoár anglických divadel, ale i inscenační styl. Z amatérského divadla, kterým si britští vojáci krátili dlouhou chvíli, se později stala veřejná a rozšířená zábava.

Počátky Shakespeara v Kanadě jsou také nerozlučně spjaté s produkcemi zájezdních divadelních souborů především z USA<sup>14</sup> a z Británie. První doložené představení Shakespearovy hry na kanadském území (v Halifaxu) v roce 1768 doprovází velmi pozoruhodné okolnosti. Předně je až paradoxní, že s představením přijela americká divadelní společnost „Company of Comedians“ (Společnost komediantů). Druhou zajímavostí je, že šlo zároveň o první adaptaci Shakespearovy hry v Kanadě. Autorem adaptace *Zkrocení zlé ženy* byla londýnská herecká hvězda David Garrick, který ke hře připojil krátký exkurz Shakespearovým dílem v podobě veršovaného prologu adresovaného anglo-kanadskému publiku, „aby si uvědomilo, o co přichází“<sup>15</sup>, když Shakespeara nezná.

#### 2.1.2 Shakespeare ve službách národního dramatu

David Garrick nemusel mít obavy, Anglo-kanadské importované Shakespeara velmi brzy přijali, a to se zájmem a nadšením, stejně tak jako přijali upřímnou víru v zapojení

---

<sup>14</sup> USA = Spojené státy americké

<sup>15</sup> Kolinská, Klára: *The Bard in the Red, Shakespearean Adaptations in Aboriginal Canada*, in: Procházka, M. a Čermák, J. (ed.): *Shakespeare Between the Middle Ages and Modernism*, Praha 2008, s.155.

Básníka („The Bard“) do projektu budování národního divadla, potažmo samotného národa. Divadlo v Kanadě totiž začalo být postupně ovládáno americkými divadelními společnostmi<sup>16</sup> a rychle expandující americkou kulturou, která vnucovala své vlastní, Kanadčanům často cizí, hodnoty. „Americká okupace kanadského jeviště“<sup>17</sup> vedla k tomu, že Kanadčané se stále víc přimykali k britské konzervativní kultuře ve snaze potlačit americké vlivy. Taková tvorba národní identity (analogií či negací kultury jiného národa, popř. obojím současně) je velmi běžná a v Evropě ji známe v souvislosti s vlnou národně obrozeneckých hnutí v 19. století.

Touha po vybudování národního divadla byla v Kanadě vždy spjatá s naléhavou potřebou sebe-definování jako národa, zproblematizovanou postavením Kanady mezi „dvěma impérii“, Británií a USA. Kanadský teatrolog Alan Filewod se proto v souvislosti s kanadským kulturním vývojem vyhýbá pojmu britský kolonialismus a nahrazuje ho imperialismem<sup>18</sup>. Britský imperialismus totiž neznamenal pro Kanadu koloniální podřízenost, Kanada se považovala spíše za vyspělého partnera Velké Británie. Imperialismus se tak stal pro Kanadčany kladnou hodnotou a britská kultura vzorem a zároveň prostředkem odporu proti kultuře USA, a to i přestože koncem 19. století Kanada získala nezávislost a stala se britským dominiem<sup>19</sup>. Dobrovolné přijetí imperiální kultury bylo pro Kanadu tedy zcela pochopitelné a zároveň nevyhnutelné, žádná jiná kultura nemohla být většině Anglokanadčanů bližší.

---

<sup>16</sup> „Divadelní průmysl byl jeden z prvních sektorů kanadské ekonomiky, do kterého Spojené státy pronikly.“ (Filewod, Alan: *National Theatre and Imagined Authenticities*, in: *Performing Canada, The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, Kamloops 2002, s.8.)

<sup>17</sup> Sandwell, B.K.: *The Annexation of Our Stage*, Canadian Magazine 38, November 1911, s.22.

<sup>18</sup> Zatímco kolonialismus spočívá především v přímém ovládnutí, imperialismus je vnímán jako ideové a ideologické ovládnutí. Takové vymezení je ovšem pouze rámcové, oba koncepty se často prolínají a splývají.

<sup>19</sup> Dominia byla technicky autonomní správní oblasti v rámci britského impéria. Jako první získala v r. 1867 nezávislost Kanada. V roce 1887 byly na koloniální konferenci prohlášeny za dominia také Austrálie a Nový Zéland.



Postava Williama Shakespeara pak reprezentovala kulturní spojení s mateřským impériem a stala se pro anglicky mluvící část kolonie na velmi dlouhou dobu „estetickým, lingvistickým a intelektuálním milníkem kanadského divadla, literatury a kulturního života“<sup>20</sup>, postupem času ale i pomůckou ke vzniku vlastní kulturní a národní nezávislosti.

Počet návštěv zájezdních souborů a hereckých hvězd, který na konci 19. století výrazně vzrostl, přispěl k dojmu, že Kanada je mnohem spíše než tvůrcem kultury, pouhým příjemcem. J.E. Middleton v této souvislosti poněkud radikálně vyjádřil svou skepsi slovy: „Kanadské drama neexistuje. Jde toliko o odnož amerického dramatu (...)“<sup>21</sup>

Přesto je nutné poznamenat, že první pokusy o národní drama jsou spojeny především s navazováním na anglickou dramaturgii, inspirují se strukturou dramatu i stylem. Na konci 19. století vystihují tyto tendence romantická knižní dramata jako je *Laura Secord: The Heroine of 1812* (Laura Secord: Hrdinka války roku 1812) z roku 1876 autorky Sarah Anne Curson nebo *Tecumseh* z roku 1886 Charlese Maira. Tyto „těžkopádné pseudo-shakespearovské tragédie“<sup>22</sup> psané blankversem jsou především poetickou a vlasteneckou oslavou mateřského impéria. Rétorické, patetické a velmi málo divadelní hry, které nebyly určeny pro jeviště, jsou pokusem o vytvoření národního dramatu na pozadí historie společné jak Kanadě, tak Velké Británii<sup>23</sup> a zároveň výrazem kanadského koloniálního nacionalismu<sup>24</sup>. Knižní dramata konce

---

<sup>20</sup> Kolinská, 2008, s.155.

<sup>21</sup> Middleton, J.E.: *The Theatre in Canada (1750-1880)*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.8.

<sup>22</sup> Filewod, Alan: *National Theatre, National Obsession*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.409.

<sup>23</sup> Děj obou her je zasazen do anglo-americké války, konkrétně bitvy u Beaver Dam, která se odehrála v roce 1812. Tato bitva byla pro Brity snad i díky Kanadánům vítězná, ale v kontextu celé války téměř bezvýznamná.

<sup>24</sup> Obě hry zároveň vyjadřují silný odpor k rozpínavým Američanům, kteří jsou vyobrazeni jako pravý opak Britů.

19. století byla vědomě psána proti populárnímu divadlu a už ve své době měla punc archaičnosti, který měl být vyjádřením kulturní autenticity a zároveň výrazem odmítnutí participace na vulgární americké kultuře.

### 2.1.3 Shakespeare jako kulturní autorita

Touha po kanadském národním divadle v duchu národně obrozeneckých snah zůstávala dlouho (a nejspíše pořád zůstává) nenaplněným ideálem. Kanada i nadále vnímala divadlo jako nezbytnou součást kultury, která reprezentuje civilizovanou zemi. Vztah k mateřskému impériu se sice změnil, Kanada začala ve 20. století vystupovat mnohem více jako suverénní stát, závislost na britské kultuře jí ale ještě dlouho zůstala.

Britský model pro formování kanadského dramatu podporoval především Vincent Massey<sup>25</sup>, muž, kterému se podařilo „nejúspěšněji propojit kanadský nacionalismus s lišáckým nadšením pro Anglii“<sup>26</sup>. Massey sice odmítal imperialismus 19. století a americké komerční divadlo, ale přesto propagoval myšlenku návratu k britským klasickým vzorům. V jeho humanistickém konceptu národního divadla figurovalo divadlo jako „zušlechtující umění“<sup>27</sup>, které vzdělává a obohacuje lid. Tuto ideu, v jejímž základě spočívala touha po tom, aby se Kanada stala světovou kulturní mocností, spojoval s potřebou vzniku nových divadelních budov a státem dotovaných profesionálních souborů.

Období po druhé světové válce v Kanadě je typické bujením různých divadelních aktivit. Vznikají i soubory, které se chtějí vyjádřit ke způsobu inscenování Shakespeara,

---

<sup>25</sup> Massey byl kanadský diplomat a právník, velmi výrazná postava kanadské kultury a umění. V r. 1952 stal generálním guvernérem Kanady.

<sup>26</sup> Filewod, 1996, s. 411.

<sup>27</sup> Groome, Margaret: *Stratford and the Aspirations for a Canadian National Theatre*, in: Brydon, D. a Makaryk, I. R.: *Shakespeare in Canada, a World Elsewhere*, Toronto 2002, s.120.

jako např. Montreal's Shakespeare Society nebo Open-Air Playhouse. V čele všech těchto souborů stála vždy režisérská či herecká osobnost původem z Británie nebo kanadský umělec, který získal v Británii vzdělání.

Výjimkou nebyl ani anglický herec a režisér Earle Grey<sup>28</sup>, který v roce 1949 založil a nadále řídil festival nesoucí jeho jméno. Toronto Earle Grey Festival (Torontský festival Earla Greye), jehož mottem se stalo odvážné „Back to Shakespeare“<sup>29</sup> (Zpátky k Shakespeareovi), byl prvním shakespearovským festivalem a ve své době nejúspěšnějším počinem v inscenování Shakespeara před založením Stratfordského festivalu. Earle Grey se chtěl vyhnout moderním interpretacím Shakespeara běžným pro 20. století („senzace, módní pohledy, freudovské souvislosti a hloupé nápady, které jsou zhoubou pro současné shakespearovské divadlo“<sup>30</sup>) a dal si za cíl „hrát Shakespeara tak, jak se hrál v jeho současnosti“<sup>31</sup>. Inscenace se podle Greye mají pokusit vystihnout záměry autora a jeho vlastního souboru. Shakespeareovo dílo je třeba kvalitně prezentovat jako kanadské dědictví s úctou k Shakespeareovi jako kulturní autoritě, jehož „mimořádná nadčasovost“ se stává pro lidstvo navždy zdrojem moudrosti.

O čtyři roky později v těchto intencích vznikl Stratford Shakespearean Festival of Canada (Stratfordský shakespearovský kanadský festival), velkolepý podnik, který zastínil festival Earla Greye<sup>32</sup> a brzy si vydobyl statut předního národního divadla reprezentujícího Kanadu v zahraničí. Státem vydatně subvencovaný Stratfordský festival měl nalákat široké

---

<sup>28</sup> Pozor na možnou záměnu: Earle Grey a Earl Grey jsou dvě různé osoby. Earl Grey byl v letech 1904-1911 generálním guvernérem Kanady.

<sup>29</sup> Grey, Earle: *Shakespeare Festival, Toronto, Canada*, Shakespeare Survey 10, 1957, s.112.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> Tamtéž, s.111.

<sup>32</sup> Festival Earla Greye nějakou dobu koexistoval se Stratfordským festivalem, ale rokem 1958 Greyova společnost definitivně ukončila činnost, a Grey se vrátil zpět do Anglie.

publikum na kvalitní a profesionální, slovy spoluzakladatele festivalu Tyronea Guthrie<sup>33</sup> „luxusní“ podívanou, která spočívala v inscenování Shakespeara a později i dalších děl světové klasiky s bohatou výpravou, velkým orchestrem, bombastickými efekty a choreografií davových scén. Ambiciózním tvůrcům festivalu ale nešlo jen o pouhou podívanou, dali za úkol „bezbolestně a vytrvale vychovávat kanadský lid skrze jejich senzibilitu a prohloubit v nich tak zájem o divadelní umění“<sup>34</sup> a nadto ještě školit kanadské režiséry, přičemž je diskutabilní, do jaké míry se jim první z cílů podařilo naplnit, když od druhého se nakonec distancovali. V každém případě se festivalu skutečně podařilo získat si neobvykle velkou pozornost publika a jeho inscenační praxe (většinou dílo britských režisérů, scénografů i herců) se stala vzorem pro různé divadelní produkce v Kanadě.

Přestože se Stratfordský festival prezentoval jako divadlo budoucnosti a důkaz kanadské národní kultury, spíše než národním divadlem se stal opět zpřítomněním vazby na britskou kulturu a divadlo. Obliba festivalu stále rostla, i přestože byl v 70. letech odmítán novou vlnou alternativního divadla jako „symbol přetrvávajícího kolonialismu kanadského jeviště“<sup>35</sup>.

#### **2.1.4 Narušení hegemonie koloniálního divadla**

Proti koloniálnímu přístupu k divadlu v Kanadě vystoupily v 70. letech alternativní scény, které nacházely svou inspiraci v amerických experimentálních divadlech, jako bylo např. Living Theatre, ale i v evropské avantgardě a druhé divadelní reformě, a zároveň odmítaly britskou koloniální kulturu. Hnutí alternativních divadel, jejichž centrem bylo

---

<sup>33</sup> Opět britský herec a režisér (!)

<sup>34</sup> Cohen, Nathan: *Stratford after Fifteen Years*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.257.

<sup>35</sup> Pšenička, Martin: *Postkolonialismus a kanadské jeviště*, dizertační práce na FF MU, 2006, s.90.

Toronto, usilovalo o narušení dosavadní tradice důrazem na uvádění her kanadských autorů, které se věnovaly kanadskému prostředí.

Díky alternativním divadlům mělo šanci se na kanadském jevišti prosadit mnoho mladých kanadských autorů. Nové hry posledních dvaceti let 20. století se začaly soustředit především na kanadskou post-koloniální realitu a multikulturní prostředí se všemi jeho projevy. Mladí dramatici prezentovali ve svých hrách provokativní a často tabuizované otázky etnicity a rasismu, pohlaví (genderu) a sexuální orientace, přičemž Shakespearovy texty se staly výzvou a příležitostí k netradičním a tvůrčím adaptacím nejen pro anglo-kanadské autory, ale i pro pra-původní/domorodé obyvatele („Aboriginals“<sup>36</sup>) a Afro-kanadány.

Shakespearovo dílo nadále přestalo být přijímáno jen pasivně jako emblém kulturní a umělecké vazby na mateřské impérium, ale lákalo ke kreativnímu dialogu, vycházejícímu z kanadské současnosti.

## **2.2 Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet) aneb Shakespeare v sukních**

K demonstraci moderního a neotřelého přístupu k Shakespearovu dílu v Kanadě jsem vybrala hru autorky Ann-Marie MacDonald<sup>37</sup>, která v roce 1990 získala generálním guvernérem udílenou cenu za drama (Governor General's Award for Drama). Hra *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, jejíž název lze do češtiny přeložit jako *Dobrou noc, Desdemono (Dobré ráno, Julie)*, byla poprvé uvedena v roce 1988 torontským divadlem

---

<sup>36</sup> Dnes je původní-domorodé obyvatelstvo Kanady klasifikováno do tří skupin: tzv. První národy, Inuité a Métisové, pocházející z míšení Evropanů s Prvními národy.

<sup>37</sup> Kanadská herečka a spisovatelka, žijící v Torontu, Ann-Marie MacDonald se narodila v roce 1958. Jako autorka se věnuje dramatu, ale v současnosti především psaní románů. Za svůj první román *Padněte na kolena* (1996) získala několik ocenění, mj. cenu Commonwealth Writers Prize (Cena spisovatelů Společenství národů). *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* je její první hrou, kterou napsala sama.

Nightwood Theatre<sup>38</sup>, prvním profesionálním feministickým divadlem v Kanadě, a brzy se stala známou a oblíbenou (do roku 2001 byla uvedena čtyřicetkrát v Kanadě i v zahraničí<sup>39</sup>).

Tříaktová hra s prologem a epilogem *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* je adaptací hned dvou<sup>40</sup> Shakespearových notoricky známých tragédií: *Othella* a *Romea a Julie*. MacDonald svou feministicky laděnou hrou přispívá jednak k otázkám postavení ženy ve společnosti a tabuizovaným otázkám pohlaví/genderu, ale velmi vtipně a obratně také k narušení tradičně zakořeněné hegemonie Shakespeara v Kanadě.

Hlavní hrdinka dramatu MacDonald, postgraduální studentka na Queen's University, Constance Ledbelly se objevuje na scéně jako skromná, nenápadná kancelářská myška a typicky roztržitá intelektuálka<sup>41</sup> zapálená pro svůj výzkum a psaní disertační práce o Shakespearovi, kterou hodlá učinit revoluční objev – dokázat, že dvě z nejznámějších Shakespearových tragédií jsou plagiáty. *Othello* a *Romeo a Julie* vycházejí podle Constance původně z komedií neznámého autora, které Shakespeare „ukradl a přepracoval v náhražkové tragédie“<sup>42</sup>. Svá tvrzení dokládá Constance analýzou obou dramát, přičemž si všímá

---

<sup>38</sup> Nightwood Theatre bylo založeno v roce 1979 jako divadlo soustředící se na kolektivní autorskou tvorbu a posléze vstoupilo do povědomí jako přední kanadské feministické divadlo. MacDonald se podílela autorsky i jako herečka na prvním feministickém představení souboru *This is for you, Anna* (1982), kolektivního díla zakládajících autorek souboru.

<sup>39</sup> *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* se hrála dokonce i u nás. V březnu roku 2000 inscenoval tuto hru v angličtině soubor Misery Loves Company (režie Daniel Fleischer-Brown) v divadle Alfred ve Dvoře. Inscenace měla pět repríz.

