

Francouzsko-kanadské a quebecké divadlo

Bibliografie

Belair, Michel: *Le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac 1973

Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale. Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones?, n° 5-6, Vienne-Pécs 1995

Canadian Literature (UBC Vancouver) n° 58, automne 1973

Cotnam, Jacques: *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides 1976

Dione, René: *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrook, Naaman 1984

Études littéraires, volume 18, n° 3, hiver 1985 (Théâtre québécois: tendances actuelles), Québec, Université Laval

Globe. Revue internationale d'études québécoises, Montréal, Université McGill

Greffard, Madeleine - Sabourin, Jean-Guy: *Le Théâtre québécois*,

Montréal, Boréal 1997

Hamel, Réginal - Hare, John - Wyczynski, Paul: *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides 1976

Hamel, Réginal: *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin 1997

Lafon, Dominique: *Le Théâtre québécois (1975-1995)*. Montréal, Fides 2001

Legris, Renée - Larrue, Jean-Marc - Bourassa, André-G. - David, Gilbert: *Le Théâtre au Québec 1925-1980*, Québec, VLB éditeurs 1988

Lemire, Maurice et coll.: *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec I-VII*, Montréal, Fides 1987-1994

Lemire, Maurice et coll.: *La Vie littéraire au Québec I-IV*, Québec, Presses de l'Université de Laval 1991-1999

Lettres québécoises

Litteraria Pragensia, vol. 8, n° 16, 1998

Mailhot, Laurent - Godin, Jean-Cléo: *Le Théâtre québécois I, II*, Montréal, Hurtubise HMH 1970 et 1980

Pontaut, Alain: *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac 1972

Québec Studies, Volume 9, Fall 1989/Winter 1990 (Focus on Quebec in the 1980^{es})

Rinfret, Édouard-G.: *Le Théâtre canadien d'expression française; répertoire analytique des origines à nos jours I-IV*, Montréal, Leméac 1976-1978

Smith, Donald: *L'écrivain devant son oeuvre. Entrevues*, Montréal, Éditions Québec/Amérique 1983

Théâtre canadien-français, Montréal, Fides 1976

Tougas, Gérard: *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique 1982

Otázky ke zkoušce

1. Divadlo v Nové Francii a raně kanadském období
2. Problémy a rysy období konstituování národní kultury 1840-1930
3. Divadelní tvorba v období 1840-1930
4. Cesta k modernímu divadlu v letech 1930-1960
5. Divadelní tvorba období 1930-1960 (Gélinas, Dubé, Gauvreau, Languirand)
6. Klidná revoluce a její vliv na divadlo
7. Hlavní rysy divadelní tvorby Klidné revoluce
8. Michel Tremblay, Robert Gurik, Michel Garneau, Jacques Ferron
9. Françoise Loranger, Roland Lepage, Jean-Claude Germain, Jean Barbeau
10. Quebecké divadlo po roce 1980
11. Divadelní tvorba po roce 1980 – obraz druhého a feminismus
12. Jean-Pierre-Ronfard, Normand Chaurette, Michel-Marc Bouchard
13. René-Daniel Dubois, Jovette Marchessault, Marco Micone, Wajdi Mouawad

Questions

1. Théâtre en Nouvelle-France et dans les premières décennies après la Conquête
2. La constitution de la littérature nationale - traits caractéristiques de la période 1840-1930
3. Production dramatique entre 1840 et 1930
4. Tendances modernistes de la période 1930-1960
5. Grands auteurs de la période 1930-1960: Gélinas, Dubé, Gauvreau, Languirand
6. La Révolution tranquille et son influence sur le théâtre
7. Traits généraux de la production dramatique entre 1960 et 1980
8. Michel Tremblay, Robert Gurik, Michel Garneau, Jacques Ferron
9. Françoise Loranger, Roland Lepage, Jean-Claude Germain, Jean Barbeau
10. Situation du théâtre québécois après 1980
11. Production dramatique après 1980 - question féminine, altérité
12. Jean-Pierre-Ronfard, Normand Chaurette, Michel-Marc Bouchard
13. René-Daniel Dubois, Jovette Marchessault, Marco Micone, Wajdi Mouawad

Francouzsko-kanadské a quebecké divadlo

I. Období Nové Francie (1534-1759) a raně kanadské období (1760-1840)

Období Nové Francie počíná první průzkumnou cestou Francouze Jacquese Cartiera k ústí řeky svatého Vavřince a končí vítězstvím anglického generála Wolfa nad francouzským vojskem markýze de Montcalm před branami Quebecu. Tím se francouzské královské území mění v patnáctou anglickou kolonii na severoamerickém kontinentě.

Divadlo má ve francouzsko-kanadské společnosti od počátku důležité postavení. Stačí připomenout, že jeden z prvních kulturních počinů vůbec bylo divadelní představení v acadském Port-Royal – *Neptunovo divadlo* (*Le Théâtre de Neptune*), které **Marc Lescarbot** uspořádal na oslavu návratu expedice pana de Poutrincourt 14.11. 1606).

Mezi nepočátnými a po velkém území rozptýlenými kolonisty bylo divadlo ve velké oblibě, bylo součástí společenského života. Corneillův *Cid* (*Le Cid*) byl uveden v Quebecu je deset let (1646) po pařížské premiéře. Teprve ke konci 17. století se divadelnímu životu postaví rigorismus katolické církve. To když quebecký biskup de Saint-Vallier zakáže představení

Molièrova *Tartuffa* a guvernér Frotenac jeho nátlaku vyhoví (1694). Je to počátek účinného dohledu katolické církve nad kulturním děním.

Situace se mění až poté, kdy v sedmileté válce (1756-1763) Francie ztratí území Nové Francie a Kanada se mění v britskou kolonii. Období je charakterizováno postupnou krystalizací francouzsko-kanadského národního programu, v němž kultura, jazyk, literatura, ale též úloha katolictví zaujmou důležité místo. Tento národní program vzniká ve složité dějinné situaci. Jeho základem je kompromis mezi anglickou koloniální správou a francouzsko-kanadskou pozemkovou aristokracií a katolickou církví. Anglický zábor potvrzený v závěru sedmileté války pařížskou smlouvou (1763) znamenal především odchod velké části francouzských koloniálních elit – úředníků a velitelů – do Francie. Z francouzsky mluvícího obyvatelstva zůstali venkovští kolonisté-sedláci a ze společenských špiček jen nepočetná vrstva obchodníků zruinovaných válkou, nepočetná inteligence tvořená lékaři a právníky, na sto padesát šlechtických rodin a zhruba tolik katolických kněží. Anglizaci veřejné správy podpořil příliv anglického kapitálu, který ovládl hospodářství a veřejný život. Anglické elity, ač zprvu početně nevýrazné, proměnily Quebec a Montreal ve dvojjazyčná města. Avšak ani příliv tzv. „loajalistů“ – utečenců, kteří zůstali věrní anglické koruně po vytvoření Spojených států (1783) – nezvrátil po dlouhou dobu demografickou převahu francouzsky mluvícího obyvatelstva. Vstřícný postoj koloniální správy si krom demografických poměrů vynutily napjaté, ba konfliktní vztahy mezi Velkou Británií a Spojenými státy, a to až do gentské mírové smlouvy (1816). Výsledkem byla ústava z roku 1791. Ta jednak oddělila správu anglofonní Horní Kanady (nynější provincie Ontario) od převážně frankofonní Dolní Kanady (nynější Quebec), jednak vnesla do veřejného a kulturního života důležité prvky demokratické samosprávy – parlamentarismus, volné sdružování, rozvoj žurnalistiky.

Překážky, jež rozvoji divadla v Nové Francii kladl rigorismus katolické církve, sice s příchodem anglické koloniální správy nezmizí a udrží se až do druhé poloviny 19. století, přesto nová společenská atmosféra a příklad Anglo-Kanaďanů působí v jeho prospěch. Zásahu o obnovení divadelních představení v Quebecu je nutno připsat důstojníkům anglické armády. Posádková představení byla ovšem součástí armádního života i v Nové Francii: z pověření guvernéra Fontenaka jsou tak v Quebecu uvedeny Corneillův *Nikomédés* (*Nicomède*) a Racinův *Mithridatés* (*Mithridate*), jen krátce před biskupským zákazem z roku 1694. Anglická armádní představení mají vedle zábavy a poučení úlohu propagační, totiž ukázat okupované kolonii vzdělanou, vstřícnou tvář, k níž přísluší i znalost francouzštiny a francouzské kultury. Již 15. dubna 1765 je v Quebecu uveden Molièrův *Don Juan aneb kamenné hody* (*Dom Juan ou le Festin de pierre*), avšak pravidelný divadelní život lze sledovat v Quebecu a Montrealu teprve po roce 1774. Až do roku 1786 hrají anglické posádky převážně kusy francouzské (Molière, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Voltaire, Beaumarchais, Destouches), poté alternují francouzské autory v překladu s anglickými dramatiky (Shakespeare, Swift).