<sup>40</sup> Na tomto místě je třeba podotknout, že nejde pouze o Romea a Julii a Othella, ze kterých si MacDonald vypůjčuje text. Najdeme zde i citace z Hamleta, a dokonce Krále Leara. O těchto odkazech se zmíním později, protože nejsou tak podstatné jako první dvě jmenované hry.

<sup>41</sup> Popisu vzhledu Constance je ve scénické poznámce věnován poměrně velký prostor. Constance má na sobě zmuchlanou tvídovou sukni, sako a na hlavě červenou vlněnou čepici s bambulí, kterou si po příchodu do kanceláře zapomene sundat. Constance tak už od začátku sama připomíná „moudrého blázna“, kterého postrádá v Shakespearových tragédiích. Její „bláznovská čepička“ (fool's cap) se stane zdrojem vtipů procházejících celou hrou.

<sup>42</sup> MacDonald, Ann-Marie: *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, Toronto 1990, s.21.

především osudových okamžiků, které obrací hry v tragédii (Jagem podstrčený kapesníček jako důkaz nevěry pro Othella a zpoždění svatebního oznámení Romea a Julie). Podle Constance jsou tak chatrné důvody pro spuštění mechanismu tragédie naprosto nedostačující a diváka nemohou uspokojit. Zároveň v obou hrách Constance postrádá postavu moudrého blázna („Wise Fool“), který by komentoval hru a měl možnost zabránit takovým fatálním chybám a pozměnit tím osud tragického hrdiny.

Korunním důkazem se má stát tajemný a prastarý Gustavův rukopis<sup>43</sup>, údajně zdroj pravdy o Shakespearově plagiátorství, který se Constance chystá rozluštit. Předpokládá totiž, že Shakespeare ve strachu, aby nedošlo k znehodnocení jeho dvou předních tragédií, požádal svého přítele alchymistu Gustava o překlad „důkazního materiálu“ do tajného písma.

Constance uvažuje také o Shakespearových ženských hrdinkách, slabých a bezmocných vůči svému osudu, který jim určují muži<sup>44</sup>, přičemž je přesvědčena, že i Desdemona a Julie jsou původně komické hrdinky, současnou kritikou pouze špatně interpretované a tím pádem nedocenené<sup>45</sup>.

Přitom sama Constance je jednou z takových pasivních tragických hrdinek, ovládaných muži. Z lásky otročí svému profesorovi Claudu Nightovi, pro něhož píše veškeré vědecké studie, se kterými se uhlazený a sebevědomý Night prezentuje jako by byly jeho

---

<sup>43</sup> Jeden z mnoha intertextuálních odkazů, tentokrát ke Carlu Gustavu Jungovi a jeho teorii podvědomí, archetypů a individuace: motiv cesty Constance do vlastního podvědomí, v němž se setkávají tři archetypy - „Desdemona (Odvaha), Julie (Vášeň) a Constance (Intelekt)“ (Knowles, Ric: *Othello in Three Times*, in: Brydon, D. and Makaryk, I. R.: *Shakespeare in Canada, a World Elsewhere*, Toronto 2002, s.380.)

<sup>44</sup> Mark Fortier ve svém článku *Shakespeare with a Difference* poukazuje na doslovně reprodukováné scény ze Shakespeara (*Othello* 3.3 a 4.1, *Romeo a Julie* 3.1) v prvním dějství hry, zlomové okamžiky tragédie, kde se rozhoduje o osudu všech postav a kde ženské postavy chybí. (In: Fortier Mark: *Shakespeare with a Difference, Genderbending and genrebending in Goodnight Desdemona*, Canadian Theatre Review 59, léto 1989, s.47.)

<sup>45</sup> Laurin R. Porter při studii hry MacDonald všimá kontrastu mezi Shakespearovými tragickými a komickými ženskými postavami. Zatímco v tragédiích Shakespeare demonstruje ryze patriarchální svět, kde jsou hrdinky pasivní nebo vykreslené naopak jako zrůdy (Regan, Goneril, Lady Macbeth), v komediích zobrazuje ženské postavy často chytřejší než muži, sebevědomější a živější. (In: Porter, Laurin R.: *Shakespeare's „Sisters“, Desdemona, Juliet and Constance Ledbelly in Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, Modern Drama 38, 1995, s.362)

vlastní. Vztah Constance a Nighta, jehož výrazný britský přízvuk nelze přehlédnout, popř. přeslechnout, může být současně interpretován jako koloniální vztah kanadské ženy v područí britského muže<sup>46</sup>, který je ale dále zkomplikovaný akademickým zaměřením Constance na Shakespearovo dílo, tradičně reprezentované jako vrchol britské (čti koloniální) kultury.

Naivní „Sýkorka Connie“, jak ji Night oslovuje, se ale odměny za své desetileté úsilí, „otročení démonu Noci“<sup>47</sup> neboli Nightovi, nedočká. Místo lásky ji čeká šok, Night se bude ženit a stěhuje se do Oxfordu. Constance je na dně a chce všechno vzdát. Na tomto místě, jako ve všech podobných situacích, které by mohly být působit dojímavě, se MacDonald dokonale vyhýbá patosu prostřednictvím svého brilantního smyslu pro humor a ironii. Constance je rozhodnutá skončit se svým výzkumem a odejít z univerzity. Následující monolog, během něhož se snaží dovolat děkanovi, aby mu to oznámila, je jejím proudem myšlenek, ve kterých dovádí svou situaci ad absurdum<sup>48</sup>. Princip karnevalového komična: znevažování, zesměšňování a neustálé zpochybňování tragického pohledu na svět současný, ale i Shakespearův (znesvěcení dramatické ikony), převrácení tragédie v komedii je nadále základním stavebním prvkem pro tvar celého dramatu.

První akt končí ve chvíli kdy je Constance prostřednictvím Gustavova rukopisu, od kterého si slibuje odhalení autora komedií a nalezení své vlastní identity, za doprovodu zvukem harfy a světelných efektů pohádkově přenesena ze své kanceláře přímo na Kypr do

---

<sup>46</sup> Srov. Stevenson, M.A.: *Othello, Darwin, and the Evolution of Race in Ann-Marie MacDonald's Work*, Canadian Literature 168, Jaro 2001, s.35-36. A též Wilson, Ann: *Critical Revisions, Ann-Marie MacDonald's Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, in: Rita Munch (ed.): *Women on the Canadian Stage: The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg 1992, s.1-12.

<sup>47</sup> Takto celý problém shrnuje Desdemona, potom co se jí Constance svěří se svým trápením. (MacDonald, 1990, s.41.)

<sup>48</sup> „(...) Vrátil se zpátky do bytu a budu pozorovat kytky, jak umírají, a kočky, jak se neomezeně páří. Budu chodit na nákupy. Nakonec mě odtamtud vyhodí. Budu fakt děsně smrdět a nadávat lidem v metru. Za pět let potkám profesora Nighta a Ramonu: nepoznají mě. Prodávám tužky. Jednu si ode mě koupí. Najednou padnu mrtvá. A oni zjistí, kdo ve skutečnosti jsem. Posmrtně získám doktorát. Profesor Night mi věnuje své sebrané spisy a bude mi každý den nosit růže na hrob. (...)“ (MacDonald, 1990, s.26-27.)



Shakespearova Othella a stává se novou postavou hry. Následující dva akty se odehrávají uvnitř mysli Constance, kdesi v říši jejího nevědomí.

Constance vstupuje do dramatu v klíčové „kapesníčkové“ scéně (*Othello IV/1*) ve chvíli, kdy Jago přesvědčí Othella o nevěře Desdemony, kterou se rozčilený Othello chystá nejdříve „rozsekat na kousky“ a o chvíli později udusit polštářem. Constance jako deus ex machina zasahuje, aby Othellovi zabránila „udělat strašlivou chybu“ a prozradí Jagův úskok, když mu z kalhot vytáhne osudový kapesníček. Oba hrdinové šokem oněmí, Othellův hněv se rázem obrací proti proradnému Jagovi. Constance si v tu chvíli uvědomí, že zničila mistrovské dílo a chce to napravit: „Podívejte, prostě zapomeňte, že jste mě kdy viděli, jo?!“<sup>49</sup> Následky jejího jednání už ale nelze vzít zpět. Od této chvíle je Constance, vyjadřující se náhle v blankversu, důležitou postavou, která má možnost měnit „osud“ hrdinů a zvrátit celý děj a dokonce žánr hry. Aniž by to zatím věděla, stává se autorem, po němž pátrá. V novém světě je Constance obdivována a její velmi nízké sebevědomí tak sílí. Zatímco na univerzitě byla terčem posměchu, Othellova společnost si jí váží jako vzdělané a moudré věštkyně, mající záhadné znalosti jejich vlastních životů. Imponující je také asketický život Constance vázané celibátem (Constance je svobodná, cestuje sama a je vegetariánka).

Constance je bezpochyby jednou z hlavních a zároveň komických postav, „moudrým bláznem“, jehož přítomnost v Shakespearových tragédiích tak postrádala. Do vznešeného blankversu se jí často vloudí hovorové výrazy jako omigod, wow, yeah atd. Komické situace vznikají střetáváním dvou odlehlých rovin současnosti Constance (textu parodujícího) a reality Shakespearova dramatu (textu parodovaného). Desdemona Constance často nerozumí, a tak si leccos vykládá po svém. Např. ve snaze splnit své poslání a najít autora se Constance vyptává Desdemony na boha, který ji stvořil:

---

<sup>49</sup> MacDonald, 1990, s.30.

„Constance: Znáš boha jménem Shakespeare?

Desdemona: Třes kopím („Shake Spear“)? To by mohl být pohanský bůh války.“

(MacDonald, 1990, s.36)

Princip parodie se nápadně projevuje v charakterech jednotlivých shakespearovských postav. Tak jak z pohledu Constance oslabil Shakespeare ženské tragické hrdinky, degraduje MacDonald mužské postavy – z Othella je užvaněný náfuca, neustále se vychloubající svými i cizími válečnými historkami v domnění, že když zabraly na Desdemonu, zaberou na všechny. Z „*plaché, klidné a tiché*“ Desdemony, jak ji popisuje v Shakespearově tragédii její otec Brabantio (*Othello: I/3, 435-6, překl. Hilský*), je rázem odvážná, prchlivá a dokonce krvelačná heroina<sup>50</sup>, která si brala Othella a nechala se odvézt na Kypr právě proto, aby mohla být co nejbližší válečné vřavě. Desdemona nejenže přebírá některé Othellovy vlastnosti, ale dokonce i jeho repliky<sup>51</sup>.

Desdemona zprvu obdivuje „královnu Akademie“<sup>52</sup> Constance (na Kypru se představuje jako akademička z Queen‘su) a slibuje Othellovi, že ji bude „*hlídat a strážet jako oko v hlavě*“ (*Othello: III/4, 2249, překl. Hilský* – Othellova replika adresovaná Desdemoně v souvislosti s kapesníčkem). Zároveň se Desdemona zavazuje, že udělá cokoli, aby Constance pomohla najít autora a její identitu. Constance je nadšená, chtěla by být stejně odvážná a sebevědomá jako Desdemona, díky ní si začíná uvědomovat svou vlastní sílu a zlost na profesora Nighta.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Oslovení Desdemony „*Krásná válečnice*“, jak ji Othellovy ústy nazval Shakespeare (*Othello: II/1, 972, Hilský*) a které MacDonald použila při příchodu Desdemony na scénu (MacDonald, 1990, s.32.), předznamenává její „skutečný“ charakter.

<sup>51</sup> Citace ze Shakespearových tragédií v textu MacDonald vyznačuje kurzívou. Pro lepší přehlednost odlišuji tyto citace stejným způsobem v celé své práci. V odkazu k Shakespearovu originálu uvádím vždy název tragédie, dějství/scéna, verš a příjmení překladatele.

<sup>52</sup> MacDonald, 1990, s.33.

<sup>53</sup> „(...) Co by Desdemona udělala Claudovi, (...) zabila by ho chladnokrevně a v blankversu (...)“ (MacDonald, 1990, s.49.)

MacDonald činí Desdemonu, původně oběť pomsty, jejím vykonavatelem. Jagoova zmařená intrika proti Desdemoně se nyní obrací proti Constance, která ho před Othellem prozradila a tak odsoudila k potupnému uklízení splašků. Jago stejným způsobem jako Othella snadno přesvědčí prchlivou Desdemonu, že Constance je ve skutečnosti čarodějnice, která si podmanila jejího muže, a dokonce špion z řad nepřítele, což Desdemonu spolehlivě nadzvedne: „*Kéž má ten padouch tisíc životů! Pro moji pomstu jeden nestačí!*“<sup>54</sup> a je hotova Constance (stejně jako Shakespearův Othello Cassia) „*rozsekat na kousky*“<sup>55</sup>.

Zaměření MacDonald především na ženské hrdinky (Constance, Desdemona) a jejich svět absolutně upozaduje rasovou problematikou<sup>56</sup>, která je s tématem Othella velmi často spojována. MacDonald se soustředí především na vyvracení tradičního a dominantního pojetí ženy jak v její současnosti, tak ve světě umění. Čtenář/divák je během celé hry svědkem procesu „proměny Constance z ‚myšky‘ na sebevědomou, silnou a nezávislou ženu“<sup>57</sup> a proměny pasivních tragických hrdinek (Constance spolu s Desdemonou a později i Julií) na komické hrdinky, mající svůj život plně ve vlastních rukou.

Aby proměna mohla být dokončena, vstupuje Constance do další Shakespearovy tragédie, tentokrát do *Romea a Julie*. Její vpád do Verony je zrovna tak náhlý jako zmizení z Kypru, kde po ní zůstane jen sukně zachycená na kordu rozružené Desdemony. Constance se objeví na začátku třetího dějství v klíčové scéně, kdy má Romeo osudně zasáhnout do souboje Mercutia s Tybaltem. Opět se rozhodne vzít osud do svých rukou, vmísí se do rvačky

---

<sup>54</sup> Citace prvních dvou veršů repliky Othella (*Othello:III/3, 2127, překl. Hilský*), padouchem nazván Cassio.

<sup>55</sup> *Othello: „Rozsekám ji na kousky!(...)“ Othello:IV/1, 2631, překl. Hilský*

<sup>56</sup> V celé hře najdeme pouze jeden přímý odkaz k Othellově rasové příslušnosti, a to když si Constance mezi řeči uvědomí, že Othello není Maur (MacDonald, 1990, s.32.). V rychlém spádu událostí se k tomuto problému už nikdy nevrací.

<sup>57</sup> Porter, 1995, s.367.

a podaří se jí zabránit smrti Tybalta. Díky útlocitnému Romeovi dostane šanci všem celou situaci vysvětlit: „ (...) Nemohu vás nechat jeden druhého zabít, mladičká Julie a Romeo se vzali. (...)“<sup>58</sup> Po vypjaté chvíli ticha si Romeo s Tybaltem padnou kolem krku a tragédie je zažehnána. V novém prostředí se z Constance stává Constantine<sup>59</sup>, učenec z Kypru a zároveň objekt obdivu a milostné touhy nejen Romea, ale později i Julie, kteří se do Constance/Constantina na první pohled zamilují. Ústřední milenecká dvojice Shakespearovy tragédie je parodickou optikou MacDonald prezentována jako povrchní mládež v pubertálním věku lačná poznávat cokoli nového, jejíž city a nálady mají k pravé lásce až za hrob poměrně daleko. Romeo, kterého po noci strávené s Julií nebudí ze sna skřivan, ale polední zvony, spěchá z Juliiny komnaty na kohoutí zápasy a veřejnou popravu, zábavu se svými přáteli, kterou si nemůže nechat ujít. Julie se ve scéně s chůvou projeví jako rozmazlené dítě, jehož osobní tragédie spočívá především v tom, že „umírá nudou“<sup>60</sup> a proto nemá proč žít. Oplakávající svou nevinnost a hořce litující sňatku s Romeem se nakonec Julie nechá velmi snadno rozveselit chůvou, která jí připomíná, že ten večer se koná svatební ples a oslava usmíření Kapuletů s Monteky<sup>61</sup>.

„Pravá povaha“ veronského páru nejlépe vynikne ve fraškovité scéně hádky o to, s kým má zůstat domácí mazlíček, želva jménem Hektor. Tvrdohlaví Romeo s Julií se o něj tak dlouho a usilovně přetahují, až každému zůstane v ruce polovic Hektora. Následuje další

---

<sup>58</sup> MacDonald, 1990, s.53.

<sup>59</sup> Když Romeo poprvé uvidí Constance, automaticky ji nazve chlapcem, neboť sukně Constance zůstala nedopatřením na Kypru.

<sup>60</sup> MacDonald, 1990, s.59.

<sup>61</sup> „Julie: (přestává vzlykat) Večírek? Dnes? Zapomněla jsem. (...) Chůvo, co si mám vzít na sebe?“ MacDonald, 1990, s.59-60.

hádku o to, kdo způsobil Hektorovu smrt končí typicky dětským dupnutím Julie: „Povím to tatínkovi!“<sup>62</sup>

Aby toho nebylo málo, ze Shakespearových milenců jsou rázem sokové v lásce, když na svatebním plese masek pozná Julie Constantina. Svou roli berou velmi vážně, Romeo vyznává lásku Constantinovi verši, které v Shakespearově originálu patří Julii<sup>63</sup>, okouzlená Julie se při tanci snaží Constantina svést. Situace se zamotává mnohem víc, když Romeo i Julie získají mylnou představu o sexuální orientaci svého idolu, prostřednictvím níž si vysvětlují, proč jsou jejich milostné návrhy odmítány. Romeo usoudí, že Constantinovi se líbí ženy a tedy jediný prostředek, jak získat jeho přízeň je stát se ženou, a proto se rozhodne obléknout Juliiny šaty. Stejně tak uvažuje Julie a v následující scéně parodující proslulou balkónovou scénu (*Romeo a Julie: II/2*) se objeví v Romeových šatech, převlečená za muže. Bláznivá komedie záměn a převleků (mj. Shakespearových častých komických prostředků<sup>64</sup>) nabírá na obrátkách<sup>65</sup>.

Jak lze předvídat, na balkóně hledí do zahrady zamyšlená Constance (stále jako Constantine) a repliky Romea („Však *tiše, co to svítá nade mnou? V tom okně východ je a Constantine slunce!*“<sup>66</sup> atp.) pronáší Julie. MacDonald opět boří představu tradičního pojetí tragické hrdinky. Julii, „esenci první lásky, krásy, která nikdy neuvadá, vášně, která

---

<sup>62</sup> MacDonald, 1990, s.58.

<sup>63</sup> Romeo: „*Zvi mě láskou, tím mě znova obdaříš.*“ Replika adresovaná Julii ve slavné balkonové scéně. (MacDonald, 1990, s.62.)

<sup>64</sup> Namlouvání cestou milostné hry založené na jednom nebo řadě nedorozumění tvoří hlavní dějovou osu několika Sh. Komedii (např. Večer tříkrálový, Sen noci svatojánské nebo Jak se vám líbí).

<sup>65</sup> Nejde jen o převleky postav v rámci dramatu, ale i v rámci inscenace v Nightwood Theatre, kde si šestnáct rolí hry rozdělilo pouze pět herců, což mohlo podpořit komický efekt (např. jeden herec zastával roli Othella, ale i chůvy, přičemž si ponechal Othellův vous).

<sup>66</sup> MacDonald, 1990, s.68.

neumírá<sup>67</sup> proměňuje v dravou, chlípou a dobrodružnou hrdinku se sebevražednými sklony, zkrátka absolutní protiklad čistoty a nevinnosti. Julie se nenechává odbýt a houževnatě se snaží vetřít do Constantinovy přízně, v nejmenším jí nevadí, že je vdaná, a s nadšením přijímá i fakt, že Constantine je ve skutečnosti Constance, tedy žena stejně jako ona. Dokonce se jí podaří vymámit z Constance polibek, za který slibuje vyzrazení jména autora, po kterém Constance nepřestává pátrat.

Pomocí nástrojů frašky MacDonald v rychlém sledu prezentuje snad všechny možné formy sexuality a zároveň tak podrývá sexuální tabu a předsudky heteronormativní společnosti. Tak jako Desdemona pomohla Constance uvědomit si vlastní cenu a postavení v nemilosrdném mužském světě, Julie pomáhá Constance proniknout do tajů rozmanitosti lásky, která zdaleka neznamena pouze nešťastnou lásku a utrpení, jako to Constance doposud vnímala skrze svůj vztah k profesoru Nightovi.

V závěru hry dochází k setkání všech tří hrdinek. Ve Veroně se zázračně objevuje pomstychtivá Desdemona toužící zavraždit Constance. Julie je okamžitě hotova zemřít za svou lásku. Nedorozumění se ale rychle a bezbolestně vyřeší<sup>68</sup>. Následující závěrečná scéna hry jednoznačně odkazuje k poslední scéně z Romea a Julie. Do hrobky přichází Julie, která když spatří zdánlivě mrtvou Constance, neváhá a ihned vytahuje svou dýku: „*Vítej, drahá dýko! Zde je tvá pošva! Zde si rezavěj!*“ (*Romeo a Julie: V/3, 3133, překl. Saudek*), Constance ji ale zastaví uprostřed gesta. V tu chvíli vtrhne do hrobky Desdemona, opět nepřičetně žárlivá, tentokrát na Constance. Následuje hádka (nikoli nepodobná tahanici Romea a Julii o želvu Hektora) mezi Julií a Desdemonou o to, komu Constance ve skutečnosti patří.

---

<sup>67</sup> Tamtéž, s.65.

<sup>68</sup> Constance předloží očitý důkaz o své nevině: náhrdelník, který jí Othello v prvním dějství zavěsil na krk (což sledovala v utajení Desdemona s Jagem) je ve skutečnosti narozeninovým dárkem pro Desdemonu.

Constance se ale neztotožní ani s jednou z nich, obě hrdinky se nakonec musí učit od Constance, tak jako se učila ona od nich. Skutečný život je totiž mnohem složitější, plný nejistot a otázek, které nelze vyřešit pouze násilím nebo sebevraždou. Constance konečně poznává, že autorem hry a zároveň „moudrým bláznem“ je ona sama a že předobrazem Shakespearových tragédií byly skutečně komedie. Znovuzrozená Constance nalézající prostřednictvím „Shakespearova“ světa svou vlastní identitu se vrací zpátky do reality nyní už jako autorka svého vlastního života.

Jak je vidět složitý děj plný groteskních peripetií a fraškovité komiky si přisvojuje dvě z nejnámějších Shakespearových tragédií různým způsobem. Nejpatrnější je princip všudypřítomného karnevalového komična znesvěcující uctívaného básníka jako plagiátora a parodující jeho dramatické techniky, které jsou ovlivněny právě „lidovou smíchovou kulturou“<sup>69</sup>. MacDonald tedy útočí na Shakespeara jeho vlastními zbraněmi. Základním prostředkem opozice je snižování, tzn. „převádění ideálních pojmů do nížin tělesnosti, pozemskosti a bláznovské-šaskovské obracení konvenčních významů a vztahů naruby“<sup>70</sup>. MacDonald v tomto smyslu převrací charakter Shakespearových hrdinek a samotný žánr tragédie („vysoké“) v komedii/frašku („nízké“), na čemž má velký podíl dosazená postava „moudrého blázna“, typická pro jiné Shakespearovy hry. Krom komických prostředků Shakespearových her (protikladnost nahoře-dole, výsměch autoritám, bláznivá hra záměn a převleků), používá MacDonald také některá Shakespearova výrazná témata a motivy, jako je láska, sen nebo náhoda.

---

<sup>69</sup> Bachtinův pojem, též „karnevalová kultura“ (Bachtin, M.M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.)

<sup>70</sup> Hořínek, Zdeněk: *O divadelní komedii*, Praha 2003, s.20.

Nepřehlédnutelná je parodie Shakespearova literárního stylu. Jakmile se Constance ocitne v prostředí renesančních tragédií, její repliky jsou automaticky psány blankversem, přestože si Constance ponechává svůj slovník současné hovorové angličtiny. Vtip stupňuje MacDonald různými slovními hříčkami (Shakespeare je degradován na „shake speare“) a nedorozuměními vznikajícími konfrontací archaického jazyka s moderním.

Citace ze Shakespearových tragédií jsou v dramatickém textu přehledně vyznačeny kurzívou. MacDonald jich často užívá v jiném kontextu a přiřazuje je jiným postavám (několikrát dokonce i z jiných Shakespearových her), čímž opět podporuje komičnost jednotlivých situací. Repliky z tragédií Othella a Romea a Julie jsou buď citované doslova, nebo účelně zkrácené či pozměněné, doplněné textem MacDonald.

Kromě *Othella* a *Romea a Julie* cituje MacDonald i další Shakespearovy tragédie, mezi nimiž lze nejlépe identifikovat aluze na *Hamleta* ve třetím dějství hry. Constance se cestou do Juliiny komnaty, vedoucí přes hřbitov, setkává s Duchem (něco mezi duchem Yoricka a Hamletova otce), který se snaží ne zrovna úspěšně pomoci Constance, aby si uvědomila, že autorem „moudrým bláznem“ je ona sama. Duch, mající na hlavě červenou čepici s bambulí, kterou měla na sobě v prvním dějství Constance, sděluje, že autorem je děvče („a lass“), Constance mu nerozumí: „Já vím, běda, *běda, chudák Yorick*, no a?! Tak kdo to napsal?“ (*Hamlet: „Alas, poor Yorick!“*, *Hamlet: V/1, 3515*). Vzápětí Duch zanechává Constance jejímu osudu se slovy ducha Hamletova otce: „*Nezapomínej na mne! Přicházím, bych tupý hrot tvé vůle přiostrčil.*“ (*Hamlet: III/4, 2508, překl. Nevrla*)

V druhé scéně druhého dějství lze odhalit kratičkou citací z Krále Leara. Constance se svěřuje Desdemoně s tím, jak ji profesor Night využíval, přičemž se sama cítí provinile, že to připustila. Desdemona jí utěšuje: „Tvé oči byly zahaleny démonem Noci, a proto *se proti tobě víc hřešilo, než jsi sama hřešila.*“ Část repliky je text MacDonald, druhý verš je vypůjčený z *Krále Leara*, (*III/2, 1737, překl. Lukeš* – v českém překladu se mění osoba).



MacDonald se vyjadřuje také ke kanadské recepci Shakespearova díla, po staletí vnímaného jako vzor ideálního kanadského dramatu. V první scéně třetího dějství ústy Constance satiricky komentuje inscenační konvence Shakespearovského Stratdfordského festivalu<sup>71</sup>, který se stal pro mnohé mladé divadelníky nikoli národním divadlem jako pro většinu Kanady, ale jeho karikaturou. Nepřímou lze najít také souvislosti mezi kanadskou realitou a hlavním tématem hry. Constance hledání sebe sama může být symbolem neutuchající touhy Kanady po nalezení národní identity, „periodicky se opakující obsese Kanad’anů“<sup>72</sup>. S trochou nadsázky je možné chápat Kanad’anku Constance využívanou britským profesorem Nightem jako symbol kanadské koloniální minulosti a podřízenosti Velké Británii.

Přístup MacDonald ale zdaleka není moralizující. *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* kritizuje a boří všechny předsudky a tabu skrze osvobozující univerzální smích v duchu „lidové smíchové kultury“. Samotné vyznění hry je pak zcela v intencích Shakespearova humanismu<sup>73</sup>, vtěleného do jeho vrcholných komedií, kde vždy zvítězí lidská přirozenost.

---

<sup>71</sup> Romeo, Tybalt a Mercutio zvou Constance, aby se s nimi šla vykoupat. Překvapená Constance tuto nabídku striktně odmítá a nechává je do lázně odejít samotné, zatímco sama uvažuje:

„Ti kluci mi připomínají stratdfordská představení,  
která jsem viděla,  
kde každá inscenace má římskou lázeň:  
scéna může být shromáždění státu,  
ale pára bude vystupovat a dmout se z traktů,  
když zralí muži v bederních rouškách na suchý zip mluví,  
zatímco se vzájemně švihají ručníky (...).“  
(MacDonald, 1990, s.55.)

<sup>72</sup> Stevenson, 2001, s.34.

<sup>73</sup> MacDonald ke své adaptaci uvedla, že jde o „přepsání Shakespearových her, jak by je napsal Shakespeare sám, kdyby byl ve skutečnosti žena s ženskými zkušenostmi“. (Fortier, 1989, s.51.)

### 3. Karibská oblast, Trinidad a Tobago

#### 3.1 Karibské koloniální a post-koloniální drama a divadlo

##### 3.1.1 Shakespeare v Západní Indii

Podobně jako v Kanadě a dalších britských koloniích se znalost Shakespearova díla v Karibiku rozšířila brzy po britské kolonizaci různých ostrovů tzv. Západní Indie<sup>74</sup>. Původně španělský Trinidad se stal britskou kolonií až na přelomu 18. a 19. století, přičemž měl už za sebou období koloniální éry španělského království čítající bezmála tři století. Následná vlna přistěhovalců z různých částí Velké Británie, ale i dalších Evropských emigrantů, kteří si s sebou přivezli svou kulturu a zvyky, zajistila rozšíření evropských divadelních tradic a klasických dramatických děl.

Záznamy raných inscenací Shakespearových her bohužel nejsou tak zmapované jako v Kanadě, kde se vždy tímto evropským dramatikem zabývali mnohem více. Vliv Shakespeara v anglofonním Karibiku evidentně nebyl tak silný, i když se i zde stal anglický dramatik vlivem koloniálního systému vzdělávání reprezentantem spojení s imperiálním centrem. Díky nestejně koloniální minulosti jednotlivých karibských ostrovů a různorodému etnickému složení jejich obyvatel s diametrálně odlišnou kulturou ani nebylo možné, aby byl Shakespeare (spojovaný vždy s bílou populací) přijat a obdivován jako „národní Básník“ tak, jako tomu bylo v Kanadě.

Bílá populace byla v Karibiku vždy v menšině, symbolizovala dobovačné války španělské conquisty, následnou decimaci původního obyvatelstva, obchod s otroky. Evropská

---

<sup>74</sup> Autorky knihy *Post-colonial Drama*, Gilbert a Tompkins, užívají označení „West Indies“ pro britské kolonie v karibské oblasti (Gilbert, H., Tompkins, J.: *Post-colonial Drama, Theory, Practice, Politics*, Londýn 1996, s.14.) Častěji se pojem používá jako synonymum ke slovu „Caribbean“ (Karibik), od něhož lze následně odlišit britské ex-kolonie pomocí adjektiva anglofonní. Tímto způsobem užívám názvu Západní Indie i já, protože podle mého názoru neodkazuje k britské kolonizaci, ale k předchozí španělské conquistě v Karibiku („objevení“ Karibiku Kryštofem Kolumbem, který byl přesvědčen, že doplul do Indie).

kultura proto nebyla přijata zdaleka s takovým nadšením. To ale neznamená, že zde nebyly snahy se s touto kulturou, potažmo jazykem a samotnou kolonizací nějakým způsobem vyrovnat, pokusit se definovat s její pomocí vlastní národ. Zároveň je situace o to komplikovanější, že se Karibik podobně jako Kanada ocitl „mezi dvěma impérii“, kulturní a ekonomický vliv USA nelze opomenout.

### 3.1.2 Shakespearova Bouře v rámci koloniálního diskurzu

V souvislosti s anglofonní karibskou oblastí se v teoretických publikacích i dramatických adaptacích lze setkat nejčastěji se Shakespearovou *Bouří*. *Bouře* je od konce 19. století a především ve 20. století běžně interpretována jako příběh, symbolizující evropský imperialismus, popř. neokolonialismus USA, přičemž je vždy kladen důraz na téma útlaku a závislosti jako na nevyhnutelné následky střetnutí kolonizátora s kolonizovaným. Prosperovo zotročení Kalibana je pak vnímáno jako klíčové paradigma koloniálního diskurzu, postavy Prospero a Kaliban se stávají „archetypy kolonizátora a kolonizovaného“<sup>75</sup>.

Na počátku takového přehodnocení Shakespearova dramatu očima utlačovaného Kalibana stojí román *The Pleasures of Exile* (1960) karibského spisovatele z Barbadosu, George Lamminga. Lammingův kvazi-autobiografický román se zabývá zápletkou a postavami *Bouře*, přičemž používá *Bouří* jako metaforu dobře vystihující pocity koloniálních autorů britského Karibiku – Kaliban už není vnímán jako nestvůra, ale jako člověk, obyvatel Karibiku, jehož lidský status je popírán ze strany Evropy ve smyslu bezpráví, kterého se na Kalibanovi dopouští Prospero (přivlastňuje si jeho dědictví, jeho zemi), ostře kontrastujícím s ochotou a horlivostí bezelstného Kalibana, který okamžitě trosečníkovi a jeho dětem nabízí ovoce ze svého ostrova, za něž mu na oplátku Prospero daruje svůj jazyk.

---

<sup>75</sup> Lie, Nadia: *Fernández Retamar and the Post-colonial Debate*, in: Lie, Nadia a d’Haen, Theo: *Constellation Caliban: Figurations of a Character*, Amsterdam 1997, s.247.

Na konci 60. let kubánský spisovatel Roberto Fernández Retamar publikoval esej *Caliban* (1969), ve které podobně jako Lamming přehodnotil dříve běžnou interpretaci postav *Bouře*. Do té doby byl přijímán názor uruguayského filosofa a politika José Enrique Rodó, který ve své krátké knize s názvem *Ariel* (1900) dává do kontrastu vznešený charakter latinsko-americké civilizace symbolizovaný postavou Ariela a krutost anglo-americké civilizace ztělesněné Kalibanem. Jak naznačuje název jeho eseje, Retamar popírá, že by byl zástupcem latinsko-americké civilizace Ariel: „Náš symbol není Ariel, jak si myslel Rodó, ale Kaliban. (...) Prospero si podrobil ostrovy, vyvraždil naše předky, zotročil Kalibana a vnutil mu svůj jazyk. Kalibanovi nezbylo nic jiného než mluvit stejným jazykem jako Prospero, dnes už ani žádný jiný nemá. (...) Neznám lepší metaforu naší kulturní situace, naší reality. Čím je naše historie, čím je naše kultura, když není historií a kulturou Kalibana?“<sup>76</sup>

Identifikace Kalibana v Retamarově případě především s karibskou civilizací se nabízí i etymologicky: jméno Kaliban lze vnímat jako anagram slova kanibal (Caliban – cannibal), které vzniklo zkomolením slova caribal (v překladu hrdina), jímž se nazývalo původní obyvatelstvo Karibiku (dnes označované jako Karibové), které provozovalo rituální kanibalismus.