Druhým důležitým impulzem pro rozvoj divadelního života je brzké zapojení Kanady do okruhu divadelních společností ze Spojených států, od prvních nepravidelných zájezdů (1776) až po pravidelná každoroční turné (1804). Výhodou je od počátku blízkost amerického Albany, jedné ze štací obvyklého divadelního okruhu Philadelphie - New York – Boston – Albany, odkud se divadelní společnosti vydávají na letní sezónu do Montrealu a odtud na podzim do Quebecu. Schéma okruhu se v dalším období jen rozšíří o města při Velkých kanadských jezerech, avšak nic se nezmění na privilegovaném postavení Montrealu pro rozvoj kanadského divadla. Kočovní divadla byla vedena principálem – zároveň hlavním hercem a ředitelem (tzv. *actor manager*). Z amerických osobností do kanadského divadelního života zasáhli Edward Allen z Newyorské společnosti *The Old American Company* a Ormsby z *Albany Theatre*, z Angličanů pak zejména Edmund Kean. Francouzská Společnost mladých

umělců (*Société des jeunes artistes*) přijíždí do Kanady až roku 1815 pod vedením Angličana Inglisse. Následuje působení francouzských principálů Scévoly Victora (1827) a Firmina Prud'homme, Talmova žáka (1831-1839).

Výhodou systému principálů a kočovných společností, často neúplných, byla nutnost rekrutovat na místě herce k doplnění hereckého obsazení. To mělo vliv na rozvoj i kvalitu amatérského divadelnictví jak v angličtině, tak ve francouzštině. Některé amatérské soubory přitom dosáhly dobré úrovně: v Quebecu to byli Kanadští mladíci (*Jeunes Messieurs canadiens*, 1791), v Montrealu pak Společenské divadlo (*Théâtre de société*, 1789), které se zasloužilo o uvedení her Josepha Quesnela, a Amatéri typografové (*Amateurs typographes*, 1839). Variantou amatérského divadla, ovšem v rámci etablované instituce, je divadlo školní, pěstované v jezuitských kolejích již v předcházejícím období. V quebeckých gymnáziích (*collège*) jsou výroční školní představení pořádána při slavnostním ukončení výuky až do roku 1780, kdy katolická církev zakazuje jak školní představení, tak návštěvu divadelních představení všem studentům. K obratu dochází až po smrti arcibiskupa Plessise (1825), neboť jeho nástupci Ignace Bourget (1799-1885, biskup koadjutor 1837, biskup 1840) a Édouard-Charles Fabre (1827-1896, biskup 1876, arcibiskup 1886) divadlo jako vhodný výchovný prostředek doporučují. V quebeckém semináři je znovuzavedení divadelních představení spojeno se jménem Jeana (Johna) Holmese (1799-1852). S gymnaziálním prostředím je úzce spjato i sepsání první francouzsko-kanadské tragédie Antoina Gérin-Lajoie *Mladý Latour* (*Le Jeune Latour*, 1844).

Jinou důležitou složkou, která dlouhodobě ovlivňovala divadelní život v Kanadě byl cirkus. Jeho součástí byla totiž různá představení – pantomima, fraška, komická scéna, operní scéna. Výhodou cirkusu a jeho úlohy při rozvoji divadla byla jeho lidovost a oblíbenost. Z toho důvodu také divadelní cirkusová představení nemusela nikdy čelit zákazům katolické církve. Také v případě cirkusu se Kanada ocitá na seznamu štací společností ze Spojených států. Jako vůbec první zavítá do Montrealu (1797-1798) cirkus Johna Billa Rickettse. K divadelním představením v šapitó jsou někdy nájímány divadelní společnosti jako v případě dohody mezi ředitelem Pagem a Wellsovou divadelní společností (1830). O syntézu divadla a cirkusu se pokusí William West a C.W. Blanchard založením Královského cirkusu v Quebecu (*Cirque royal*, 1824).

S rozvojem divadelního života souvisí i zakládání a adaptace divadelních sálů. V období 1764-1805 je takových sálů zřízeno necelých třicet, zhruba polovina z nich jsou určeny převážně pro představení ve francouzštině. Většinou se jedná o zařízení přechodná, bez dlouhého trvání. Od přelomu století se uvažuje o stavbě skutečného divadla v Quebecu i Montrealu. První velká divadelní budova o tisíci místech - Královské divadlo (*Royal Theatre, Théâtre royal*) - je pak v Montrealu otevřena 21. listopadu 1825. V Quebecu vznikne reprezentativní divadlo přestavbou Královského cirkusu na Královské divadlo roku 1832.

Nikoli náhodou mělo divadlo vždy podporu anglické koloniální správy. Divadelní život, v němž Anglo-Kanadé od počátku převládali a udávali tón, vytvářel účinné integrační prostředí, a to jak v první fázi, kdy armádní posádková představení ve francouzštině dovozovala přilákat francouzsky mluvící obyvatelstvo, tak po roce 1800, kdy Franko-Kanadé uvykli návštěvám představení v angličtině. V divadelních sálech i stálých divadlech se hrálo v obou jazycích bez ohledu na jazyk ředitele. Výhodou divadla v angličtině byla jak vyšší četnost představení, tak lepší ekonomická výtěžnost a profesionalita. Vedle vzdáleného vzoru francouzského bude bezprostřední vliv anglický a americký pro francouzsko-kanadské divadlo rozhodující. Jeho skutečná emancipace - navzdory důležitým dramaturgickým počínům Josepha Quesnela - proběhne později.

Divadelní tvorba

Rozvoj divadelního života byl zpočátku založen na cizím – francouzském a anglickém – repertoáru. Domácí tvorba odrážející kanadské poměry se prosazovala poměrně obtížně. Příčina nebyla jen v odporu katolické církve, ale souvisela patrně s nepřipraveností kanadského publika na konfrontaci s vlastním obrazem.

Louis-Joseph Quesnel (15.11. 1749 Saint-Malo – 3.7. 1809 Montreal)

Joseph Quesnel, jak se sám jako autor nazýval, vnesl do kanadského prostředí činorodého ducha francouzského osvícenského měšťanstva. Původem i povoláním byl obchodník. Klasického vzdělání se mu dostalo v koleji v rodném Saint-Malo. Poté se plavil ve službách svého otce po mořích a oceánech mezi Brazílií, Antilami, Madagaskarem a Indií. Roku 1772 se usazuje jako společník svého strýce Louise-Augusta Quesnela v Bordeaux a právě měšťanský kulturní život, který zde poznal a v němž spatřuje ideál kulturního dění, se později vynasnaží vytvořit v montrealských podmínkách: divadlo, divadelní společnost, literární akademii. Do Kanady se dostane nedobrovolně jako válečný zajatec, když je u břehů Nového Skotska zajata jeho loď *Espoir* přivázející potraviny, zbraně a municí americkým vzbouřencům. V Kanadě si získá přízeň guvernéra Fredericka Haldimanda a za slib neopuštění území získá volnost k rozvinutí obchodní činnosti. Zbohatne, ožení se. Roku 1788 cestuje do Evropy, nejprve do Londýna a odtud do Paříže a Bordeaux. Francouzská revoluce ho však brzy přiměje k návratu do nové vlasti. Roku se 1793 se usazuje na zakoupeném panství v Boucherville poblíž Montrealu. Podstatnou část sil věnuje poezii a divadlu ve snaze soustředit kolem sebe duchaplnou, vzdělanou společnost. Quesnel se zapojil do pokusu o založení montrealské akademie a zůstal i poté ve spojení s iniciátory Fleuryem Mespletem a Valentinem Jautardem navzdory jejich kompromitujícímu proamerickému postoji. Sám se později zasloužil o založení amatérského uskupení Společenské divadlo (*Théâtre de société*, 1789). Cílem jeho úsilí je vytvoření bohatého kulturního společenského dění v Montrealu. S tím souvisí i Quesnelova divadelní tvorba.