Retamarovu esej posvětil i Edward Said, většinou považovaný za duchovního otce post-kolonialismu, jenž ji přivítal jako příklad toho, co sám nazývá „kulturou odporu“ („the culture of resistance“), která vznikla v (ex-)koloniích jako reakce proti imperialismu. Retamar se zabývá především otázkou kulturní identity latinsko-amerických zemí s důrazem na karibskou oblast a jeho esej je hodnotným příspěvkem do post-koloniální diskuse vyvolané často kladenou otázkou v kontextu post-koloniálních zemí: Existuje latinsko-americká kultura?

---

<sup>76</sup> Retamar, cit. Vaughan, V.M. a Vaughan A.T. (ed.): *The Tempest*, Londýn 1999, s.106.

### 3.1.3 Funkce jazyka

Jazyk úzce spojený s kulturní a národní identitou je vnímán jako „jeden ze zásadních znaků koloniální autority“<sup>77</sup>, nástroj kontroly a manipulace. V souvislosti s tímto názorem je nejen u Retamara často citovaná replika Kalibana z prvního dějství *Bouře*: „*Naučils mě řeč. Co z toho mám? Že umím klít. Aby vás rudý mor, že jste mě učili svou řeč!*“ (*Bouře: I/2, 517, překl. Lukeš*). Vyzdvihování karibské kreolštiny má pak své opodstatnění jako snaha po nalezení vlastního jazyka. Různé podoby kreolštiny, které se liší od ostrova k ostrovu, jsou vždy výsledkem míšení koloniálního jazyka s dalšími jazyky. Trinidatská kreolština, odrážející multikulturalitu a multietnicitu ostrova, je založená na angličtině a kombinuje africký syntax se slovní zásobou odvozenou z angličtiny. Některé výrazy přebírá z francouzské kreolštiny, která v Karibiku dominovala v 19. století, španělštiny a indických jazyků (Hindi a Bhojpuri).

Postupem času se kreolské jazyky a dialekty v Karibiku staly nejrozšířenější formou pro vyjadřování většiny populace a ještě později výrazem demokracie v umění, obchodu a vzdělávání. Spisovná angličtina je v Karibiku často používána v souvislosti se sociálním statutem, bývá automaticky symbolem vzdělání a politických úspěchů. Naproti tomu je kreolština ve vyšších kruzích klasifikována pouze jako vulgární jazyk emocí. Tomuto označení se vzpírají teorie o kreolštině jako „národním jazyku“<sup>78</sup>, který sice vychází z angličtiny, ale jeho rytmus a zbarvení mají původ v domácích orálních tradicích, které

---

<sup>77</sup>Gilbert, H., Tompkins, J.: *Post-colonial drama, theory, practice, politics*, London 1996, s.164.

<sup>78</sup> Barthwaite, Edward Kamau, cit.: Gilbert, H., Tompkins, J.: *Post-colonial drama, theory, practice, politics*, London 1996, s.186. Pro podrobnější výklad Barthwaitovy teorie viz: Nair, Supriya: *Creolization, Orality and Nation Language in the Caribbean*, in: Schwarz, Henry a Ray, Sangeeta (ed.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford 2005, s. 236-251.

opodstatňují použití kreolštiny jako přirozeně nejvhodnějšího jazyka pro současné umění jako je např. divadlo. Použití výhradně kreolštiny při psaní divadelních her (často jako výraz nacionalismu a rezistence proti hegemonii koloniálních norem v umění) s sebou nese jistá úskalí a není proto samozřejmé pro všechny dramatiky. Derek Walcott ve svých hrách záměrně užívá pouze oslabené formy trinidadské kreolštiny tak, aby jazyk zůstal srozumitelný i pro publikum z jiných ostrovů Karibiku.

### 3.1.4 Jazyk vs. karneval

Jak je patrné, Kreolština je často vnímaná jako prostředek k rozrušování autority spisovné angličtiny. Tradice přetváření a zesměšňování standardní angličtiny je v Karibiku úzce spojena s karnevalem. Funkce karnevalového jazyka je satirická, samotný karneval původně dovezený z Evropy a přijatý postupně jako tradiční zábava, do které se promítal život obyvatel Karibiku a jejich zvyky, se stal „parodií koloniálního divadla a evropské kultury“<sup>79</sup> vůbec. Každý z ostrovů má svá vlastní karnevalová specifika spočívající většinou v různých postavách a také teatrálních disciplínách jako je např. korunovace krále calypso (afrokaribská hudba původem z Trinidadu) nebo souboj pierotů. Postavy pierotů jsou specifické právě pro Trinidad. Jejich vystoupení a jazyková půtka jsou zdrojem tradiční zábavy. Tzv. anglický pierot hovoří spisovnou angličtinou a reprezentuje uhlazeného, dobře vychovaného Brita. Jeho protipólem je „Pierrot Grenade“ (grenadský pierot), venkovský buran, jehož jazykem je „jazyk utlačovaných“, v tomto případě francouzská kreolština. Anglický pierot většinou recituje bombastické verše o anglické historii, hemžící se vítěznými bitvami a královskými hrdiny, přitom si často vypůjčuje monology z evropské dramatické klasiky, především ze Shakespearových her jako jsou proslovy Julia Caesara,

---

<sup>79</sup> Tiffin, Helen: *The Institution of Literature*, in: Arnold, Albert James: *A History of Literature in the Caribbean*, svazek 2, Philadelphia 2001, s.54.

Marca Antonia, Bruta nebo Othella. Nevzdělaný Grenadský pierot přebírá roli šaška a vysmívá se nadutému řečnění anglického pierota, kterého následně vyprovokuje k rvačce. V souboji nakonec podle očekávání vítězí grenadský pierot, ne však silou, jak by se dalo předpokládat, ale svým přirozeným vtípem a inteligencí, která je v kontrastu s nabířovanými projevy anglického pierota.

Tradiční karneval na Trinidadu má nezastupitelné místo a jeho vliv na divadlo je neopominutelný. V polovině 20. století se dokonce rozvinula diskuse, zda by se mohl karneval jako nejrozšířenější lidová zábava stát základem pro karibské národní divadlo a drama. Autorem této teorie, nazývané jako „Divadlo hojnosti“ (Theatre of Exuberance<sup>80</sup>), která si v polovině 60. let v Karibiku rychle získala mnoho nadšených příznivců i mezi odborníky, je rodák z Trinidadu, režisér a dramatik Errol Hill. Základ národního divadla a dramatu má být podle něj jakýsi „gesamtkunstwerk karnevalu“<sup>81</sup>, který v sobě slučuje hravou a sváteční povahu karnevalu s domorodými tradicemi maskování, hudby a tance.

### 3.1.5 Karibské „národní“ obrození

Jak se na počátku druhé poloviny 20. století připravovaly jednotlivé karibské ostrovy na nezávislost, touhy po národním divadle osvobozeném od koloniálních vlivů se prohloubily a získávaly na aktuálnosti. Příznačně se objevuje divadelní hnutí obhajující „původní západoindické divadlo“<sup>82</sup>. Ačkoliv politická idea federace karibských ostrovů se velmi brzy ukázala jako nepoužitelná, představa o karibském národním divadle a dramatu přetrvala nejméně do konce 70. let 20. století. V 50. a 60. letech zažíval Karibik obrovský rozkvět

---

<sup>80</sup> Balme, Christopher B.: *Decolonizing the Stage, Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*, Oxford 1999, s.44.

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž.

praktických i teoretických divadelních aktivit<sup>83</sup>, mezi něž patří i výše zmíněné Hillovy snahy o divadlo karnevalu. Divadelní hry a různé programy cíleně propagující „původní západoindické divadlo“ těžily z bohatého zdroje lidové kultury obsahující performanční prvky jako je hudba, tanec, vypravěčství nebo průvodové tradice za využití nářečí a dialektů suplujících původní karibské jazyky.

Podobně jako jinde v zemích s koloniální minulostí se i zde objevují názory, že by se divadlo mělo vrátit „zpět ke kořenům“. Takové snahy ale v souvislosti s karibskou postkoloniální realitou vyznívají poněkud absurdně. Nejenže je nemožné nalézt jednotnou kulturní identitu pro obyvatele různého etnického původu, kteří jsou vlastně všichni původně přistěhovalci, ale není ani na co navazovat, k čemu se navracet, když původní obyvatelstvo bylo kolonizací hned zpočátku zdecimováno. A tak se objevují ostře vyhraněná nacionalistická hnutí, která často souvisejí s jednotlivými etniky. Příkladem může být afrocentrismus<sup>84</sup> vycházející z rastafariánství na Jamaice, jenž bezvýhradně odmítá západní společnost a naopak propaguje Afriku. Na druhé straně vyvstává skepticismus podníčený trinidadským spisovatelem V. S. Naipaulem<sup>85</sup> a kritika současné kultury, která sama nevytvořila nic významného a je pouze imitací evropských vzorů.

Všechny zmíněné populární a nejvíce publikované teorie v postkoloniální literatuře mají pochopitelně i své odpůrce, mezi nimiž je např. Reed Way Dasenbrock<sup>86</sup> nebo Derek

---

<sup>83</sup> Podobně jako v Kanadě po Druhé světové válce.

<sup>84</sup> Black-consciousness Movement bylo hnutí proti apartheidu v Africe, zformované v 60. letech 20. století. V karibském kontextu šlo o snahu po zachování africké kultury.

<sup>85</sup> Stěžejní jsou Naipaulovy romány *The Middle Passage* (1962) a *The Mimic Man* (1967), které oslovily řadu anglofonních karibských autorů. V.S. Naipaul byl skeptický vůči karibské kultuře, kterou vnímal pouze jako napodobení vyspělé evropské kultury. Podle něj není karibská kultura dostatečně originální, je to pouze „vypůjčená kultura“ a nemůže v žádném případě vytvořit cokoli, co by se mohlo rovnat kultuře „starého světa“. (Balme, Christopher B.: *Decolonizing the Stage, Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*, Oxford 1999, s.49.)

<sup>86</sup> Karibský spisovatel a teoretik zabývající se literaturou, v současnosti profesor angličtiny na univerzitě v Mexiku (New Mexico State University).



Walcott, autor hry, kterou analyzuji v následující kapitole. Tito zastánci post-koloniálního synkretismu se shodují na jistém kompromisu – rozhodně nepopírají „hojnost“ tradičních a lidových forem výrazu v divadle, nelze je však použít bezmyšlenkovitě bez určité estetické filtrace jen proto, že jsou označeny nálepkou tradiční, tzn. oblíbené. Kritika přeceňování a glorifikace populární tradice (jako je např. zmiňovaný karneval) na úkor pravých estetických hodnot souvisí s přijetím západních kulturních vlivů do koncepce karibského divadla jako podnětů pro inspiraci, která ale neznamená imitaci. Tato střízlivá teorie narušuje všeobecně prezentovaný odpor karibských umělců proti evropské klasice, která je často interpretována (viz Shakespearova *Bouře*) ve smyslu proti-koloniální revolty. V následující kapitole bych chtěla rozborem opomíjené adaptace Shakespearovy hry ukázat, jak Walcott pracuje s dílem evropského klasika a komplikuje tak obecně přijímaný jednostranný a zjednodušený pohled na vztah mezi post-koloniální literaturou a Shakespearem.

### **3.2 *A Branch of the Blue Nil* aneb „Shakespeare jde do banánů“**

Přestože je autor hry *A Branch of the Blue Nil* (*Přítok modrého Nilu*) Derek Walcott ve světě velmi uznávaným autorem a dokonce držitelem Nobelovy ceny za literaturu, u nás o něm ví jen málokdo. Jeho divadelní poetika a praxe je ale v rámci karibské oblasti tak výrazná, že je třeba se o ní v souvislosti s následující analýzou hry alespoň stručně zmínit.

Derek Walcott<sup>87</sup> je jednou z nejvýznamnějších osobností nejen trinidadského, ale i karibského divadla druhé poloviny 20. století. Jako spisovatel (nejen dramatik, také autor

---

<sup>87</sup> Derek Walcott se narodil v roce 1930. Krom významné románové tvorby a sbírek poezie napsal přes dvacet divadelních her. Jeho umělecké působení je spjato nejen s Trinidadem, ale také s Bostonskou univerzitou v USA, kde založil v 80. letech Bostonské divadlo dramatiků a kde do roku 2007 přednášel o dramatu a poezii. V roce 1992 získal Walcott Nobelovu cenu za literaturu a je považován za předního karibského spisovatele píšícího v angličtině.

románů<sup>88</sup> a poezie), divadelní režisér a teoretik je nejvíce známý svou dlouholetou snahou o založení původního karibského divadla. Po návratu z New Yorku, kde studoval divadlo a kde mimo jiné zjistil, jak málo je v USA dobrých příležitostí pro černé dramatiky a herce, Walcott v roce 1959 založil experimentální divadelní soubor Trinidad Theatre Workshop v hlavním městě Trinidadu Port of Spain. Po sedmi letech experimentů, improvizace a hledání nového uměleckého jazyka se divadlo otevřelo veřejnosti. Velmi různorodý repertoár byl složený především z inscenací Walcottových her, ale také dramát amerických (Albee, Williams), evropských (Genet, Čechov) a afrických (Fugard, Soyinka). Pokud nejsou Walcottovy hry přímo adaptacemi, lze v nich najít četné intertextuální odkazy na evropskou i americkou klasiku i současnou dramaturgii. Příkladem může být Walcottova adaptace Tirsida de Moliny (Lazebník sevilský) pod stejnojmenným názvem *The Joker of Seville*, pokus o nový žánr karibského divadla - muzikál, k jehož realizaci si Walcott přizval tvůrce legendárního muzikálu *Hair* Galta MacDermonta. Walcott zde využívá různé hudební žánry, už ve své podstatě synkretické, jako je calypso (afrokaribská hudba původem z Trinidadu), gospel, blues a parang (vyvinutý ze Španělské hudby původně spojené s býčími zápasy). Ačkoli si divadlo získalo mezinárodní věhlas, Walcottovy experimenty nakonec ztroskotaly na nedostatku státní podpory. Na protest proti takovému přístupu ze strany státu Walcott (umělecký šéf a přední dramatik) z divadla odešel.

---

<sup>88</sup> Jmenuji zde alespoň jeden Walcottův světoznámý román *Omeros* (1990) pro demonstraci jeho osobitého stylu, který je totožný s principem, na kterém staví své hry. Román je založený na moderní adaptaci prastarého epického díla, na Homérově Iliadě: O karibskou Helenu spolu bojují dva rybáři, Achilles a Hektor. Situaci komplikuje vyhoštěný britský major snažící se vnutit Heleně její vlastní historii. Helena je v románu symbolem Walcottova rodného ostrova, Sv. Lucie (na tomto ostrově svedli mezi sebou Britové a Francouzi nejtvrďší boje, aby získali vládu nad „Novým světem“).

Walcottova teorie karibského divadla, jak ji prezentuje ve svých hrách a teoretických esejích<sup>89</sup>, spočívá v syntéze různých diskursivních forem, jichž karibská oblast vzhledem ke své koloniální minulosti nabízí bezpočet. V rámci diskuse o kultuře Karibiku probíhající v 50. a 60. letech minulého století zaujímá Walcott pozici prostředníka mezi radikálním eurocentrismem, zastávaným trinidadským spisovatelem V. S. Naipaulem, a opozičním nacionalismem, požadujícím „rasově čisté umění“<sup>90</sup>, popř. afrocentrismem, proniknuvším z Afriky a USA. Zatímco zmíněné teorie vychází z negativní zkušenosti s kolonialismem a negují proto samotnou evropskou kulturu, Walcott oceňuje evropské kulturní dědictví ve smyslu, jakým přispělo k tvorbě karibské kultury: „Lidé mají zmatek v tom, co jsou koloniální a co univerzální hodnoty, a odvrhují vše. Dělalí hloupou chybu, pletou si rasu s kulturou. Neříkám, že koloniální kultura je jediná kultura. Tvrdím, že vyloučení knih, umění a čehokoli jako druh historické pomsty – pomsty na historii, je velmi krátkozraké a zkázonosné.“<sup>91</sup>

Důležitým pojmem pro Walcottovu literární tvorbu je „fusion“ – sloučení, syntéza různých kulturních vlivů a jejich začlenění do domácí lidové tradice. Nové formy umění tedy vznikají na základně komunikace (absorpce cizího materiálu).

Walcottova hra *A Branch of the Blue Nil* (1986) je v rámci recepce Walcottova díla opomíjená. V monografiích o Walcottovi a jeho literární tvorbě je hra vždy pouze zmíněna. Existuje jen jedna studie zabývající se výhradně touto hrou publikovaná v karibském

---

<sup>89</sup> Walcott nikdy nepublikoval svou teorii uceleně, pouze v novinových článcích a jednotlivých krátkých esejích. Nejvýraznější je esej z roku 1970 *Meanings*. (Walcott, Derek: *Meanings*, in: Hammer, Robert D. (ed.): *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Boulder 1997, s.45-50.)

<sup>90</sup> Hammer, 1997, s.3.

<sup>91</sup> Z rozhovoru s Derekem Walcottem z roku 1982 (Milne, Anthony: *Derek Walcott*, in: Hammer, 1997, s.61.)

akademickém časopise Callaloo<sup>92</sup>. Sborník Loomby a Orkina věnovaný post-koloniálnímu Shakespearovi obsahuje esej, kde Michael Neill cituje z Walcottovy adaptace *Antonia a Kleopatry*, o níž se zmiňuje celkem dvěma ne příliš lichotivými větami shrnujícími hru jako výraz „radostné hybridity“<sup>93</sup>, se kterou by měl Walcott pracovat mnohem opatrněji. Myslím, že takový názor velmi zjednodušuje pohled na Walcottovu hru, která výstižně charakterizuje karibskou kulturní realitu a vyjadřuje názor autora na současné umění.