Prvním původním divadelním kusem, který byl v Kanadě sepsán, uveden a vydán je *Colas a Colinette aneb Napálený rychtář* (*Colas et Colinette ou le Bailli dupé*, uvedeno 1790, vydáno 1808). Je to komedie v próze o třech dějstvích se čtrnácti písněmi, svého druhu lidová opereta, inspirovaná patrně představeními zhlédnutými roku 1788 v Londýně a Paříži. Quesnel navazuje na souvislou řadu vzorů od Rousseauova *Vesnického věštce* (*Le Devin du village*, 1752) po *Rózu a Colase* (*Rose et Colas*, 1764) Michela-Jeana Sedaina či operu *Dvojitá zkouška aneb Colinette na dvoře* (*La double épreuve ou Colinette à la cour*, 1782) Andrého-Modesta Grétryho. Dějové schéma je tradiční: o ruku schovanky pana Dolmonta Colinettu se ucházejí starý rychtář a mladík Colas. S pomocí chytrých sluhů se lásce mladých podaří zvítězit nad penězi. Quesnelovou inovací je tu především zasazení do kanadských poměrů a přizpůsobení dramatické typologie kanadským sociálním typům. Do replik jsou vsazeny narážky na aktuální společenské dění.

Bibliograf Jacques Viger připisuje Quesnelovi jednoaktovou komedii s kuplety *Francouzští republikáni aneb Večer v krčmě* (*Les républicains français ou La soirée du cabaret*, 1800-1801, vydáno 1970 v časopise *La Barre du jour*, roč. V, č. 25), autorství však není zcela jisté. Francouzské vzory (Philippe Néricault, Nivelles de la Chaussée, vaudeville) jsou zde překryty aktuální tematikou. Ve hře vystupuje šest revolučních sansculottů, kteří při krčmenním víně vychvalují revoluční pořádky a přitom maně prozrazují bídu poměrů i svou vlastní. Právě toto komediální vyřizování účtů s Francouzskou revolucí posiluje názor o Quesnelově autorství. Rozjitřenost poměrů, jež postihly Quesnelovo francouzské příbuzenstvo a zničily obchod, se přenáší do obecné kritiky lidské omezenosti a ignorantství, s nímž se dramatik utkával ve svém kanadském okolí.

Nejnámější Quesnelova hra *Anglománie aneb Oběd po anglicku* (*L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise*, 1802, vydáno v *Le Canada français*, prosinec 1932 – únor 1933) koriguje

proanglicky vyznívající monarchistickou loajalitu *Francouzských republikánů* satirou proanglického chameleonství a kariérismu francouzsko-kanadské šlechty. Zápletku veršované jednoaktovky představuje ohlášená návštěva anglického guvernéra v rodině pana de Primembourg. Pohostit ho po francouzsku či po anglicku, toť otázka. Zatímco Primembourgova matka a příbuzný Vielmont jsou stoupcem zachování tradičních zvyklostí a mravů, ostatní se v touze po společenském vzestupu chtějí přizpůsobit. Nakonec zeť Beauchamp radí, aby byla profrancouzská část příbuzenstva z hostiny vyloučena. Když se to guvernér dozví, zruší návštěvu, dokud nebude zjednána náprava. Komičnost i společenskou kritiku dokreslují postavy německého lékaře, který chce lámanou francouzštinou prosadit své bizarní kulinární názory, a básníka, jenž se diví, že jeho oslavné verše na anglická vítězství nad Francií nenacházejí u krajanů pochopení. Smířlivý závěr vyznívající ve prospěch soužití Franko-Kanadčanů a Anglo-Kanadčanů při zachování vlastní identity není jen přihlášením k prvotnímu, tehdy však již překonanému modelu kanadské dvojjazyčnosti. Quesnel také do hry vložil svou představu o neměnnosti řádu a nutnosti zachování tradice. Konzervativismus člověka 18. století jen umocnil kritičnost pohledu na anglofilství francouzsko-kanadských elit přebírajících – ještě dříve než jazyk – britský životní styl. Ve společenské typologii tu Quesnel již nic nedluží francouzským vzorům. Snad právě pro svou kritičnost nebyla Quesnelova nejlepší a nejkanadštější hra nikdy hrána.

Nedlouho před smrtí pracuje Quesnel na hře *Lucas a Cécile* (*Lucas et Cécile*). Jedná se o hru se zpěvy téhož druhu jako *Colas a Colinette*. Ze hry, jejíž uvedení oznamoval *Le Courrier de Québec*, se zachovaly pouze písňové party.

Hyacinthe-Poirier Leblanc de Marconnay (20.1. 1794 Paříž – 17.2. 1868 Paříž)

Na rozdíl od Josepha Quesnela strávil tento ambiciózní svobodný zednář v Montrealu pouze krátký čas – 1834-1840. Přesto významně zasáhl do publicistiky i divadelního dění. Po počáteční spolupráci s *La Minerve* (1834) přechází do protiliberální redakce *L'Ami du peuple* (1836). Tento finanční a politický oportunistismus mu zneprátněl řadu osobností z řad Vlastenců, avšak nezabrání mu sehrát významnou úlohu při seskupování mladé romantické generace kolem časopisu *Le Populaire* (1837), který se v dobovém kontextu jeví jako nejliterárnější.

Divadlu se autor věnoval již před příchodem do Kanady jako spoluautor libreta jednoaktové komické opery *Knížecí hotel* (*L'Hôtel des Princes*, 1831). V Montrealu uvádí hru *Voják, intermezzo o dvou částech se zpěvy* (*Le Soldat, intermède en deux parties, mêlé de chants*, 1835). V první scéně voják vychvaluje klady vojenského života, a když zahřmí děla, spěchá splnit vlasteneckou povinnost. Ve druhé scéně bojuje na lůžku se zraněním a podléhá mu. Patriotický melodram neobsahuje žádnou časovou ani místní indikaci, jen z jedné narážky („deset franků“) lze usoudit na Francii. Kanadské události – povstání Vlastenců (1837) – text aktualizovaly, takže při svém znovuuvedení v roce 1839 hra vzbudí pobouření konzervativců.

Jednoaktová komedie v próze *Valentine aneb Kanadská Nina* (*Valentine ou la Nina canadienne*, 1836) přebírá dějové schéma francouzské hry se zpěvy Marsolliera de Vivetières *Nina aneb Šílenství z lásky* (*Nina ou La folle par amour*, 1787). Leblanc de Marconnay hru rezolutně pokanadšťuje. Děj je situován do roku 1820 na břehy řeky svatého Vavřince a součástí zápletky jsou válečné konflikty se Spojenými státy z let 1812-1814. Válka způsobí, že Charles, mladý nápadník schovanky Valentiny zůstane po šest let nezvěstný. Když se znovu objeví, svatba s bohatým přítelem poručníka se zdá již neodvolatelná. Avšak melodramatický závěr s předstíranou sebevraždou snoubence a šílenstvím snoubenky nakonec dospěje ke šťastnému zvratu a rozuzlení. Nejsou-li ani zápletky, ani žánr nijak originální, samotné zasazení hry do kanadského dění a kanadských reálií představuje významný krok:

hovoří se o nedávných vojenských operacích, v písňovém repertoáru figurují písně dobře známé z francouzsko-kanadského folklóru.

Pierre Petitclair (13.10. 1813 Saint-Augustin, Portneuf – 15.8. 1860 Anse-aux-Dunes)

Klasického vzdělání se tomuto selskému synkovi dostalo v quebeckém semináři (1825-1829) a právu se vyučil v advokátní kanceláři Edwarda Burroughse a Josepha-Françoise Perraulta. Pracoval pak jako písař u známého notáře Archibalda Campbella, než se stal preceptorem dvanácti dětí bohatého obchodníka s kožišinami Guillaumea-Louise Labadieho, s jehož rodinou procestoval severní části Kanady až k Labradoru. Je považován za jednoho z nejvzdělanějších a nejnadanějších mužů své doby: vynikal v matematice, filozofii, hudbě i kaligrafii. Za své krátké tvůrčí období 1831-1843 uveřejnil časopisecky povídku *Labradorské dobrodružství (Une aventure au Labrador, 1840)*, vešovaný příběh *Zjevení (Le revenant, 1831)* a osm básní vesměs lamartinovského ladění - *Náměsíčný (Le Somnambule, 1835)*, *Temná je má duše jako vy (Sombre est mon âme comme vous, 1839)*, *Vláda spravedlivého (Le Règne du juste, 1843)* aj.

Nejdůležitější je jeho tvorba dramatická. Tříaktová fraška *Griphon aneb Sluhova pomsta (Griphon ou la Vengeance d'un valet, 1837)* je pozoruhodnou syntézou klasické osnovy *commedie dell'arte* a komických scén připomínajících kusy Molièrovy a Shakespearovy. Je to tedy svého druhu *cento* kondenzující dva dominantní dramatiky tehdejšího kanadského divadelního repertoáru. Ve dvouaktové mravoličné komedii *Donace (La Donation, 1842)* se zápletka točí kolem intrikánů, kteří chtějí pomluvami a padělanými dokumenty dosáhnout vydědění neteře bohatého obchodníka Delorvala. Zásah chytré služky Suzette však plány obou podvodníků zkříží, odkaz je přepsán na neteř Carolinu a ta si může vzít svého milého Augusta. Svěží duch dialogů elegancí připomíná francouzskou komedii 18. století.