*A Branch of the Blue Nil* je demonstrací hybridní kulturní identity Karibiku tím, že v sobě mísí tři výrazné kulturní vlivy: americký, evropský a karibský. Jednotlivé kultury jsou reprezentovány postavami hry, členy v zásadě amatérského trinidadského divadelního souboru s velkými uměleckými ambicemi. Trinidadského herce Gavina, pracujícího přechodně v USA, charakterizuje Walcott už v soupisu dramatických postav jako mladého herce s lehce americkým přízvukem. Režisér Harvey, který získal vzdělání a divadelní praxi v Londýně a dává si záležet na svém britském přízvuku, je jediným profesionálem v souboru a zároveň jediným bělochem. Karibskou kulturu představuje především Chris s předepsaným trinidadským akcentem, herec a začínající dramatik propagující návrat k „původním“ formám umění.

Soubor zkouší Shakespearovu tragédii *Antonius a Kleopatra*, přičemž má s evropským klasikem nemalé problémy. Jedním z nich je Shakespearův jazyk, renesanční angličtina, která je současné kreolské verzi angličtiny na Trinidadu velmi vzdálená. Když Gavin z legrace použije repliku Kleopatry z prvního dějství tragédie: „*Saw you my lord?*“ („*Neviděli*

---

<sup>92</sup> Dasenbrock, Redd Way: *Imitation versus Contestation, Walcott's Postcolonial Shakespeare*, Callaloo 28, zima 2005, č.1, s.104-113.

<sup>93</sup> Neill, Michael: *Post-colonial Shakespeare? Writing away from the centre*, in: Loomba, A. a Orkin, M. (ed.): *Post-colonial Shakespeares*, Londýn 1998, s.180.

*jste mého pána?*“<sup>94</sup>), Chris mu hbitě odpoví v dialektu: „Your lord? No. He gone out.“ („Tvýho pána? Ne. Šel pryč.“)<sup>95</sup> a rozehrává tak vtipnou etudu, která končí záchvatem smíchu všech herců. Kreolizace Shakespeara a různé vsuvky místního dialektu jsou i nadále zdrojem zábavy nejen pro postavy herců ve Walcottově hře, ale i pro trinidadské publikum, pro které je komolení spisovné angličtiny tradiční a velmi oblíbenou zábavou nejširších vrstev. Představitelka Kleopatry, Sheila, kterou režisér Harvey neustále opravuje kvůli dikci, shrnuje situaci pocíťovanou jako propast mezi herci a klasickým textem slovy: „Dva měsíce jsem trpěla. Znělo to konečně jako ona (tj. Kleopatra)? Znělo to, jako kdybych ztratila celý svět.“<sup>96</sup>

Režisér, kterého nazve Gavin „panem Strasbergem“<sup>97</sup>, se snaží Sheilu přimět vžít se do role. Sheila si má představit, co skutečně cítí k Chrisovi, který hraje Antonia. Tak vyvstává paralela mezi skutečným milostným vztahem Sheily a ženatého Chrise a osudovou láskou Kleopatry a Antonia. Sheila ale odmítá Stanislavského metodu, kterou se snaží prosadit režisér Harvey, jako cizí, nevhodnou a navíc „možná nepřenositelnou“<sup>98</sup>. Walcott zde otvírá jedno z významných témat hry, otázku, zda lze určité kulturní formy a praktiky, přicházející odjinud než z Karibiku (v tomto případě hereckou techniku nebo obecněji evropskou klasiku jako je Shakespearovo drama), vyjmout z jejich původního prostředí a úspěšně aplikovat do karibské kulturní reality.

*Antonius a Kleopatra* není ale jedinou hrou, kterou trinidadský soubor hodlá uvést. Současně se zkouší „dialektová hra“, resp. hra v trinidadském dialektu, jejímž autorem je

---

<sup>94</sup> *Antonius a Kleopatra: 1/2, 157, překl. Hliský*

<sup>95</sup> Walcott, Derek: *A Branch of the Blue Nil*, New York 1986, s.214.

<sup>96</sup> Walcott, 1986, s.219.

<sup>97</sup> Walcott, 1986, s.215. Míň Lee Strasberg, americká režisérská osobnost. Odkaz míří k Strasbergovi jako přednímu zastánci a šířiteli Stanislavského metody v USA.

<sup>98</sup> Walcott, 1986, s.218.

Chris. Walcott se tu dotýká dalšího problému a dilema karibských umělců. Dvě hry jsou synonymem pro dvě možnosti: buď napodobovat evropské modely (a riskovat kritiku kvůli neautentičnosti), nebo vzít za vděk „uměním lidu“. Chris se jako dramatik a režisér v jedné osobě chopil druhé možnosti v optimistické snaze napsat hru o životě obyčejných lidí v Karibiku. Walcott ale ironicky problematizuje i tuto volbu. Při zkoušení Chrisovy hry mají herci s dialektem stejně velké potíže, jako měli se Shakespearovým jazykem. Navíc burleskní venkovské kostýmy postav (Sheila v obrovských holínách a s mačetou v ruce) a amatérská scénografie (umělý háj fíkovníků s banánovníky vystřiženými z „papundecklu“), které mají reprezentovat „pravou karibskost“, přispívají k tomu, že celá hra je natolik umělá a hercům vzdálená stejně jako *Antonius a Kleopatra*. Herečka Marilyn situaci shrnuje slovy: „Děláte z nás schizofreniky. Hrajeme Shakespeara jako burani... a naopak. (Ukáže na dva režiséry) Tady vidíte naši rozpolcenou osobnost.“<sup>99</sup>

Jediná téměř celá scéna ze Shakespearovy tragédie se odehrává na začátku druhého dějství jako úryvek z představení *Antonia a Kleopatry*. Jde o dramatické finále, kdy Venkovan přináší Kleopatře „*nilské hád'átko, co bezbolestně ordinuje smrt*“<sup>100</sup>. Kleopatra pronáší své verše přesně podle Shakespearova originálu, zatímco repliky Venkovana (v angličtině „Clown“) se soubor rozhodl upravit a převést do dialektu. Umělecký záměr převést hovorovou Shakespearovu angličtinu do hovorové trinidadské angličtiny vyzní na prázdno a tragédie se ve vypjatém okamžiku, kdy Kleopatra pronáší svůj poslední monolog, obrací ve frašku díky zmatenému kulisákovi, který místo papírové sfingy rozvine za Kleopatrou, jež má právě „*nesmrtelné touhy*“<sup>101</sup>, maketu fíkovníků a banánovníků. Situace vyvrcholí, když

---

<sup>99</sup> Walcott, 1986, s.244. Jen pro připomenutí: dva režiséři stojící vedle sebe jsou běloch Harvey, který se vrátil z Anglie, a černoch Chris, žijící celý život na Trinidadu, aneb kontrast mezi černým a bílým světem.

<sup>100</sup> *Antonius a Kleopatra: V/2, 3698, překl. Hilský* (Walcott, 1986, s.262.)

<sup>101</sup> *Kleopatra: Podej mi šat! A korunu mi nasad!*  
*Mám nesmrtelné touhy. Nezvhlčí již*

umírající Kleopatra říká: „*Jdu manželi! Odvahou získám právo na to jméno!*“<sup>102</sup>, zatímco ze zákulisí se ozve režisérův vztekly křik: „Wilfrede! Wilfrede! Dej pryč ty fiky! Dej pryč ty podělaný banány!“<sup>103</sup> Počinání kulisáka Wilfreda, který se následně snaží napravit katastrofu a plíží se na jeviště, je oceněno výbuchy smíchu z publika a obrovským aplausem. Původně úmyslné spojení antického Egypta se současným Trinidadem pomocí aktualizace replik Venkovana v dialektu se zhroutí v nezáměrné propojení pomocí kulisy trinidadského banánového háje.

Následně vychází v novinách recenze s názvem „Básník jde do banánů“<sup>104</sup>, jejíž autor osočuje režiséra z toho, že přepsáním replik Venkovana znesvěcuje Básníka („The Bard“) a kritizuje záměr souboru udělat „původní“ divadlo, protože jediné, co bylo ve skutečnosti na inscenaci původní, byl „trs banánů bezděčně umístěných na scénu během závěrečného monologu Kleopatry.“<sup>105</sup>

Zklamaní herci a rozčilený režisér pročitají noviny několikrát dokola. Neúspěch představení následně přispěje k rozpadu souboru. Přitom objektivně vzato, recenzent neměl zdaleka pravdu. Režisér Harvey neudělal nic nového, když smísil Shakespearův jazyk s místním dialektem. Nepostradatelná funkce postav šašků/bláznů v Shakespearových tragédiích, mezi něž Venkován bezpochyby patří, je pomocí neformálního jazyka odlehčit dramatickým situacím, postavit vedle sebe vysoké a nízké a sblížit lidové publikum se samotnou hrou. V tomto smyslu byl režisér Shakespearovi mnohem blíže, než kdyby jeho tragédii prezentoval jako nedotknutelné, a tudíž mrtvé dílo. Navíc se pokusil ukázat,

---

*mi ústa štáva z hroznů egyptských.*  
(*Antonius a Kleopatra: V/2, 3738-40, překl. Nevrla*)

<sup>102</sup> *Antonius a Kleopatra, V/2, 3745-46, překl. Nevrla* (Walcott, 1986, s.264.)

<sup>103</sup> „Wilfred! Wilfred! Move the figs! Move the fucking bananas!“ Walcott, 1986, s.265.

<sup>104</sup> „Bard Goes Bananas“ Walcott, 1986, s.268.

<sup>105</sup> Walcott, 1986, s.269.

že posvátný charakter Shakespearova jazyka je především výsledkem historického vývoje a „kanonizace“ Básníka, čili to co považuje recenzent za svaté, je pouze historický klam. Harvey tak spolu s Walcottem popírá jakoukoli a priori danou kulturní homogenitu a uvedením svého *Antonia a Kleopatry* dokazuje, že lze cizí umělecké formy a díla přijmout a prolnout je s místními, protože je to jediná cesta, jak je uchovat živé.

Dokladem toho je i případ herečky Sheily, která nedůvěřuje cizí metodě a odmítá se do postavy Kleopatry vžít, nakonec se s ní však naprosto ztotožní, aniž by věděla, jak k tomu došlo: „Mé tělo bylo napadeno tou královnou. Svým pohledem sežehla všechno v poušti. (...) Spala ve mně, moje vlastní tělo ji věznilo jako – jak oni tomu říkají – sarkofág. (...) Když jsem ráno vstala a šla do práce, zjistila jsem, že jdu v rytmu pentametru. (...) Slyšela jsem svou krev ševelit jako Nil.“<sup>106</sup> Taková zkušenost Sheilu natolik vyděsí, že na další zkoušku hry už nepřijde. Opustí nebezpečný mimetický prostor divadla a vstoupí do Církve adventistů sedmého dne, aby se mohla opět stát sama sebou, protože „Caroni není přítok Nilu a Trinidad není Egypt“<sup>107</sup>. Sheila se snaží sebe samu přesvědčit, že udělala správně, když odešla z divadla do kostela: „Sestoupila jsem dolů do davu věřících, protože to je ono, co od nás svět očekává, to je místo, kam ambiciózní černá žena patří.“<sup>108</sup>

Významným tématem *A Branch of the Blue Nil* je na rozdíl od kanadské hry *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* rasa, jejíž problematika se nabízí v Shakespearově *Othellovi* i ve hře *Antonius a Kleopatra*. Podobně jako „*ten negr pyskatej*“<sup>109</sup> Othello je „*cikánka*“<sup>110</sup> Kleopatra ztělesněním rasové a kulturní jinakosti. Pro Římány se automaticky stává děvkou<sup>111</sup>, synonymem smilstva a chlípného chtíče.

---

<sup>106</sup> Walcott, 1986, s.285.

<sup>107</sup> Walcott, 1986, s.285. (Caroni je trinidadská řeka, která dala jméno středozápadnímu kraji Trinidadu.)

<sup>108</sup> Walcott, 1986, s.284.

<sup>109</sup> *Othello: I/1, 68, překl. Hilský*



Téma rasy a kolonialismu, které propojuje Walcott s problémy současného karibského divadla, se objevuje hned v první scéně hry při zkoušce *Antonia a Kleopatry*, kdy režisér Harvey nahání rozptýlené herce na jeviště, aby mohli pokračovat v práci. Gavin protestuje a vyčítá režisérovi, že dává hercům moc těžké úkoly, přičemž imituje „jazyk otroků na plantážích amerického jihu“<sup>112</sup>. Harvey (běloch!) pokračuje v Gavinově improvizaci a hraje roli otrokáře. Gavin jako otrok by měl být za své drzé chování potrestán. Otrokář Harvey ho ale netrestá fyzicky. Připomene mu, že trest pro černé umělce z Karibiku snažící se prosadit ve Spojených státech (stejně jako se o to opakovaně pokouší Gavin) je právě barva jejich pleti, příslušnost ke „špatné rase“, která jim brání v tom, aby získali jiné než druhořadé role v podružných inscenacích na off-Broadway, přestože jsou talentovaní. Gavin na Harveyho „vážné vtípkování“<sup>113</sup> reaguje citací ze Shakespearova Hamleta: „*Krákavý havran kráká o pomstu!*“ (*Hamlet: III/2, 2145, překl. Nevrla*)<sup>114</sup> doplněnou o narážku na americký stereotyp, postavu Jima Crowa<sup>115</sup>. Walcott zde používá na velmi malém prostoru několik různých intertextuálních odkazů, aby demonstroval Fanonovo tvrzení, že „černí jsou otroky svých stereotypů“<sup>116</sup>, které vytvořila bílá kultura. Gavin, podle jehož názoru jsou herci děvky

---

<sup>110</sup> *Antonius a Kleopatra: IV/12, 2934, překl. Hilský*

<sup>111</sup> *Filo: „Jeden ze tří sloupů světa zhloupl tak, že dělá šaška děvce.“ (Antonius a Kleopatra: I/1, 16-17, překl. Hilský)*

<sup>112</sup> Sinnewe, Dirk: *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formation of Cultural Identities*, Würzburg 2001, s.91.

<sup>113</sup> Walcott, 1986, s.221.

<sup>114</sup> Walcott cituje část repliky Hamleta sledujícího představení herců, které má usvědčit Claudia z vraždy Hamletova otce. Zajímavé je propojení tématu pomsty, přičemž černý havran (symbol smrti, ale i odpadlíků a bezvěrců) je v této interpretaci jasně odkazem na černou rasu.

<sup>115</sup> Jim Crow, zprvu pejorativní označení pro černocho, vychází z americké parodické písně a tance z 19. století „Jump Jim Crow“. Jde o výsměch Afro-Američanům, kde běloch s načerněnou tváří předvádí zmrzačeného černocho. Rasistická píseň se stala brzy velmi populární a rozšířila se po celých Spojených státech. Později se Jim Crow stal synonymem segregáčnických zákonů USA.

<sup>116</sup> Fanon, Franz: *Black Skins, White Masks*, Londýn 1986, s.35.

a nádeníci prodávající své emoce, se stává ukázkovým příkladem tohoto problému: „ (...) Začal jsem věřit tomu, co jsem viděl v zrcadle, protože to bylo to, jak mě viděli oni. Proti své podělané vůli jsem zredukoval svůj obraz v zrcadle, přijal jsem tu nerovnost, přijal jsem omezení, přijal jsem svou roli (...) Pohrdal jsem sám sebou a bez problémů jsem našel práci (...)“<sup>117</sup> Obětí stejného fenoménu se stává i Sheila, která dočasně přijme názor, že není pro divadlo díky své barvě pleti dost dobrá. Roli Kleopatry přebírá herečka Marylin, která je podle slov Sheily mnohem „méně černá“ než ona.

Během zkoušky Chrisovy „dialektové hry“ dojde ke střetu Chrise s Gavinem. Gavinovi se hra (slušně řečeno) nelíbí, Chris má zase pocit, že Gavin dělá v souboru zbytečné dusno. Jejich spor vyvrcholí ostrou výměnou názorů, kdy Gavin Chrisovi vyčítá, že plýtvá svým talentem na Trinidadu a uzavírá se před zahraničními kulturními vlivy, zatímco Chris má pocit, že si Gavin plete Karibik se Spojenými státy, kde jsou rasové vztahy dávno jasně vymezeny: „Tady u nás nemáme tu tvou podělanou paranoii. Nevylívej si na mě svou žluč. Odjel jsi sladkej a kyselej ses vrátil (...) Státy tě zkazily, udělaly z tebe schizofrenickýho negra. (...) Učí tam černý lidi strávit jejich vlastní vnitřnosti, jejich rasu.“<sup>118</sup>

Soubor se rozpadne nejen díky názorovým neshodám jeho členů, ale také díky tíživé ekonomické situaci (odkaz na Walcottovu zkušenost v Trinidad Theatre Workshop<sup>119</sup>). Harvey se vrací do Anglie, Chris se přestěhuje za svými obchody na Barbados, herečka

---

Fanon vychází ze svých zkušeností života mezi černou střední třídou v Karibiku a zaměřuje se na problémy identity koloniálního subjektu vytvořené koloniálním rasismem. Podle něj dominantní koloniální kultura ztotožnila černou kůži černochů se špínou, Antilané přijali toto spojení, a tak začali opovrhovat sami sebou.

<sup>117</sup> Walcott, 1986, s.226.

<sup>118</sup> Walcott, 1986, s.249-250.

<sup>119</sup> Bruce King poukazuje na jasnou paralelu mezi Walcottovými snahami v rámci Trinidad Theatre Workshop a příběhem malého trinidadského souboru ze hry *A Branch of the Blue Nil*. (King, Bruce: *Derek Walcott and West Indian Drama*, Oxford 1995, s.334.)

Marylin odjíždí zkusit štěstí do USA a Gavin na Jamaice učí herectví. Walcott se mimo jiné dotýká také palčivého tématu emigrace talentovaných karibských umělců do Evropy a USA.

Jediný, kdo se vrací do divadla, je Sheila, která pochopí, že ji víra v Boha nemůže naplnit tak jako divadlo. Na jevišti zkouší dva zbylí členové souboru, kulisák Wilfred a epizodní herečka Iris, novou hru s názvem *A Branch of the Blue Nil*, kterou napsal Chris. Hra o samotném divadelním souboru a jejich práci je jakýmsi symbolickým smířením Chrise a Gavina, kompromisem mezi „bílým“ a „černým“ divadlem, třetí možností, která existuje pro karibské umělce.

Walcottova hra je příkladem jiného, ale neméně osobitého využití Shakespearovy látky. Na střetu dvou protichůdných kulturních pohledů – nativismu (Chrisova „dialektová hra“) a post-koloniálního synkretismu (Harveyho adaptace *Antonia a Kleopatry*) Walcott demonstruje karibskou kulturní a uměleckou realitu spočívající (podobně jako v Kanadě) v neustálém hledání kulturní identity.

Walcott nepohlíží na kolonialismus pouze jako na útlak. Je si sice vědom toho, že pravá původní kultura přestala díky kolonialismu existovat, umělci podle něj ale nesmí lamentovat nad ztrátou této autenticity a kritizovat napodobování jiných kultur jako znesvěcení, raději by měli oslavovat objevení světa, který jim nabízí spoustu možností transformace. Vztahy mezi zahraničními kulturními vlivy nelze klasifikovat pomocí hierarchie. Jak evropské, tak americké, africké a jakékoli další vlivy se spolu podílí na vytváření hybridní kultury Karibiku. Walcott argumentuje, že to, co ohrožuje civilizaci, resp. její kulturu není hybridita, ale spíše uzavírání se do sebe nebo konzervování uměleckých forem před jinými, cizími vlivy. Umělecké formy se tak stávají nebezpečně nehybnými, a tudíž neschopnými reagovat na okolní prostředí. V tomto smyslu pracuje Walcott i s jazykem. Nepoužívá trinidadskou kreolštinu přímo, protože je pro jiné než trinidadské

publikum nesrozumitelná, ale využívá spíše trinidadského dialektu, který jasně ke kreolštině odkazuje, ale přitom je dobře čitelný i pro anglofonní čtenáře nepocházející z Karibiku.

Walcottův „mulatto style“<sup>120</sup> nabízí jako umělecké řešení dilematu mezi dvěma radikálními kulturními postoji, eurocentrismem a nacionalismem, syntézu jednotlivých kulturních vlivů aneb slovy Walcotta: „Impéria jsou dost chytrá na to, aby ukradla lidem, které si podrobují, ty nejlepší věci. Lidé, kteří byli podrobeni, by měli mít dost rozumu, aby si nakradli také.“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Crow, Brian a Banfield, Chris: *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge 1996, s.21.

<sup>121</sup> Z rozhovoru s Derekem Walcottem z roku 1982 (Milne, Anthony: *Derek Walcott*, in: Hammer, 1997, s.62.)

## 4. Jižní Afrika, Jihoafrická republika

### 4.1 Jihoafrické koloniální a post-koloniální drama a divadlo

#### 4.1.1 Počátky Shakespeara v Jižní Africe

Podobně jako v ostatních bývalých koloniích je historie Shakespeara v Jižní Africe jen stěží oddělitelná od vývoje koloniálního divadla v zemi. První a současně nejisté zprávy o uvedení Shakespearových her v Jižní Africe spadají do počátku 17. století, kdy měli britští námořníci na západním pobřeží hrát *Hamleta* a *Richarda III.* Jisté však je, že v roce 1801 bylo v Kapském městě založeno Africké divadlo, které zahájilo svou činnost premiérou *Jindřicha IV.*, vyjadřující „hold nesmrtelnému Básníkovi“<sup>122</sup>. Na dalších třicet let se stalo divadlo především zázemím pro búrské<sup>123</sup> amatéry, britské (taktéž amatérské) posádkové divadlo a sloužilo také jako scéna pro hostující anglické profesionální divadelní soubory, které často přijížděly s inscenacemi Shakespearových her, jako byl nejčastěji *Othello*, *Richard III.* nebo *Romeo a Julie*.

V roce 1876 bylo v Kapském městě otevřeno první profesionální divadlo v zemi nazvané podle anglických vzorů Královské divadlo („Theatre Royal“). Mezi melodramaty a operetami (většinou autorů Gilberta a Sullivana) byly Shakespearovy hry velkou oporou rozmanitého, a chtělo by se říci podbízivého repertoáru divadla. Soubor si brzy získal skvělou pověst nejen v Kapském městě, ale díky zájezdním představením i v celé Jižní Africe, a přispěl tak k rozšíření Shakespearova díla na periferii. Zakladatel divadla, aristokrat Disney Roebuck, se navíc postaral o to, aby minimálně jednou do roka jeho divadlo navštívili britští herci. Herecké hvězdy z Evropy a Spojených států začaly hostovat v Jižní Africe mnohem

---

<sup>122</sup> Wright, Laurence: *"From Farce to Shakespeare": Shakespeare on the South African Stage*, online zdroj, 15.12.2009, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/sa1.html>.

<sup>123</sup> Búrové neboli Afrikánci jsou potomci především holandských kolonizátorů, francouzských a německých přistěhovalců v Jižní Africe.

častěji především koncem 19. století po objevení zlatých dolů v okolí Johannesburgu. S tím souvisí i takřka masová výstavba divadelních budov a také mnohem častější inscenace Shakespearových her, které symbolizují rostoucí britskou ekonomickou a kulturní převahu v Jižní Africe.

Zatímco v 19. století rychle vzrůstala Shakespearova autorita, období počátku 20. století a první světové války už je charakteristické převládajícím anglofonním divadlem, v němž mají inscenace Shakespearových her nezastupitelné místo. V této době organizuje přední divadelní osobnost v Johannesburgu, Leonard Rayne, Velký Shakespearovský festival (1907), během něhož v jednom týdnu uvedl šest Shakespearových her, především tragédií (*Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, *Kupec benátský*, *Julius Caesar* a *Richard III.*) v honosném stylu, přičemž si Rayne jako Shakespearův skalní příznivce zahrál hlavní roli ve všech uvedených hrách.

#### 4.1.2 Shakespearova civilizační mise

Shakespeare si vydobyl čestné místo nejen na jevištích městských divadel vyšších tříd společnosti, ale i ve vzdělávacím systému jihoafrických dětí, a tak se brzy stal v povědomí Jihoafričanů nejznámějším dramatikem. V souvislosti se studiem vlivu Shakespeara na jihoafrické drama nelze opominout důležitý vliv Shakespearova díla v imperiálním školství a později i ve vzdělávacím systému apartheidu<sup>124</sup> na území dnešní JAR<sup>125</sup>. Shakespearova dramata byla často jedinými dramatickými texty předepsanými ve školních osnovách a stala se povinnou součástí studia každého Jihoafričana. Shakespearovo dílo začalo být brzy

---

<sup>124</sup> Slovo apartheid je původem z afrikánštiny a znamená oddělenost (angl. separateness). Tento systém legální rasové segregace byl v Jižní Africe zaveden a prosazován Národní stranou mezi léty 1948 a 1994, kdy byl v prvních demokratických volbách zvolen prezidentem Nelson Mandela.

<sup>125</sup> Od roku 1961 je Jižní Afrika republikou s oficiálním názvem Republic of South Africa, u nás známá pod zkratkou JAR (Jihoafrická republika).

symbolem plnohodnotného vzdělání a přeneseně i znakem civilizovanosti a příslušnosti k vyšším společenským třídám podílejícím se na divadle a v době apartheidu k bílé vládnoucí třídě. Přestože v současné mají děti ve školách možnost číst i africké autory, což bylo během éry apartheidu kvůli ostré cenzuře naprosto nemožné, Shakespeare stále zůstává ve výukovém systému zakořeněný jako tradiční, rádoby domácí básník. Podle jeho děl se žáci a studenti učí anglicky, pilují na nich své schopnosti analýzy literárního díla, píší podrobné prověrky o zápletkách jednotlivých her a často Shakespearovy hry dokonce inscenují v rámci školních a univerzitních představení. Podle Martina Orkina<sup>126</sup> však studenti zkoumají pouze několik vybraných Shakespearových textů stále stejným způsobem ve smyslu idealizované minulosti a posedlosti Básníkovou nadčasovostí a univerzalitou. I když některé univerzity už změnilы svůj přístup a zaměřily se na domácí literaturu, pořád zbývá spousta těch, které zdůrazňují a upřednostňují literaturu anglickou.

#### **4.1.3 Nadvláda koloniálního divadla**

Přestože se začínají ozývat první slabé hlasy o nežádoucím přetrvávání koloniálního diskursu podporovaného jihoafrickou vládnoucí třídou, bílé koloniální divadlo v jihoafrických větších městech dominuje ještě v průběhu téměř celé druhé poloviny 20. století. V malém univerzitním městečku Grahamstown se zrodil pompézní festival s odvážným a ne zcela přesným názvem Grahamstovský národní festival umění, který si brzy získal pověst nejvýznamnější a nejnavštěvovanější kulturní akce v zemi. Festival, založený roku 1974 při příležitosti odhalení pomníku britským emigrantům, vyrostl z místní tradice každoročních veselí a oslav příchodu britských osadníků v roce 1820, kteří založili Grahamstown.

---

<sup>126</sup> Orkin, Martin: *The Shakespeare Connection*, in: *Drama and South African State*, Manchester 1991, s.235-248.

Zpočátku byla hlavním cílem festivalu propagace a podpora anglického jazyka<sup>127</sup>, přičemž Shakespearovy hry sehrály nezastupitelnou roli. Z Grahamstovnského festivalu vyrostla následně Shakespearovská společnost Jižní Afriky („The Shakespeare Society of Southern Africa“) založená v roce 1984 a zabývající se především propagací Shakespearova díla s ohledem na jeho adaptace v JAR a publikováním a distribucí shakespeareovské literatury, která má obohatit studium Shakespeara na školách i univerzitách.

Kulturní situace byla v druhé polovině 20. století v JAR komplikovaná především na úrovni státní moci. V atmosféře apartheidu, který byl v Jižní Africe téměř půl století jedinou státní politikou, nebylo možné legálně prosadit jiné než bílé a tedy eurocentrické divadlo. Hned po svém vítězství v roce 1948 založila Národní strana první bilingvní státní divadelní organizaci (Národní divadelní organizace), která podporovala a hojně subvencovala eurocentrické divadlo a bílé dramatiky a divadelní umělce. Jazyková bohatost Jižní Afriky (dnes má JAR 11 úředních jazyků) byla zredukována na pouhé dva jazyky: angličtinu a tzv. afrikánštinu, jazyk Búrů.

#### **4.1.4 Pokusy o národní divadlo**

Kvůli segregaci kultury černých obyvatel a tvrdé cenzuře však kultura této početné populace nepřestala existovat. V polovině 60. let 20. století se v JAR zformovalo Hnutí černého vědomí („Black Consciousness Movement“) jako reakce na Sharpevillský masakr v roce 1960, kdy policie střelila do davu černých demonstrantů, přičemž bylo 69 černochů zastřeleno a 180 zraněno, včetně žen a dětí. Aktivisté a příznivci hnutí se mimo jiné snažili prosadit svou kulturu jako výraz svébytnosti a vyspělosti svého národa. Jedním z prvních

---

<sup>127</sup> Později, především na sklonku éry apartheidu se festivalu účastnilo stále víc „černých“ divadel, čímž se festival přiblížil národnímu charakteru, prezentovanému v názvu.



dramatiků, kteří se zabývali životem v černošských čtvrtích a upozorňovali na chudobu a kriminalitu svého etnika, byl „otec černého divadla“<sup>128</sup> Gibson Kente.

Pokusy o vytvoření „černé“ národní kultury vyústily často ve velmi radikální politické divadlo nazvané v 70. letech jako Černé divadlo odporu („Black resistance theatre“<sup>129</sup>), které odmítalo jakékoli vlivy západních divadelních a dramatických tradic a s použitím afrických jazyků se snažilo navrátit k původní „před-koloniální“ kultuře afrických kmenů. Nejznámějšími dramatiky tohoto divadelního proudu byli Matsemela Manaka a Maishe Maponya, v jejichž představě má divadlo funkci politického fóra a zároveň stmelující síly pro všechny černé Afričany na celém světě<sup>130</sup>.

Méně radikální a z mého pohledu mnohem zajímavější (byť taktéž sporadické) byly produkce multirasových alternativních scén v období 50. – 70. let 20. století, organizované bílými za spolupráce černých intelektuálů, v nichž docházelo k míšení západní tradice s místními lidovými performančními formami jako je vypravěčství, zpěv a tanec. Anglicky píšící dramatik, režisér a herec Athol Fugard je příkladem bělocha spolupracujícího s černými umělci. Fugardovy dramatické texty a divadelní workshopy se nejvíce podobají politickému divadlu Bertolta Brechta tím, jak demonstrují sociální situaci diskriminovaných lidí a snaží se tak povzbudit své publikum k přemýšlení o řešení této situace.

Použití lidových performančních forem rituálního charakteru, které se díky orálním tradicím většinou dochovaly (na rozdíl od Karibské oblasti), se stává velmi běžným nástrojem v jasně politickém kontextu. Původní africká kultura jednotlivých etnických skupin je pro

---

<sup>128</sup> Mazibuko, Doreen: *Theatre, the Political Weapon in South Africa*, in: Davis, G.V. a Fuchs, A. (ed.): *Theatre and Change in South Africa*, 1996 Amsterdam, s.220.

<sup>129</sup> Hutchinson, Yvette: *South African Theatre*, in: Banham, Martin: *A History of Theatre in Africa*, Cambridge 2004, s.359.

<sup>130</sup> Vize pan-Afriky spojuje černé Afričany žijící na svém kontinentu s africkou diasporou.

černé obyvatelstvo „základem boje za demokracii a národní svobodu“<sup>131</sup>. S kulturou jihoafrických etnik souvisí i původní jazyky, které v atmosféře apartheidu nabývají podobného významu rezistence. Někteří dramatici dokonce odmítají psát v jiném než ve svém rodném jazyce, aby tak zdůraznili jeho bohatství a upozornili na své etnikum. S podobným úmyslem překládal na přelomu 19. a 20. století Solomon T. Plaatje jako první v Jižní Africe Shakespearovy hry do jazyka Tswana, aby demonstroval hodnotu a rozmanitost svého jazyka a tím obhájil jeho existenci.

Mezi multirasové divadelní produkce lze zařadit pozdější adaptaci Shakespearova *Othella* z roku 1988, jejíž autorkou a zároveň režisérkou inscenace v Market Theatre v Johannesburgu byla Janet Suzman. Nejenže tato bílá herečka a režisérka, členka Royal Shakespeare Company, odvážně obsadila do hlavní role černého herce, ale otevřeně zdůrazňovala odkaz k rasistické politice jako protest proti apartheidu, který byl stále součástí jihoafrického života. *Othello* je v Jižní Africe podobně jako *Bouře* v Karibiku velmi často teoreticky (ale mnohem méně prakticky<sup>132</sup>) reflektovanou hrou, přičemž adaptace Suzman („popis totální tragédie naší země“<sup>133</sup>) se běžné interpretaci především v době apartheidu nijak výrazně nevzdaluje. John Kani v roli Othella, pronášející Shakespearovy verše s výrazným Xhosa<sup>134</sup> akcentem, byl symbolem utlačované rasy, zatímco Jago byl prezentován jako představitel bílé rasistické vlády, která se snaží zničit hříšné smíšené manželství<sup>135</sup> i Othella

---

<sup>131</sup> Horn, Peter: *What Is a Tribal Dress? Reactivation of a Tradition in the Liberation Struggle*, in: in: Davis, G.V. a Fuchs, A. (ed.): *Theatre and Change in South Africa*, 1996 Amsterdam, s.116.

<sup>132</sup> V době apartheidu byl *Othello* téměř zakázanou hrou a tedy jen zřídka kdy uváděnou. Důvodem bylo především smíšené manželství Othella a Desdemony.

<sup>133</sup> Suzman, Janet: *South Africa and Othello*, in: Bate, J., Levenson, J., Mehl, D.: *Shakespeare and the Twentieth Century*, Massachusetts 1998, s.23.

<sup>134</sup> Xhosa je jedna z jihoafrických etnických skupin původního obyvatelstva, podobně jako např. Zulu, Swazi, Ndebele atp.

<sup>135</sup> Jeden z brzy zavedených segregáčnických zákonů apartheidu se týkal zákazu rasově smíšených manželství (1949) a následně i zákazu sexuálního styku s osobou jiné rasy (1950), který byl kvalifikován jako trestný čin.

samotného. Provokativní inscenace, která si díky televizním přenosům získala mezinárodní úspěch, byla na jihoafrické scéně velmi ojedinělou a bořila tak zažitou představu o bílém divadle imitujícím evropské tradice a vzory.