Do kanadského prostředí je již plně zasazena třetí Petitclairova komedie *Výlet na venkov (Une partie de campagne, hráno 1842, uveřejněno 1865)*. Tak jako v Quesnelově *Anglománii* se tu zesměňuje povýšenectví odrodilců napodobujících vše, co je anglické. Kritika je tu již vyjádřena pomocí sociálního kontrastu mezi městem a dosud ryzím venkovem, kam na návštěvu k bratrovi přijíždí Louis spolu se svým anglickým přítelem Brownem a jeho sestrou Malvinou. Louisův syn Guillaume se chová jako anglický dandy, říká si William, opovrhuje francouzštinou, svými vesnickými známými i sestřenicí Eugénií, které se ještě před rokem dvořil. Chladného dandyho tedy při projížďce v loďce vykoupu a tak ho donutí, aby se převlékl do venkovských šatů. Na venkovské veselici pak všichni předstírají, že ho nikdo nezná. Trest je exemplární: Malvina, které se dvoří, je vdaná, a Eugénie svolí ke sňatku s Brownem. V humoru této dvouaktovky lze vyčíst společenské varování quebeckého vlastence.

II. Období konstituování národní kultury (1840-1930)

Období je předznamenáno revolučními konflikty z podzimu 1837 – povstáním v Horní Kanadě, kde cílem anglofonních liberálů byla další demokratizace veřejného života, a povstáním Vlastenců (*Patriotes*) v Dolní Kanadě, kteří k liberálním požadavkům připojili prvky národně emancipační. Ozbrojené vystoupení, ač bylo snadno potlačeno, vyvolalo ústavní reformu z roku 1840, která spojením obou provincií otevřela cestu k vytvoření moderního jednotného státu – Kanady. Negativním rysem nového uspořádání byla zprvu neskrývaná snaha o rychlou asimilaci převážně venkovského, méně vzdělaného a společensky slabšího frankofonního obyvatelstva, které královský komisař a mimořádný guvernér lord Durham v inspekční zprávě označil za „*lid bez dějin a literatury*“ (1839). Nový kurz vycházel z předpokladu postupné minorizace Franko-Kanaďanů vlivem rychlého růstu anglofonní, především irské a skotské imigrace. Avšak

uplatňování demokratických principů v politice vedlo nejprve v dohodu mezi anglofonními a frankofonními liberály – ta odstranila sporný ústavní článek o výlučném postavení angličtiny jako úředního jazyka (1848) – a postupně v dohodu všech politických stran a čtyř zakladatelských provincií nezávislé Kanadské konfederace (1867), k níž pak přistupovaly další provincie tvořící současnou Kanadu. Požadavky frankofonního obyvatelstva se přitom za cenu konfliktů, i ozbrojených, částečně prosadily při vzniku provincie Manitoby (1870).

V kulturní situaci Franko-Kanadčanů nastala významná změna: postavení jazykové většiny v rámci jedné provincie – Quebecu - bylo nahrazeno postavením menšiny ve stále se rozšiřujícím prostoru anglofonním. Asimilační tlak byl nadto podpořen hospodářskou silou anglického kapitálu a kontrolou, kterou si anglofonní elity podržovaly v administrativě, státní správě či armádě. Při absenci výraznějšího frankofonního zastoupení ve státě se tak nejvýznamnější frankofonní institucí stala katolická církev: představovala vlastně jediný pevně strukturovaný, všudypřítomný celek, koncentrovala větší část intelektuálních elit, kontrolovala základní, střední a po založení Lavalovy univerzity v Quebecu (1852) i vysoké školství. U převážně venkovského obyvatelstva měla rozhodující vliv. Uvnitř francouzsko-kanadského národního programu tak dochází k polarizaci na dvě základní tendence – liberální a konzervativně katolickou. V historiografii představuje liberální interpretaci dějin a vizi budoucnosti práce Françoise-Xaviera Garneaua *Dějiny Kanady (Histoire du Canada, 1845-1852)*, konzervativní koncepci formulují *Přednášky o dějinách Kanady (Cours d'histoire du Canada, 1861-1865)* abbého Jeana-Baptista-Antoina Ferlanda. První z pólů je možno charakterizovat jako výzvu k otevřenosti, modernosti, soupeření – byť obtížnému - a ke spolupráci s Brity na pokrokovém díle. Druhá zdůrazňuje tradici, staví proti liberalismu a anglo-protestantskému materialismu a utilitarismu idealismus ducha, víru, sebeobětování. Jistá uzavřenost v tradici spojované s hodnotami venkova, odmítání zhoubné modernosti ciziny či města je vyvažována misionářským mesianismem a vírou v civilizační poslání francouzsko-kanadských kolonistů na severoamerickém kontinentě. Tyto dva myšlenkové a pocity proudy ovlivňují kulturu a literaturu celého daného období, jsou v různém poměru a vztahu přítomny v jednotlivých literárních proudech a v dílech autorů, ambivalentně determinují vztahy francouzsko-kanadské literatury k francouzským, anglickým, americkým podnětům, promítají se do publicistiky, esejistiky, literární kritiky.

Období lze rozčlenit na dvě přibližně stejně dlouhé periody. Ta první (1840-1890) znamená definitivní institucionalizaci literatury. Souběžně s úsilím historiografů vydává James Huston čtyřdílný výbor významných literárních počínů francouzsko-kanadské minulosti – *Soubor národní literatury (Répertoire national, 1848-1850)* - a na jeho úsilí navazuje Quebecká vlastenecká škola (*École patriotique de Québec*). Ta se soustřeďuje kolem básníka Octava Crémazieho a kritika abbého Henriho-Raymonda Casgraina, který je hybnou duší časopisů *Les Soirées canadiennes* (1861-1865) a *Le Foyer canadien* (1862-1866). Estetika romantismu a realismu se promítá jak do poezie, dílem silně vlastenecké, tak do historických románů a zejména do ruralistických „románů rodné hroudy“.

Druhá část období (1890-1930) je předznamenána oslabením kulturní důležitosti Quebecu, který přestává být po definitivním přestěhování kanadské administrativy do Ottawy (1865) celostátním správním centrem. Industrializace, urbanizace a vzrůstající kulturní úloha měšťanstva pozvedají důležitost liberálnějšího prostředí Montrealu. Od roku 1861 představují frankofonní obyvatelé města znovu většinu a to se odrazí i v jejich většinovém zastoupení v městské radě (1882). Po anglofonní McGillově univerzitě (1829) vzniká i frankofonní Montrealská univerzita (1876). Montrealská literární škola (*École littéraire de Montréal, 1895-1935*) sdružuje početně již silnou skupinu básníků, prozaiků a dramatiků.

O rozvoji divadelního dění, zejména v hlavních městských střediscích svědčí stavba a zřizování nových scén. V Montrealu jen v období 1870-1880 k již existujícím 4.000 místům v divadelních sálech ve Starém Městě přibýlo 10.000 dalších míst v nově budované obchodní

zóně podél ulice svaté Kateřiny: vznikají tak divadlo Dominion (1870), West End Music Hall (1871), sál Hudební akademie (*Académie de musique*, 1874), Her Majesty's (1876), Albert Hall (1880). V Montrealu je také z iniciativy Společnosti svatého Jana Křtitele (*Société Saint-Jean-Baptiste*) postaveno francouzsko-kanadské kulturní středisko Národní památník (*Monument-National*, 1893). Město Quebec disponuje rekonstruovaným divadlem Jacques Cartiera (1874), které konkuruje sálu Hudební akademie a Victoria Hall. V Ottawě se kulturním střediskem stává jednak Grand Opera House (1873), jednak sál Francouzsko-kanadského institutu s kapacitou 1.000 míst.

Hybnou silou divadelního ruchu jsou kočovné profesionální divadelní společnosti ze Spojených států. Rozvojem železnice a lodní dopravy se Montreal a Quebec ocitly v zájmové obchodní sféře newyorské Broadwaye, jejíž hegemonii jen tu a tam narušovaly evropské francouzské společnosti tranzitující přes New Orleans či New York. Do Quebecu také z Louisiany zajíždí frankofonní Théâtre de la Nouvelle Orléans. Kočovní divadla se postupně vyvíjejí od systému založeného na principálovi, jenž byl zároveň ředitelem i hlavním hercem (tzv. *actor manager*), k systému pevného hereckého jádra, které bylo na místě doplňováno herci ochotníky. Tak profesionální kočovné divadlo přispívalo k výchově budoucích profesionálních herců mezi místními amatéry. Od 80. let 19. století se tento tzv. *stock system* změnil v *travelling combination system*: úspěšné newyorské premiéry se nacvičily v několikanásobném hereckém obsazení, tak aby mohly být vytvořeny ucelené herecké ansámby prezentující paralelně týž kus v několika městech současně. Zároveň byl dohodou mezi divadelními impresáři systém zracionalizován tak, aby se jednotlivé herecké skupiny na turné nekřížily a na jednotlivých štacích si nekonkurovaly (tzv. *Trust*, či *Syndicate*). Montreal i Quebec tak divadelně žily na vlně broadwayských novinek, dokud nová racionalizace (1896) neurčila typologii divadelních turné a nerozlišila repertoár lidově zábavný (frašky a melodramata), středně náročný (komedie, operety, romantická dramata) a náročný (dramata, klasické tragédie a komedie, opery). Newyorské centrum vyloučilo quebecká města z této nejvyšší kategorie. Pobouření anglofonního i frankofonního publika zvýšilo úsilí o vytvoření autonomního divadelního života.

Důležitou složkou francouzsko-kanadského divadla byly ochotnické spolky: Ochotníci typografové (*Amateurs typographes*), Společnost kanadských ochotníků (*Société des amateurs canadiens*), Soubor mladých kanadských ochotníků (*Compagnie des jeunes amateurs canadiens*) aj. Významný byl svým dlouholetým a koncepčním působením (1875-18890) montrealský Kroužek Jacques Cartiera (*Cercle Jacques-Cartier*) pod vedením Josepha-George McGowna. I když amatérská představení nepředstavovala ani 5% z celkového počtu, byla základem francouzsky hraného divadla, ať už se jednalo o úspěšná uvedení her Louise-Honorého Fréchetta *Félix Poutré* (1863), *Návrat vyhnance* (*Le Retour de l'exilé*, 1880) a *Papineau* (1880), nebo o původně gymnaziální inscenaci hry Antoina Gérin-Lajoie *Mladý Latour* (*Le Jeune Latour*, 1844), či o adaptaci románu Philippa Auberta de Gaspé staršího *Staří Kanadčané* (*Anciens Canadiens*, hra 1865).

Kladně přitom působila postupná změna původně rigidního postoje katolické církve. I když ještě roku 1896 montrealský arcibiskup Édouard-Charles Fabre zakazuje kněžím návštěvu divadel a svým odsudkem zkalí i triumf hry Germaina Beaulieua *Kristovo umučení* (*La Passion*, 1902, 35.000 diváků za 3 týdny), neboť se závěrečný akt ukřižování odehrával přímo na scéně, nakonec se katolická církev přiklání k podpoře divadelního života. Spatřuje v něm totiž důležitý prvek rozvoje národního života a francouzské kanadskosti, s níž se identifikuje. V Montrealu církev zaštití výchovný záměr „rodinných večerů“ (*soirées de famille*) v Národním památníku, kde se v rámci edukativních aktivit podaří Elzéarovi Royovi vytvořit ochotnický kádr 26 stálých a tří desítek příležitostných herců. V období 1898-1901 s nimi každoročně uspořádá přes třicet představení. V tomto prostředí vyrostla velká herečka Juliette Béliveauová.

K rozvoji také přispěla zájezdní představení francouzských herců – Coquelina staršího (1888), Mouneta-Sullyho (1894) a především pak Sarah Bernhardtové, která do Spojených států a Kanady přijížděla opakovaně (1880-1881, 1891, 1896, 1905, leden a červen 1911, 1913, 1916). Na slávě jí neubralo ani pobouření církve, když se odvážila uvést Scribovu a Legouvéovu *Adrianu Lecouvreur* (*Adrienne Lecouvreur*). Vedle dramaturgického a hereckého vzoru tu působilo i odvážné a rázné vystoupení francouzské herečky proti newyorskému divadelnímu *Trustu*. Když jí roku 1905 *Trust* zamezil přístup do všech svých amerických divadel, celé své americké turné absolvovala s pronajatým cirkusovým stanem bratří Ringlingů. Zemětřesení v San Francisku pak využila k medializaci své osoby, věnujíc výtěžek představení postiženému městu. Tiskem zostuzený *Trust* musel pak zaujmout pružnější a vstřícnější programovou strategii, a to i v Kanadě.

Frekvence představení, rozmanitost repertoáru a existence dostatečně početného frankofonního publika byly dalšími činiteli při utváření profesionálních francouzsko-kanadských skupin, z nichž prvenství náleží Francouzsko-kanadskému souboru (*Compagnie franco-canadienne*, 1887) z montrealského Théâtre Français. Roku 1894 jej tvořilo osm stálých členů, mezi nimi herečka Blanche de la Sablonnière a herec Julien Daoust. Vznikají pak další výlučně francouzské scény Théâtre des Variétés (1898), Théâtre National (1900), Théâtre des Nouveautés (1902), Théâtre Canadien (1911).

Vedle divácky náročného divadla se prosazuje divadlo určené lidovým vrstvám. Na této demokratizaci divadelního dění, podobného rázu jako v sousedních Spojených státech, se podílejí cirkusy, panoptika a také nový divadelní žánr – americký vaudeville, který vytvořil roku 1881 Tony Pastor na základě tzv. *variety show*. Tato představení, složená z jednotlivých scének a čísel spíše jadrného a drsně chlapského vkusu, Pastor oprostil od hrubostí, umístil je do sálů bez přístupu k výčepu alkoholu, zpřístupnil manželkám a dětem a proměnil je v rodinnou podívanou, často mravoličně poučnou. Americký vaudeville se stal oblíbenou zábavou středních a nižších vrstev. První divadlo tohoto druhu zřídil v Montrealu Henry Jacobs (*Royal Museum and Theatorium*, 1883). Také tato forma se brzy pofrancouzštila a kontaminovala s žánrem původně francouzským - kabaretem (*café-concert*). Tak jako frankofonní obecenstvo vždy ochotně shlédlo anglická vaudevillová představení, tak také montrealští anglofonní obyvatelé rádi navštěvovali frankofonní El Dorado (1899), kde se například konala premiéra *Strýčka z Klondyky* (*L'Oncle de Klondyke*, 1899) od Alfreda Durantela.

Dalšímu rozvoji divadla se od prvních desetiletí 20. století postaví dva silní konkurenti – kinematograf a rozhlas. Od 30. let pak hospodářská krize.

Divadelní tvorba

Tak jak se institucionálně – z amatérských do profesionálních poměrů – konsoliduje divadelnictví, diversifikuje se i divadelní tvorba. O období 1900-1914 se hovoří jako o zlatém věku divadelního života, než tento rozmach ztlumil válečný konflikt a nato konkurence nového umění – filmu. Co platí o intenzitě divadelnictví, nemusí platit o kvalitě tvorby. Z řady tvůrců jen nemnozí pronikli do kulturního povědomí. O některých autorech již byla řeč: Antoine Gérin-Lajoie, Louis-Honoré Fréchette, Pamphile Le May. Estetiku romantismu, jež tomuto období dominuje, provázejí od přelomu století nové realistické tendence spojené s Montrealskou literární školou. Tvorbu lze rozdělit na několik žánrů. Do vysokého dramatického registru náleží historické a vlastenecké drama (Gérin-Lajoie, Fréchette, Louis Guyon), do nízkého komedie, často společensky kritická (Félix-Gabriel Marchand, Raphaël-Ernest Fontaine, Pamphile Le May). Společenskou kritiku ve vážném tónu přebírá realistické drama (Louvigny de Montigny, Léon Petitjean). Zvláštní místo pak zaujímá ve francouzsko-kanadské tvorbě specifický žánr - náboženské drama (Germain Beaulieu, Julien Daoust), jež

po přelomu století doplní ve vysokém registru drama vlastenecké. Potvrzuje se tak přetrvávání barokizujících prvků v kulturní tradici.

Historickému a vlasteneckému dramatu udala tón již zmíněná tragédie Antoina Gérin-Lajoie *Mladý Latour* (1844) a k popularitě žánru přispěly jak historiografické práce Francoise-Xaviera Garneau a Jeana-Baptista-Antoina Ferlanda, tak historické romány. Řada kusů vznikla adaptací děl Auberta de Gaspé strašního (*Starí Kanad'ané*), Josepha Marmetta (*Intendant Bigot, François de Bienville*) aj. Také vlastenecká komedie Louise-Honorého Fréchetta *Félix Poutré* (1871) je vlastně prepisem paměti odsouzence zapleteného do povstání Vlastenců. Poutré tehdy unikl trestu jen předstíranou pomateností a své zážitky sepsal pod titulem *Zpod šibenice. Vzpomínky vězně kanadského státu z roku 1838 (Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'État canadien en 1838, 1871)*. K tematice povstání Vlastenců se Fréchette vrací v patriotických dramatech *Návrat vyhnance (Retour de l'exilé, 1880)* a *Papineau* (1880), která slavila u publika velký úspěch. Z mladší generace vynikl v historickém dramatu Louis Guyon.