Mezi dvěma hlavními proudy značně politického jihoafrického divadla v druhé polovině 20. století, v ovzduší protikladných snah o národní divadlo (mezi radikálním politickým černošským divadlem a eurocentrickým divadlem bílé vládnoucí elity) zaujímá hra Zulu autora Welcoma Msomiho zvláštní místo. Hra *uMabatha*, kterou analyzuji v následující kapitole, je svým způsobem kompromisem a zároveň spojením toho, co domorodí Afričané chápou jako tradiční lidovou kulturu a Shakespeara, vnímaného nejen jako odkaz ke koloniální minulosti, ale také jako symbol vládnoucí třídy. Msomi svou hrou podobně jako jihoafrická historička Carolyn Hamilton<sup>136</sup> poukazuje na to, že vždy není vhodné vnímat černou a bílou kulturu a historii pouze ve vztahu konfliktu, jak je tomu většinou v Jižní Africe, ale že je třeba uchopit tento vztah v celé jeho složitosti a zabývat se nejen problematikou dominance a podřízenosti, ale také nezbytné interakce a interkulturalismu (obohacujícím kontaktu s jinou kulturou).

## **4.2 *uMabatha* aneb Birnamský les na pochodu k Jižní Africe**

Jihoafrická adaptace Shakespearovy tragédie *Macbeth*, nazvaná *uMabatha*<sup>137</sup>, byla poprvé uvedena v roce 1970 jako studentské představení v Durbanu na Natalské univerzitě. Díky podnikavosti a marketingovému talentu svého autora Welcoma Msomiho se hra brzy

---

<sup>136</sup> Hamilton, Carolyn: *The Mfecane Aftermath, Reconstructive Debates in Southern Africa History*, Johannesburg 1995, s. 8.

<sup>137</sup> *uMabatha* znamená v překladu „pan Mabatha“ (tedy pan Macbeth).

stala hitem téměř po celém světě a její dlouhá inscenační historie byla odstartována. Turné začalo v roce 1972 v Londýně, odkud procestovala inscenace Evropu a vydala se dobýt Spojené státy. V devadesátých letech byla v JAR *uMabatha* obnovena na žádost čerstvě zvoleného prezidenta Nelsona Mandely a v roce 1997 otevřela nově postavené divadlo Globe Theatre v Londýně.

Welcome Msomi je v JAR významnou osobností, ale ne toliko svou divadelní kariérou jako např. Derek Walcott v Karibiku. Msomi mnohem více než jako dramatik a režisér (obor, který studoval na Natalské univerzitě) vstoupil do povědomí Jihoafričanů jako expert v oblasti komunikačních technologií, vztahů s veřejností (Public Relations) a marketingového poradenství. Msomi se stal také spřízněnou duší prezidenta Mandely, poradcem pro sdělovací prostředky a režisérem a organizátorem Mandelových narozeninových oslav. Msomiho schopnosti vytvořit velkolepou show (a také schopnosti tuto show úspěšně prodat) jsou do jisté míry patrné i ze hry *uMabatha* a její inscenační historie.

Při premiéře na univerzitě měla *uMabatha* podtitul „Zulu-drama na téma Macbeth“<sup>138</sup>, o dva roky později v programech určených evropskému a americkému publiku se *uMabatha* prezentovala dokonce jako „originální Zulu-hra od Zulu-autora“<sup>139</sup> používající Shakespearovu tragédii údajně pouze jako rámec, který má dodat zvučnost africké historii. Po přečtení textu hry však vyvstávají otázky po proklamované originalitě. Dramatický text *uMabathy* udržuje na rozdíl od kanadské a karibské adaptace žánr tragédie a nadto vychází ze Shakespearova textu velmi věrně, dalo by se říci, že je pouze opatrnou dramaturgickou úpravou, zjednodušenou a zkrácenou verzí tragédie (přestože text *Macbetha*, nejkratší Shakespearovy

---

<sup>138</sup> Wright, Laurence: *Zulu play or Shakespeare translation?*, in: Bradshaw, G., Bishop, T., Wright, L. (ed.): *The Shakespearean International Yearbook*, Farnham 2009, s.106.

<sup>139</sup> Tamtéž.

tragédie, je už sám charakteristický krátkostí a sevřeností děje). Co je na textu *uMabathy* opravdu „Zulu“, je skutečnost, že celá hra je psána v jazyce Zulu, jednom z jedenácti úředních jihoafrických jazyků, řečí stejnojmenného etnika<sup>140</sup> kvalifikovaného jako jeden z původních afrických národů a největší etnická skupina JAR. Msomiho jazykový vklad bohužel nemohu ohodnotit, a tak je pro mě čtení hry v anglickém překladu nevyhnutelné a může být určitým handicapem, přestože hru přeložil sám autor a k interpretačním posunům by proto mělo docházet minimálně.

Navzdory překladu do angličtiny zůstávají v textu i nadále různé neanglické výrazy, které spojují hru s jihoafrickými realiiemi. Předně Msomi přejmenoval všechny postavy hry. Jména jsou většinou odvozená od Shakespearových postav: z Macbetha se stává Mabatha, Duncan je zde Dangane, z Macduffa je Mafudu apod. Další jména postav už nemají tolik společného se Shakespearovými předobrazy. Lady Macbeth přejmenoval Msomi na Kamadonselu, z tří čarodějnic se stávají Sangomy, jakési africké „šamanky“, které jsou v tradičních jihoafrických společnostech (Zulu, Xhosa, Ndebele a Swazi) uctívány jako věštkyně praktikující přírodní medicínu, jejíž filosofie je založená na víře v duchy, jež mohou být příčinou nemocí. Některých postav se Msomi zbavuje (Ross, Siward, Caithness a pochopitelně Hecate) a jiné naopak přidává: např. množství bezejmenných postav v roli chóru tanečníků a bubeníků a také postavu Imbongiho, v historii Zulu tradičního básníka, který oslavuje svými verši náčelníka, hlavu kmene.

Další africká slova v textu souvisí především s jihoafrickými nebo přímo zulskými realiiemi a jsou v anglickém překladu ponechána zřejmě jako nepřeložitelná, přičemž je čtenář většinou odkázán na vysvětlující poznámku pod čarou. Mezi taková slova patří např.

---

<sup>140</sup> Na svém vrcholu v 19. století zaujímalo Zulu-království severní část dnešní provincie JAR KwaZulu-Natal na západním pobřeží země. Dnes je v této oblasti přes 80% obyvatel mluvící jazykem Zulu.

„assegai“, krátký oštěp, který zavedl největší náčelník kmene Zulu v historii, uzavřená vesnice s chýšemi „kraal“, tradiční nápoj podobný pivu „tshwala“ atp.

V některých případech vyznívá pro nás Evropany snaha o Zulu Macbetha dokonce komicky, a to například, když jde Bhangane (Banquo) na lva, Kamadonsela (Lady Macbeth) spolu se čtyřmi ženami za zpěvu a tance vyrábí z kukuřice nápoj tshwala, nebo když si Kamakhawulana (lady Macduff) krátí dlouhou chvíli pletením rohože. Přestože byl tento komický efekt zřejmě nezáměrný, Msomi se ve své adaptaci humoru nevyhýbá. Stejně jako Shakespeare odlehčil napjaté atmosféře hry proslulou komickou scénou s vrátným (*Macbeth: II/3*), použil Msomi postavu popíjejícího hlídače k pobavení publika. Jeho monolog je nezvykle delší než Shakespearův a místy poměrně vulgární.

Msomi většinou zkracuje a zjednodušuje Shakespearovy dialogy a monology, a dokonce vypouští kratší a v celkovém kontextu hry méně důležité scény. Vyřazena je např. scéna *III/5*, setkání čarodějnic s Hekaté, jejíž následující monolog se do afrických poměrů pochopitelně nehodil. Vynechání dalších scén (*Macbeth: II/4, III/6, V/2, V/6*) podobně jako krácení dialogů a monologů umožňuje dynamičtější průběh a rychlejší spád hry a redukce textu dává šanci vyniknout inscenačnímu provedení.

Při inscenaci *uMabathy* se Msomi soustředil především na akci, pohyb a fyzično, což je patrné i z textu jeho hry, který je mnohem stručnější a mnohem méně poetický než text Shakespearův. Verše a básnické metafory ustoupily jednoduššímu a srozumitelnějšímu jazyku. Všudypřítomnou magickou a zároveň hrozivou atmosféru noci, kterou Shakespeare dokáže navodit v textu, Msomi redukuje na pouhé čtyři strohé verše Linola (Lenoxe): „Moc dobře jsme se nevyspali. Šakali řvali celou noc a vítr burácel. Prý hodně chýší vzala vichřice.“<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Msomi, Welcome: *uMabatha*, in: Fischlin, D. and Fortier, M: *Adaptations of Shakespeare, A Critical Anthology of Plays*, Oxon 2000, s.187.

Závěrečný monolog Malcolma<sup>142</sup> čítající v Macbethovi šestnáct veršů je zredukován na sedm veršů, které pronáší africký protějšek Malcolma, Makhiwane:

„Pes, který vrčel a cenil na nás zuby,  
je mrtev. A ten ďábel, jeho žena,  
si vzala život.  
Všichni tito věrní válečníci, kteří unikli  
kruté ruce tyrana,  
se mohou vrátit a žít v míru.  
Oštěp byl zlomen.“<sup>143</sup>

Místo fanfár uzavírá Msomiho hru rituální korunovace nového krále-náčelníka za zvuku bubnů, zpěvu a nadšeného skandování Makhiwaneho jména.

Zároveň ve hře došlo k výraznému umenšení psychologie postav díky krácení a adaptaci monologů. Pro Shakespeara typický introspektivní ráz dramatu se u Msomiho zcela vytrácí. Na polovinu zkrácený monolog Macbetha před vraždou Duncana (*Macbeth:II/1, 609-643*) pronáší Mabatha s oštěpem v ruce potom, co si šňupne tabáku a mocně kýchne. Mabatha vyzývá přírodu, aby mu pomohla k hroznému činu, podobně jako Kamadonsela (Lady Macbeth) vyzývá duchy svých předků: „Ať je z mého srdce ďáblův trn, z mé krve jed mamby,

---

<sup>142</sup> „My v krátkém čase s jedním každým z vás  
chcem zúčtovat svůj dluh a vaši přízeň.  
Thénové, příbuzní, ať hrabata  
jsou z vás, a první, co kdy jmenoval  
je skotský král. A další výhonky  
je třeba zasadit v tom novém čase:  
povolat z ciziny ty přátele,  
co prchli před léčkami tyranie,  
odhalit známé pomahače kata  
a jeho královny, té ďáblice,  
která prý vlastní rukou násilně  
si vzala život-, tohle vše a další  
s pomocí Boží chceme vykonat,  
hned jak nám čas a místo budou přát.  
Každému zvlášť, všem poděkovat chcem  
Až ve Sconu v den korunovace.“  
(*Macbeth: V/7, 2550-2565, překl. Hilský*)

<sup>143</sup> Msomi, 2000, s.187.

aby kam udeřím, se život už nikdy nevrátil, vysušte mé ženské slzy a má hrud' at' se svařítí hadím mlékem (...)<sup>144</sup>

Místo na vnitřní svět postav se Msomi soustředí v duchu Zulu tradice spíše na vyprávění příběhu a vnější akci: bubnování, zpěv a rituální tanec. Složitá choreografie davových scén slavností a soubojů pantomimického charakteru spočívala v rytmických stylizovaných pohybech, působivé musely být výstupy tančící a zpívající trojice Sangom (čarodějnic). Mystickou atmosféru navodil Msomi např. inscenací pohřebního obřadu, při němž kolem mrtvého Dangana (Duncana) sbor válečníků předváděl rituální tanec za doprovodu bědování žen.

Msomiho adaptace se v tomto smyslu blíží starší evropské inscenační tradici *Macbetha* oblíbené až do poloviny 18. století. Milan Lukeš<sup>145</sup> poukazuje na spektakulární potenciál *Macbetha*, naznačený v samotném Shakespearově textu, a plně využitý v Davenantově verzi z 60. let 16. století. Msomiho tančící a zpívající Sangomy, duchové a velkolepé bitevní scény s rituálním bojovým tancem se vyhýbají standardnímu psychoanalytickému pojetí tragédie, ale nevzdalují se proto Shakespearovi tolik, jak by se mohlo na první pohled zdát. Dalo by se říci, že Msomi pouze rozvíjí a prohlubuje mystický a rituální charakter *Macbetha*. Přímým použitím rituálu ve své adaptaci Msomi zdůrazňuje existenci přirozeného řádu, který *Mabatha* (*Macbeth*) rozvrací, přičemž pád *Mabathy* je prezentován jako triumfální znovunabytí přirozené rovnováhy.

*uMabatha* na pozadí Shakespearovy tragédie připomíná Jihoafričanům velmi dobře známou legendu o králi Zulu Shakovi a navazuje tak na rozšířenou africkou tradici vyprávění příběhů a mýtů. Msomi poukazuje na paralely mezi příběhem skotského krále *Macbetha*

---

<sup>144</sup> Msomi, 2000, s.173.

<sup>145</sup> Lukeš, Milan: *Malý Macbeth*, in: *Mezi Karnevalem a snem*, Praha 2004, s.230.



a národního Zulu hrdiny. Obratný a krutý bojovník Shaka, který se stal v roce 1816 náčelníkem kmene Zulu, byl historicky doloženou osobností, kolem níž se ale rozšířila spousta bájí.

Podobně jako se *Macbeth* setkal s čarodějnicemi, setkal se prý Shaka se Sangomou, která mu prorokovala, že se stane „náčelníkem náčelníků“<sup>146</sup>. Aby získal vládu nad kmenem, Shaka neváhal zavraždit svého staršího bratra, který se měl stát po otci náčelníkem. Shaka se zmocnil země a rozšiřoval nadále své území krutými útoky na okolní kmeny, až jeho země (nazývaná Zululand nebo také Zulu-impérium) dosáhla v té době enormní velikosti zvíci téměř celé dnešní jihoafrické provincie KwaZulu-Natal. Shaka byl pověstný svými válečnými schopnostmi, skvělou organizací armády (rozdělené na oddíly, tzv. „impi“) a především svou nelítostnou krutostí vůči nepřítelům, stal se ve své zemi nejvyšší soudcem a zároveň vykonavatelem nepsaných zákonů. Po svých poddaných vyžadoval Shaka absolutní poslušnost, zastráhal své podřízené náčelníky různými tresty a jakýkoli náznak vzpoury řešil popravou. Když zemřela jeho matka, Shaka údajně spolu s ní nechal pohřbit stovky mladých dívek a další poddané popravil, protože neprojevili dostatečnou lítost. Shakova bezohlednost a krvežíznivost měla za následek jeho smrt. V roce 1828 byl zavražděn svými dvěma bratry.

Vztah k Shakově mýtu v Jižní Africe není úplně jednoznačný. Shaka je na jedné straně vnímán jako monstrum, za jehož hrůzovlády zahynuly dva miliony lidí, ale zároveň se pro Zulu etnikum stává ztělesněním mystické síly vůdcovství a obdivovaným národním hrdinou, za jehož vlády byla Zulu země největším a nejvlivnějším královstvím v Jižní Africe, které zároveň nejdéle odolávalo anglickým kolonistům<sup>147</sup>. Především v době apartheidu se

---

<sup>146</sup> Fischlin, D. a Fortier, M.: *uMabatha Introduction*, in: *Adaptations of Shakespeare, A Critical Anthology of Plays*, Oxon 2000, s.164.

<sup>147</sup> Zulská říše se kolonistům ubránila až do roku 1879, kdy v anglo-zulské válce nakonec zvítězili Angličané. Zululand byl roku 1887 anektován a pod novým názvem Kwazulu prohlášen územím, kde se mohli volně

Shaka stal symbolem silného a mocného budovatele národa. Použití Shakova mýtu v rámci Shakespearovy tragédie bylo proto ve své době neobvyklým a zároveň rezonujícím spojením pro černé i bílé publikum.

Inscenace uMabathy s obsazením 66 černých herců a tanečníků obléknutých do historického Zulu oděvu<sup>148</sup> byla zkrátka velkým a působivým spektaklem, pastvou pro oči i uši. Sbory tanečníků, představující válečníky se štíty a krátkými oštěpy zvanými assegai, předváděly tradiční Zulu tance doplněné lidovými písněmi a rytmickou hudbou. Takový Zulu-muzikál si hned získal nadšené příznivce i odpůrce, kteří kritizovali komerční zneužití rituálu, „deformaci původní kultury moderním žánrem“<sup>149</sup>, jež zajišťuje úspěch u publika. Jiní kritici zdůrazňovali, že hra není dostatečně politicky angažovaná a má pouze zábavnou funkci<sup>150</sup>. Postavení inscenace v rámci jihoafrického černého divadla druhé poloviny 20. století je opravdu komplikované. Hra se nesnaží ilustrovat životy současných černochů jako utlačované populace, ale propojuje mýtus afrického národa s evropským mýtem univerzálního dramatika, což má za následek, že Msomiho hra není zdaleka tak politická jako jiné hry černých autorů v té době.

Prolnutí dvou odlišných kultur může být na jedné straně ryze praktické a možná ze strany autora a tvůrců inscenace dokonce vypočítavé. Msomiho využití Shakespearova dramatu, které je díky opatrným zásahům do textu (nepočítám-li překlad do jazyka Zulu) na

---

usazovat bílí farmáři. Dlouhé období zulské samostatnosti skočilo a celá Jižní Afrika se tak dostala do rukou Evropanů.