Louis Guyon (3.7. 1853 Sandy Hill, New York – 15.11. 1933 Montreal)

Jeho životní dráha je uskutečněním amerického snu o synu sedláře, který se ze strojníka a pojišťovacího agenta stal inspektorem průmyslových podniků (1888), vrchním inspektorem (1905) a ministrem práce quebecké vlády (1919). Vedle odborných prací napsal čtrnáct divadelních her. Některá melodramata složil pro divadelní Kroužek Jacquese Cartier v letech 1878 až 1889: *Liliový květ (Fleur de lys)*, *Tajemství Černé skály (Le Secret du Rocher Noir)*, *Vyzvědač Tony (Tony l'Espion)* a *Travič Luigi (Luigi l'Empoisonneur)*. Jeho ambice však mířily k velkému dramatu. Pro scénu Národního divadla vytvořil *Vlastence Denise (Denis le Patriote, 1902)*, příběh zradu spáchané za povstání Vlastenců a trestu po dvaceti letech. V Národním divadle byl rovněž uveden dramaticky skvěle pojatý historický kus *Montcalm* (1907): francouzský vojevůdce se tu snaží v napjaté historické situaci ochránit před intrikami intendanta Bigota a francouzského dvora udatného Philippa d'Hastrela, o němž ví, že je to pronásledovaný levoboček Ludvíka XV. Guyon usiloval o vytvoření „kanadského“ dramatu. Tím měl být *Montferrand* (1923) s hrdinským protagonistou a dobrodružným dějem uprostřed kanadské přírody. Pokračuje tak v linii, kterou naznačil Pamphile Le May v dramatu *Pomsty (Les Vengeances, 1976)*.

V komediální oblasti navazovali dramatičtí autoři na Louise-Josepha Quesnela a Pierra Petitclaira. Komedijní zápletky mohla sloužit ke společenské kritice či měla didaktický cíl. Příkladem může být komedie Pamphila Le Maye *Červená a modrá (Rouge et bleu, 1891)* o politickém fanatismu. Hlavní proud se ale inspiroval módní francouzskou komedií.

Félix-Gabriel Marchand (9.1. 1832 Saint-Jean d'Iberville – 25.9. 1900 Quebec)

Literatura a divadlo nebyly hlavní životní náplní žurnalisty a politika Félix-Gabriela Marchanda. Po absolvování gymnázia v Saint-Hyacinthu se stává notářem, zakládá časopis *Le Franco-Canadien*, řídí montrealský *Le Temps* (1883) a jako člen a potom předseda liberální strany (1892) vstupuje do politiky, kde od poslanecké a úřednické funkce postoupí až na post ministerského předsedy provincie Quebec (1897). Kromě básní, krátkých próz a esejů složil pět divadelních kusů, z toho jednu komickou operu *Bakalář (Le Lauréat, 1899)*. Ostatní jsou rozverná bulvární komedie z měšťanského prostředí, vesměs s milostnou a finanční zápletkou: *Fatenville* (1869) předvádí namyšleného velkoměstského advokáta, který chce na malém městě ohromit otce své vyvolené, jen aby sňatkem a věnem napravil vlastní finanční situaci; ve *Zmýlené neplatí (Erreur n'est pas compte, 1872)* připlová zkrachovalý intrikán a kandidát manželství až z Kalkaty; *Šťěstí nechodí nikdy samo (Un bonheur en attire un autre,*

1883) se točí kolem manželské žárlivosti; *Nepravé brilianty* (*Les Faux brillants*, 1884) se vracejí k postavě nápadníka, kterým je tentokrát zločinec a finanční podvodník. Hru aktualizoval a v moderní podobě znovu uvedl experimentátor quebeckého divadelnictví Jean-Claude Germain (1977; viz níže).

Měšťanské prostředí převládá. Ale ani tam, kde se objevuje venkov, není to víc než vnější scénérie, jako v komedii **Raphaëla-Ernesta Fontaina (27.10. 1840 Saint-Hugues-de-Bagot – 20.9. 1902 Sorel)** *Souboj se slepou ránou* (*Un duel à poudre*, 1868). Autor, venkovský advokát a soudce, zde údajně zpracoval skutečnou událost: konflikt vyvolaný nadutcem, který se při dvoření venkovské dívky vydával za aristokrata. Do komediální zápletky jsou vpleteny jako obvykle otázka věna, milostná rivalita a také souboj se slepými náboji, při němž se aristokrat zesměšní.

Nové umělecké podněty přinášejí autoři spjatí s Montrealskou literární školou. Mění se tematika ve snaze realisticky ztvárnit společenské problémy, mění se rovněž jazyk, který se na jedné straně poetizuje v souladu s básnickým modernismem, na druhé straně do sebe vstřebává prvky hovorové mluvy, dialektalismy.

Carolus-Glatigny-Louvigny de Montigny (1.12. 1876 Saint-Jérôme – 20.5. 1955 Ottawa)

Jeho občanská a profesionální dráha vede týmiž etapami jako u ostatních příslušníků intelektuální elity: otec soudce, studia práv na Montrealské univerzitě, profese senátního překladatele (1910-1955). Tím spíše vyniknou jeho zásluhy o kulturu. V devatenácti letech stál u zrodu Montrealské literární školy (1895) a byl jejím první tajemníkem-archivářem. Zakládá rovněž časopis *Les Débats* (1900) a do kulturního života zasahuje svými kritikami. Když byla roku 1916 uveřejněna ve francouzském *Le Temps* Hémonova *Maria Chapdelainová* zasadí se o její popularizaci a integraci do francouzsko-kanadského literárního kontextu. To dotvrdí esejem *Odplata Marie Chapdelainové* (*La Revanche de Maria Chapdelaine*, 1937). Další eseje a kritické biografie věnoval Antoinovi Gérin-Lajoieovi, Émilu Nelliganovi aj. Do jazykové otázky zasáhl esejem *Francouzský jazyk v Kanadě* (*La Langue française au Canada*, 1916), formulovaným z puristických a vůči katolické církvi kritických pozic.

K divadelní tvorbě se Louvigny de Montigny dostal s přelomem století, po prvních básnických pokusech uveřejněných v *Le Monde illustré* a *Le Samedi*. Obě hry z tohoto období měly úspěch a obě představují inovace. Krátká komediálně laděná scénka *Miluji vás* (*Je vous aime*) byla uvedena roku 1902 v Národním památníku: je to poetický dialog dvou mladých, kteří se ostýchají vyznat si lásku. Komédie *Sněhové koule* (*Les Boules de neige*), kterou uvedl ansámbl Théâtre des Nouveautés v květnu 1903, rozehrává jemnou psychologickou hru vzájemného neporozumění pod tlakem společnosti. Název hry se objasní ve druhém dějství ve vyprávění o smrtelném úrazu děvčátka, kterou zavalila sněhová koule – zprvu malá a nevinná, pak proměněná v malou lavinu. Tou sněhovou koulí je v tomto dramatu slovo, a to slovo spojené s morálkou, čistotou společnosti. Lavina – to jsou již pomluvy, které nelze již nikdy zcela rozptýlit. Hra je komedií jen dle názvu: nemá šťastný konec, narušené lidské vazby se již neobnoví, rány nezacelí. V dobovém kontextu byla hra symbolicky chápána jako kritika úzkoprsé, puritánské společnosti. Kritice rovněž neušel nový jazyk užívající „kanadský dialekt“, tedy jazyk neknižní, bližší hovorovému úzu. Obě hry byly vydány souborně roku 1935.

Autorovu dramatickou tvorbu doplňuje historická trilogie – férie *Meluzínina kytice* (*Le Bouquet de Mélusine*, 1928). Ukazuje změnu, k níž v historickém dramatu došlo, totiž posun od vlasteneckého patosu k poetické evokaci minulosti. Trilogie volně propojuje tři scény z kanadských dějin – vždy po jednom století – *Řád pohody* (*Ordre de Bon-Temps* - 1606) inscenuje pasáž z Lescarbotových *Dějín*, v níž se referuje o prvních kolonistech v Port-Royalu

a o tom, jak si krátili dlouhou zimu, *Paní de Repentigny a její „manufaktura“* (*Mme de Repentigny et sa „manufacture“* – 1705) uvádí situaci, kdy po ztroskotání zásobovací lodě je Kanada odkázána v řemeslné výrobě sama na sebe, *Dřevorubci a zálesáci* (*Forestiers et voyageurs* – 1810) jsou dramaticizací stejnojmenného díla Josepha-Charlese Tachého. Louvigny de Montigny si v této férické cestě minulostí hraje s jazykem, imituje jednotlivé historické a dialektální podoby francouzštiny.

Rozvoj divadelnictví na přelomu století umožnil vznik divadelních her ve své době i později velice populárních, které však nebyly vždy konsekrovány tiskem. Z profánních témat je to realistický melodram *Aurore, umučené dítě* (*Aurore, l'enfant martyr*), který herci a dramatici Léon Petitjean a Henri Rollin napsali dle skutečné události z roku 1920 – procesu s macechou-vražednicí děvčátka. Hra, která nebyla nikdy vydána knižně, zůstala na repertoáru až do počátku 50. let v Kanadě i ve Spojených státech a dosáhla více než pěti tisíc repríz, než byla zfilmována a převedena do románové podoby (1952).

Neuřejněno zůstala také náboženské drama *Kristovo umučení* (*La Passion*, hráno 1902) od **Germaina Beaulieua (30.4. 1870 Rivière-Blanche – 18.6. 1944 Rigaud)**, člena Montrealské literární školy. Úspěch hry, kterou zhlédlo za tři týdny v Národním památníku na pětatisíc tisíc diváků, není jen v bohaté výpravě a v pojetí přestavení jako velkolepé podívané. Nelze pominout, že obecenstvo přitahuje sama tematika a že náboženskost souvisí ve francouzsko-kanadském kontextu s lidovostí. Vždyť ještě o půlstoletí později bude postava kněze doprovázet protagonistu Gélinasova dramatu *Kohoutek* (*Tit-Coq*, 1948), v němž bude spatřována trest' kanadskosti, a to právě v té lidové, národní podobě, s níž se Franko-Kanadčané ztotožňovali. Nejméně do poloviny 20. století je tedy přítomnost náboženských prvků v kulturním povědomí nepominutelná, a to právě v té lidové, neelitářské kulturní vrstvě, kterou oslovil Germain Beaulieu. Jeho novodobá obdoba pašijových her budiž důkazem přetrvávání barokizujících prvků ve francouzsko-kanadské kultuře.

Úspěch *Kristova umučení* zúročil vedoucí hereckého ansámblu, který hru realizoval: **Julien Daoust (19.7. 1866 Saint-Polycarpe – 8.12. 1943 Montreal)** byl tělem i duší principál a profesionální herec usilující o rozhojnění domácího francouzsko-kanadského repertoáru. Roku 1900 založil v Montrealu Národní divadlo a roku 1907 v Quebecu Lidové divadlo. Napsal 27 divadelních her, z nichž většina se ztratila. Náboženskému tématu jsou věnována dramata *Knězovo svědomí* (*Conscience d'un prêtre*), *Za Krista* (*Pour le Christ*) a především *Triumf kříže* (*Triomphe de la Croix*, hráno 1903, vydáno 1928). Tato hra slavila úspěch nejen v quebecké provincii, ale i mezi frankofonními obyvateli Ontaria a Nové Anglie.

III. Období cesty k modernosti (1930-1960)

Období je ohraničeno dvěma dějinnými událostmi. Tou první je velká hospodářská krize stojící na počátku hlubokých společenských změn, druhé z dat je považováno za nástup tzv. Klidné revoluce, jež otevírá nový prostor quebeckým emancipačním snahám. Krize a následný hospodářský rozvoj od 40. let 20. století dovršily rozklad frankofonního kanadského venkova s jeho tradičními hodnotami a definitivně přenesly těžiště národní identity do městského prostředí. Válečné události zintenzívnily kontakty kanadské kultury s umělci a mysliteli, kteří našli v Kanadě a Spojených státech přechodné útočiště. Druhá světová válka také proměnila vztah mezi dosud periferní frankofonní Kanadou a Francií. Přerušování styků s francouzskou metropolí nezvratně posílilo pozici kanadských vydavatelů, odpoutalo kanadské prostředí a tvůrce od francouzské ediční politiky, vytvořilo možnosti propojení mezi vydavatelstvími a literárními revuemi. Tím také vzrostla úloha literární kritiky. Tytéž činitele usplýšily proměnu divadelního života a vytváření nového institucionálního rámce.

Po první světové válce se nepodaří francouzsko-kanadskému divadelnictví navázat na velká z předválečná léta. Silnou konkurencí je film, zejména mluvený. Proto je řada divadelních sálů přeměněna v kina. Další omezení vnucuje hospodářská krize. Přesto právě 30. léta jsou počátkem dramaturgické a institucionální obnovy.

V dramaturgické koncepci se prosazuje francouzský příklad. Řada kanadských herců a divadelníků má zkušenosti z práce v Evropě a ve Francii (Antoinette Giroux, Jacques Auger, Émile Legault). Francouzští divadelníci – Jacques Copeau, Lugné-Poe, Pierre-Louis Jovet, Charles Dullin – působí za první světové války a krátce po ní v New Yorku. I když nezavítali do Montrealu, blízkost severoamerického centra, kde se roku 1923 objeví i Konstantin Sergejevič Stanislavskij, má na kanadskou kulturu vliv. Do Montrealu ovšem přijíždějí v 10. a 20. letech herci pařížských divadel *Théâtre-Antoine*, *Odéon*, *Théâtre National Populaire*. V době války pobývá v Montrealu Louis Jovet a Ludmila Pitoëffová, která zde režiruje (1942) *Skutečný proces Johanky z Arku (Vrai procès de Jehanne d'Arc)* svého manžela Georgese Pitoëffa. Jovet přijíždí znovu roku 1948 následován ansámblem Jeana-Louise Barraulta (1952), scénou *Théâtre National Populaire* s Jeanem Vilarem a Gérardem Philippem (1954) a *Comédie française* (1955). Vzor francouzského divadla - koncepce Jacquese Copeaua a tzv. kartelu čtyř (Dullin, Jovet, Baty, Pitoëff) – ovlivní dramaturgickou orientaci divadelního života a tvorby tohoto období.

Vedle toho působil příklad anglofonního montrealského ansámblu *Montreal Repertory Theatre* (1930) usilujícího o náročný repertoár. Tím směrem se vydává divadelní skupina Barry-Duquesne (Fred Barry, Albert Duquesne alias Albert Simard) v divadle *Stella* (1930-1935). Na ni naváže svou dlouholetou pedagogickou a divadelní činností abbé Émile Legault (1906–1983). Inspirován Copeauovými myšlenkami zakládá při gymnáziu Svatého Vavřince amatérskou divadelní skupinu *Compagnons de Saint-Laurent* (1937-1952), která se stane líhní budoucích velkých herců, divadelníků a šansonierů (Félix Leclerc). Z odpadlíků této divadelní školy vzniknou velké profesionální montrealské scény současnosti: *Théâtre du Rideau-Vert* (1948), *Théâtre du Nouveau Monde* (1951).

Tato divadelní linie přimykající se v 50. letech k francouzskému vzoru velkého divadla ovšem neuspokojuje ani potřebu kanadskosti, ani nevyhovuje novým modernistickým směrům. Inspirován úspěchem *Kohoutka*, který je považován právem za originální výraz nového francouzsko-kanadského divadla, zakládá Gratien Gélinas scénu *Comédie-Canadienne* (1958). Nové dramaturgické pokusy, včetně oné nové francouzsko-kanadské orientace, jsou ale spojeny s celou řadou malých amatérských scén – „kapesních divadel“ (*théâtres de poche*): *Jeune-Scène* (1950), *Apprentis-Sorciers* (1954), *Théâtre de Quat'Sous* (1954) a *Théâtre de Dix-Heures* (1956), *Théâtre de l'Égrégore* (1959) aj. Mnohé vznikají mimo hlavní centrum – Montreal : v Quebecu je to *La Fenièrre*, *L'Estoc* (1957) a *Petit Théâtre de la Basoche* (1958), v Sherbrooku *Atelier* (1960). Na těchto scénách uvádějí premiéry svých her významní autoři 50. let jako Marcel Dubé a Jacques Languirand. Tyto malé scény jsou nejen dramaturgickým motorem divadelního dění (Brecht, Beckett, Genet, Gatti, Synge, Betti, Ionesco, Ghelderode, Dürrenmatt, Lorca, Vian Arrabal, Weingarten aj.), ale také zásobárnou budoucích herců a režisérů. I avantgardní scény, až na výjimky, však zatím opomíjejí domácí avantgardu – automatistu Clauda Gauvreaua a divadelní hříčky Jacquese Ferrona.