<sup>148</sup> Základem tradičního oděvu zulských válečníků je bederní sukýnka nad kolena (bheshu), nákotníky z bílé kožešiny a kožešinové náramky na pažích. Náčelníci měli mnohem pestřejší a barevnější oděv z kůže, kožešin a barevných ptačích per.

<sup>149</sup> McLuskie, Kate: *Global Shakespeare in Post-colonial Market*, Shakespeare Survey 52, 1999, s.156.

<sup>150</sup> Distiller, Natasha: *The Zulu Macbeth, the Vaule of an 'African Shakespeare'*, in: Holland, Peter: *Macbeth and His Afterlife*, Cambridge 2004, s.162.

první pohled patrné, znamenalo ve své době bezpečnou divadelní produkci. Po prostudování textu neměla cenzura jediný důvod hru zakázat. Zároveň dostala hra velkou šanci proniknout na zahraniční jeviště, protože díky svému shakespearovskému základu byla srozumitelná mezinárodnímu publiku.

Na druhou stranu může být Msomiho hra výrazem ať už jakkoli naivní či utopické touhy po národní a kulturní soudržnosti, předčasným pokusem o realizaci divadla „duhového národa“. Pojem duhový národ („Rainbow Nation“) se objevuje po pádu apartheidu a nástupu Nelsona Mandely do čela JAR. Barevné spektrum duhy symbolizuje demokratickou jednotu jihoafrické multietnicity a multikulturality, zároveň v duchu křesťanství mír a podle tradic původních kultur naději a lepší budoucnost.

Msomiho stálo hodně usilí, než mohl se svou hrou překročit hranice JAR. Hostování v Londýně v roce 1972 na World Theatre Season v Aldwych Theatre, kam Msomiho pozval Peter Daubeny, Msomimu pomohli umožnit jeho profesori (bílé pleti) z Natalské univerzity. Po dvou letech vyjednávání se zástupci režimu se podařilo získat povolení k vycestování inscenace do Evropy, přičemž se stát odmítl jakkoli finančně podílet na této produkci. *uMabatha* se však neseťkala s jednoznačným úspěchem ani v zahraničí. Přestože většinou byla publikem nadšeně přijata, ozývala se i kritika inscenace, která byla podle některých recenzentů „příkladem apartheidu v praxi“<sup>151</sup>, produkcí jihoafrického režimu, využívajícího černé herce. V roce 1979 při návštěvě New Yorku diváci představení dokonce bojkotovali.

Jelikož neexistují žádné teoretické podklady hry *uMabatha* přímo od jejího autora a protože dostupné reflexe jsou často ve svých názorech na hru a její inscenační historii velmi protichůdné, lze se jen domnívat, co autor svou adaptací zamýšlel. Pokusila jsem se zde naznačit, jak by hra mohla být interpretována z pohledu dnešního Evropana v kontextu

---

<sup>151</sup> Wright, 2009, s.122.

tehdejší jihoafrické divadelní tvorby. Ačkoli podle mého názoru Msomi nepracuje se Shakespearovým textem tak nápaditě a zajímavě jako MacDonald nebo Walcott, ve své době, v atmosféře všudypřítomného politického divadla JAR byla *uMabatha* odvážnou a kontroverzní inscenací.

## 5. Závěr

Inscenační tradice Shakespearových her v post-koloniálních zemích je neodlučitelně spjata s počátky britského kolonialismu. Kolonizátorům se podařilo Shakespearův kult natolik rozšířit, že jeho zakořeněnost je v post-koloniálních kulturách patrná dodnes. Shakespeare se jako kulturní autorita více (Kanada) či méně (Karibik) podílel na tvorbě národní identity jednotlivých zemí, která vždy úzce souvisela s touhou po divadle, jímž by se národ mohl prezentovat. Ať už se země ke koloniální kultuře, jejíž byl Shakespeare neodmyslitelnou součástí, přikláněly nebo odvracely, vždy se vůči ní vymezovaly. Přestože se z těchto zemí ve 20. století staly samostatné státy a kolonialismus zde formálně skončil, jejich kultura v zajetí kolonialismu zůstala a byla dokonce často i státem podporovaná (JAR, Stratfordský festival v Kanadě). Současně se však rodila snaha vymanit se z přežitého koloniálního divadla a zrodil se tak i nový kritičtější přístup k Shakespearovu dědictví, který už nebyl pouhou adorací Básníka.

Míšením evropských a domácích prvků vzniká interkulturní dramatický text (popř. divadelní dílo), který nemusí mít vždy povahu vzdorující kulturnímu kolonialismu. Všechny tři analyzované adaptace Shakespearových her svým způsobem odrážejí jednak koloniální minulost svých zemí, ale i post-koloniální přítomnost s akcentem na multikulturalitu a hybridní povahu kultury. Adaptace jsou pokusem o tzv. synkretické divadlo (jak ho popisuje Christopher Balme<sup>152</sup>), které neznamenaá slepé přijetí západního modelu divadla a dramatu, ale jeho tvůrčí začlenění do vlastní kulturní reality ať už v jazyce kolonizátora nebo v jazyce původním (*uMabatha*).

---

<sup>152</sup> Balme, Christopher B.: *Decolonizing the Stage, Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*, Oxford 1999.

V kapitolách věnujících se jednotlivým adaptacím jsem ukázala, že každá z nich je ve svém kulturním prostředí něčím neobvyklá. Nám pravděpodobně nejbližší kanadská hra překvapuje svou nápaditou intertextualitou, překypující fantazií a neutuchajícím smyslem pro humor, který si tropí legraci nejen ze Shakespeara, ale i z kanadské vše prostupující touhy po národní identitě a z ožehavého vztahu Kanady a Velké Británie. Autorka hry *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* překvapila také tím, že se elegantně vyhnula tématu rasy, rasismu a míšení ras, ve 20. století obvykle spojovaném se Shakespearovou tragédií *Othello*.

Karibská adaptace akcentuje především množství různých kulturních vlivů, které se odráží v současné kultuře Karibiku, a podobně jako MacDonald atmosféru neustálého hledání národní a kulturní identity. Řešením dilematu karibských umělců toužících po národním divadle, zda se přiklonit k evropským vzorům, reprezentovaným i v tomto případě Shakespearovým dílem, nebo se od nich naopak distancovat, má podle Walcotta být střední cesta, syntéza bohatství různých diskursivních forem, protože kulturní homogenita není v dnešním post-koloniálním globalizovaném světě možná.

Ve velmi nepříznivém prostředí jihoafrického apartheidu, významně omezujícím uměleckou tvůrčí svobodu, získává propagace evropské kultury, jíž byl Shakespeare symbolem, nutně odlišný nádech. Umělecké protesty měly většinou charakter politického divadla, které ve svém rozsahu nemá obdoby v Kanadě ani v Karibiku. Msomiho hra v tomto kontextu výjimečná svou apolitičností a zároveň spojením západní tradice, reprezentované Shakespearovou tragédií, a lidových performančních forem rituální povahy.

Mým cílem nebylo v žádném případě jakkoli generalizovat své poznatky, pouze poukázat na existenci jiného a osobitého (byť mnohem méně zastoupeného) druhu post-koloniálního dramatu. Překládaná diplomová práce tak může být uvedením českého čtenáře do ne zcela známé post-koloniální anglofonní dramatiky navazující na inscenační a adaptační

tradici Shakespearova díla. Nebo může být podnětem pro další bádání v této oblasti, prvotním impulzem pro mnohem širší rozpracování tématu v rámci projektu, na kterém by se podílel tým odborníků z různých oborů jakými je kromě teatrologie např. lingvistika, historie nebo politologie.

## 6. Literatura a prameny

Ashcroft, B., Griffiths, G. a Tiffin, H.: *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londýn 1989.

Bachtin, M.M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.

Balme, Christopher B.: *Decolonizing the Stage, Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*, Oxford 1999.

Brydon, D. a Makaryk, I. R.: *Introduction* in: *Shakespeare in Canada, a World Elsewhere*, Toronto 2002, s.3-42.

Cohen, Nathan: *Stratford after Fifteen Years*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.252-269.

Crow, Brian a Banfield, Chris: *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge 1996.

Dasenbrock, Redd Way: *Imitation versus Contestation, Walcott's Postcolonial Shakespeare*, Callaloo 28, zima 2005, č.1, s.104-113.

Distiller, Natasha: *The Zulu Macbeth, the Vaule of an 'African Shakespeare'*, in: Holland, Peter: *Macbeth and His Afterlife*, Cambridge 2004, s.159-168.

Drakakis, John: *Theatre, Ideology and Institution: Shakespeare and the Roadsweepers*, in: Holderness, Graham: *The Shakespeare Myth*, Manchester 1988, s.24-41.

Fanon, Franz: *Black Skins, White Masks*, Londýn 1986.

Filewod, Alan: *National Theatre and Imagined Authenticities*, in: *Performing Canada, The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, Kamloops 2002, s.1-10.

Filewod, Alan: *National Theatre, National Obsession*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.408-415.

Fischlin, D. a Fortier, M.: *uMabatha Introduction*, in: *Adaptations of Shakespeare, A Critical Anthology of Plays*, Oxon 2000, s.164-167.

Fortier Mark: *Shakespeare with a Difference, Genderbending and genrebending in Goodnight Desdemona*, Canadian Theatre Review 59, léto 1989, s.47-51.

Gandhi, Leela: *Postcolonial Theory, a Critical Introduction*, New York 1998.

Gilbert, H., Tompkins, J.: *Post-colonial Drama, Theory, Practice, Politics*, Londýn 1996.

Grey, Earle: *Shakespeare Festival, Toronto, Canada*, Shakespeare Survey 10, 1957, s.111-114.



- Groome, Margaret: *Stratford and the Aspirations for a Canadian National Theatre*, in: Brydon, D. a Makaryk, I. R.: *Shakespeare in Canada, a World Elsewhere*, Toronto 2002, s.108-136.
- Hamilton, Carolyn: *The Mfecane Aftermath, Reconstructive Debates in Southern Africa History*, Johannesburg 1995.
- Horn, Peter: *What Is a Tribal Dress? Reactivation of a Tradition in the Liberation Struggle*, in: in: Davis, G.V. a Fuchs, A. (ed.): *Theatre and Change in South Africa*, 1996 Amsterdam, s.115-131.
- Hořínek, Zdeněk: *O divadelní komedii*, Praha 2003, s.20.
- Hutchinson, Yvette: *South African Theatre*, in: Banham, Martin: *A History of Theatre in Africa*, Cambridge 2004, s.312-379.
- Johnston, Anna a Lawson, Alan: *Settler Colonies*, in: Schwarz, Henry a Ray, Sangeeta (ed.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford 2005, s.360-376.
- Kolinská, Klára: *The Bard in the Red, Shakespearean Adaptations in Aboriginal Canada*, in: Procházka, M. a Čermák, J. (ed.): *Shakespeare Between the Middle Ages and Modernism*, Praha 2008, s.153-165.
- King, Bruce: *Derek Walcott and West Indian Drama*, Oxford 1995.
- Knowles, Ric: *Othello in Three Times*, in: Brydon, D. a Makaryk, I. R.: *Shakespeare in Canada, a World Elsewhere*, Toronto 2002, s.371-394.
- Lie, Nadia: *Fernández Retamar and the Post-colonial Debate*, in: Lie, Nadia a d'Haen, Theo: *Constellation Caliban: Figurations of a Character*, Amsterdam 1997, s.245-270.
- Loomba, Ania: *Colonialism and Postcolonialism*, London 2005.
- Loomba, Ania a Orkin, Martin (ed.): *Post-Colonial Shakespeares*, Londýn a New York 1998.
- Losambe, L. a Sarinjeive, D.: *Pre-colonial and Post-colonial Drama and Theatre in Africa*, Claremont 2001.
- Lukeš, Milan: *Malý Macbeth*, in: *Mezi KarnevaLEM a snem*, Praha 2004, s.229-245.
- MacDonald, Ann-Marie: *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, Toronto 1990.
- Mazibuko, Doreen: *Theatre, the Political Weapon in South Africa*, in: Davis, G.V. a Fuchs, A. (ed.): *Theatre and Change in South Africa*, 1996 Amsterdam, s.219-224.
- McLuskie, Kate: *Global Shakespeare in Post-colonial Market*, Shakespeare Survey 52, 1999, s.154-165.
- Middleton, J.E.: *The Theatre in Canada (1750-1880)*, in: Rubin, Don (ed.): *Canadian Theatre History, selected readings*, Toronto 1996, s.2-8.
- Milne, Anthony: *Derek Walcott*, in: Hammer, Robert D. (ed.): *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Boulder 1997, s.58-64.

- Msoni, Welcome: *uMabatha*, in: Fischlin, D. a Fortier, M.: *Adaptations of Shakespeare, A Critical Anthology of Plays*, Oxon 2000, s.168-187.
- Nair, Supriya: *Creolization, Orality and Nation Language in the Caribbean*, in: Schwarz, Henry a Ray, Sangeeta (ed.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford 2005, s.236-251.
- Neill, Michael: *Post-colonial Shakespeare? Writing Away from the Centre*, in: Loomba, A. a Orkin, M. (ed.): *Post-colonial Shakespeares*, London 1998, s.164-185.
- Orkin, Martin: *Drama and the South African State*, Manchester 2001.
- Orkin, Martin: *Local Shakespeares, Proximity and Power*, Oxon 2005.
- Orkin, Martin: *The Shakespeare Connection*, in: *Drama and South African State*, Manchester 1991, s.235-248.
- Pagden, Anthony: *Peoples and Empires*, London 2001.
- Porter, Laurin R.: *Shakespeare's „Sisters“, Desdemona, Juliet and Constance Ledbelly in Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, *Modern Drama* 38, 1995, s.362-377.
- Pšenička, Martin: *Postkolonialismus a kanadské jeviště*, dizertační práce na FF MU, 2006.
- Sandwell, B.K.: *The Annexation of Our Stage*, *Canadian Magazine* 38, November 1911, s.22.
- Shakespeare, William: *Antonius a Kleopatra*, překlad Martin Hilský (přepis).
- Shakespeare, William: *Antonius a Kleopatra*, překlad František Nevrla (přepis).
- Shakespeare, William: *Bouře*, překlad Milan Lukeš (přepis).
- Shakespeare, William: *Hamlet*, překlad František Nevrla (přepis).
- Shakespeare, William: *Král Lear*, překlad Milan Lukeš (přepis).
- Shakespeare, William: *Macbeth*, překlad Martin Hilský (přepis).
- Shakespeare, William: *Othello*, překlad Martin Hilský (přepis).
- Shakespeare, William: *Romeo a Julie*, překlad E. A. Saudek (přepis).
- Sinnewe, Dirk: *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formation of Cultural Identities*, Würzburg 2001.
- Slemon, Stephen: *Unsettling the Empire, Resistance Theory for the Second World*, *World Literature in English* 30, 1990, č.2, s.30-41.
- Spivak, Gayatri Ch.: *Can the Subaltern Speak?*, in: Chrisman, L. and Williams, P. (ed.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York 1994, s.66-111.
- Stevenson, M.A.: *Othello, Darwin, and the Evolution of Race in Ann-Marie MacDonald's Work*, *Canadian Literature* 168, Spring 2001, s.34-54.

- Suzman, Janet: *South Africa and Othello*, in: Bate, J., Levenson, J., Mehl, D.: *Shakespeare and the Twentieth Century*, Massachusetts 1998, s.23-40.
- Thompson, Leonard Monteath: *A History of South Africa*, New Haven 2001.
- Tiffin, Helen: *The Institution of Literature*, in: Arnold, Albert James: *A History of Literature in the Caribbean*, svazek 2, Philadelphia 2001, s.41-68.
- Vaughan, V.M. a Vaughan A.T. (ed.): *The Tempest*, Londýn 1999.
- Walcott, Derek: *A Branch of the Blue Nil*, New York 1986.
- Walcott, Derek: *Meanings*, in: Hammer, Robert D. (ed.): *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Boulder 1997, s.45-50.
- Wilson, Ann: *Critical Revisions, Ann-Marie MacDonald's Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, in: Rita Munch (ed.): *Women on the Canadian Stage: The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg 1992, s.1-12.
- Wright, Laurence: *Introduction, South African Shakespeare in the Twentieth Century*, in: Bradshaw, G., Bishop, T., Wright, L. (ed.): *The Shakespearean International Yearbook*, Farnham 2009, s.3-28.
- Wright, Laurence: *Zulu Play or Shakespeare Translation?*, in: Bradshaw, G., Bishop, T., Wright, L. (ed.): *The Shakespearean International Yearbook*, Farnham 2009, s.105-130.
- Young, Robert J.C.: *Postcolonialism A Very Short Introduction*, Oxford 2003.

## On-line zdroje:

- Brantley, Ben: *When Birnam Wood Comes To South Africa, Look Out*, online zdroj, 20.12.2009, <http://www.nytimes.com/1997/07/23/theater/when-birnam-wood-comes-to-south-africa-look-out.html>
- Shakespeare, William: *Antony and Cleopatra*, on-line zdroj, 25.11.2009, <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays.php>
- Shakespeare, William: *Macbeth*, on-line zdroj, 25.11.2009, <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays.php>
- Shakespeare, William: *Othello*, on-line zdroj, 25.11.2009, <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays.php>
- Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*, on-line zdroj, 25.11.2009, <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays.php>
- Wright, Laurence: *"From farce to Shakespeare": Shakespeare on the South African Stage*, online zdroj, 15.12.2009, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/sa1.html>.