Stejně jako vznik a rozvoj divadelních scén je důležitá jejich profesionalizace a institucionalizace, neboť ty teprve zaručují stabilitu. Příkladem může být *Théâtre du Nouveau monde* představující již nikoli soukromý podnik skupiny herců, ale skutečný velkopodnik se správnou radou, rozsáhlým společenským lobbingem a komerční politikou. Proto se také toto divadlo zpočátku představuje jako divadlo dvojjazyčné – *The New World Theatre*, s anglickým repertoárem. Mimoto je jasné, že bez státních dotací není existence velkých scén možná. Takové kulturní politice je nakloněna ottawská vláda Louise Stephena Saint-Laurenta, nikoli však quebecký konzervativce Maurice Duplessis. Přesto i on svolí, aby

roku 1955 byla při montrealské konzervatoři vytvořena dramatická sekce pro výchovu herců po vzoru pařížské konzervatoře. K financování divadelního života přispívá prostřednictvím nadace Střediska sira George-Étienna Cartiera (*Centre Sir G.-É. Cartier*, 1956) město Montreal. Konečně po roce 1957 plynou podstatné příspěvky z konfederálního fondu Kanadské rady pro umění (*Canada Council for the Arts, Conseil des Arts du Canada*). Ty v Quebecu dostává *Théâtre du Nouveau monde, Montreal Repertory Theatre* a *Comédie-Canadienne*. Roku 1960 je v Montrealu založena dvojjazyčná Národní divadelní škola (*National Theatre School - École Nationale de Théâtre*). Vzorem tu byla škola *Old Vic Theatre School of London*, kterou řídil synovec a žák Jacquese Copeaua Michel Saint-Denis. Vedení školy je svěřeno zakladateli a řediteli *Théâtre du Nouveau monde* Jeanu Gasconovi (1920-1988) a francouzská sekce dramatikovi francouzského původu Jeanu-Pierru Ronfardovi (1929-2003). Rozkvět francouzsko-kanadského divadla od 60. let je výsledkem vývoje a institucionálního zabezpečení v období 1930-1960.¹

Divadelní tvorba

Dramaturgie francouzsko-kanadských divadel sleduje v daném období tři linie. Ta první vychází z francouzského vzoru Jacquese Copeaua a tzv. kartelu čtyř (Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff). Na původní tvorbu měla vliv, avšak nepřímý. Druhá sleduje avantgardní výboje automatistů-surrealistů. V dobovém kontextu je méně nápadná, protože prozatím marginální. Její síla se ukáže až v následujících desetiletích. Jak ukazuje tvorba Clauda Gauvreaux, je na jedné straně spojena s poetikou světových avantgard, na straně druhé je ukotvena v kanadské společenské situaci. Třetí dramaturgická linie souvisí s rozvojem domácí tradice a váže se k vědomí kanadskosti, svébytnosti, neodvozenosti.

Třetí, kanadská linie využívá jednak domácí tradice historického a náboženského dramatu, jednak navazuje na lidové divadlo a kabaret. Historická vlastenecká tematika byla značně posílena oslavami třisetletého výročí založení Montrealu (1942) a třenicemi mezi Franko-Kanaďany a Anglo-Kanaďany v době druhé světové války. Z hlediska kvality dramatické tvorby je mnohem významnější náboženské drama, jež našlo významnou autorku v Rině Lasnierové a mělo velkého zastávce a propagátora v abbém Émilu Legaultovi (1906–1983), jehož amatérská skupina *Compagnons de Saint-Laurent* (1937-1952), založená při církevním gymnáziu, měla výchovou přispět k propagaci liturgického dramatu (viz výše s XXX a XXX). Legault ale také jasně definoval národní cíl: domácí scéna nemá být rozpolcena na vysoké a lidové divadlo, má se sjednotit kolem národních témat čerpajících z tradic, folkóru a legend. Legault sní o „kanadském Molièrovi, který by měl Claudelovu hutnost“.²

Kanadský Molière ovšem neměl Claudelovu hutnost, ale vervu lidového komika s rozhlasovou a filmovou zkušeností. Gratien Gélinas sobě na míru ušil postavu lidového antihrdiny Fridolina, malého Kanaďana, který v kabaretních skečích reagoval na aktuální události a životní situace obyčejného člověka. Tento lidový hrdina se pak proměnil ve vojáka navracejícího se z evropské fronty a s jeho tragikomickým příběhem – *Kohoutek (Tit-Coq, 1948)* - se rázem ztotožnilo široké obecnstvo. Gélinas byl přesvědčen, že se mu podařilo uskutečnit myšlenku národního divadla, lidového svými kořeny, náročného významovým vyzněním a univerzálním, humanistickým poselstvím. V tom ho ostatně utvrzují politické a hlavně kulturní instituce. Při sté repríze poctí představení quebecký premiér Maurice Duplessis i montrealský arcibiskup Joseph Charbonneau. Montrealská univerzita pak udělí

¹ Údaje převzaty z Madeleine Greffard, Jean-Guy Sabourin, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal 1997, s. 45 a n. a z René Dionne, *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrook, Naaman 1984, s. 242 a n.

² Citováno dle Madeleine Greffard, Jean-Guy Sabourin, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal 1997, s. 42: „*Je rêve d'un Molière canadien qui aurait la densité de Claudel [...]*“. Legaultovy myšlenky, ať citované či parafrázované, jsou převzaty z jím řízeného časopisu *Cahiers des Compagnons*.

Gélinasovi čestný doktorát (1949) a při té příležitosti autor *Kohoutka* prezentuje své představy o kanadském divadle. Má být nezávislé a neodvozené od francouzských modelů, má vycházet z lidu, má spojovat. Není to jen otázka výběru témat, ale též jazyka.³ *Kohoutek* vsutku představuje onu polohu řeči, jež do sebe přirozeně vstřebává hovorovost se všemi kanadianismy, aniž by působily jako pouhý kolorit. Gélinas tak otevřel dveře průniku montrealského argotu *joualu* od druhé poloviny 60. let.

Gélinasova myšlenka lidového, zdola budovaného národního divadla jen jinou, kanadskou cestou formuluje myšlenku národního divadla, kterou na základě představ Jacquese Copeaua ve Francii prosazoval Firmin Gémier. Je jistě nutno vzít v úvahu synergický účinek obou dramaturgických linií v prostředí, kam v 50. letech zajížděl Jean-Louis Barrault (1952) a *Théâtre National Populaire* s Jeanem Vilarem a Gérardem Philippem (1954). Dobře je to patrné v tvorbě Marcela Dubého, který v první fázi své tvorby čerpá z lidového proletářského prostředí a v druhé fázi – tam, kde usiluje o ztvárnění obecnějších a psychologicky náročnějších témat – kombinuje kanadskost se vzory francouzskými. Projevuje se to i postupným odklonem od kanadské hovorovosti k jazyku bližšímu obecné francouzštině. Tuto tvůrčí polohu, spojenou s dramaturgií progresivních amatérských scén - malých „kapesních divadel“, využívají autoři chtějící kriticky ztvárnit některá palčivá společenská témata – například Éloi de Grandmont či Yves Thériault, nebo ti, kdo cítí nutnost udržet krok se soudobým světovým divadlem, jako je tomu v případě tvorby Jacquese Languiranda. Vedle toho do tvorby 50. let náleží experimenty Gauvreauovy a také scénické hříčky dosud málo hraného a marginalizovaného Jacquese Ferrona, který jako dramatik a prozaik prorazí až v 60. letech.

Krom toho se v divadelní tvorbě projevuje vliv rozhlasu a televize, jež odpoutávají dramatický text od scénického média a vlastně jej zliterární, jak se to projevuje v tvorbě Anne Hébertové a řady dalších. Dramatická produkce, zejména od 50. let, kdy se divadelní život může opřít již o pevně zavedené instituce – divadla, školy, rozhlas a televizi, se diversifikuje a košatí, využívajíc celé škály uměleckých postupů od realismu po psychologické a absurdní divadlo.

Gratien Gélinas (8.12. 1909 Saint-Tite – 16.3. 1999 Deux-Montagnes)

Pocházel se skromných poměrů. Po studiích na klasickém montrealském gymnáziu se zapsal na Vysokou ekonomickou školu (*École des Hautes Études Commerciales*), ale jeho zájem patřil divadlu. Zakládá amatérskou skupinu (1929), vstupuje do *Montreal Repertory Theatre* (1933) a debutuje v rozhlase (1934). Pro rozhlas vytvoří postavu lidového antihrdiny Fridolina (1937), jehož monology na aktuální problémy převedl do kabaretní a televizní podoby. Z Fridolina vychází ústřední postava nejslavnější Gélinasovy hry *Kohoutek* (*Tit-Coq*, 1948).

K úspěchu hry jistě přispěla aktuálnost tématu. *Kohoutek* je obyčejný kanadský voják prožívající své citové drama na pozadí válečných událostí. Je to společenský outsider, figurka směšná, kdyby nebyla tragická a lidsky patetická. Jeho společenská marginalita je dána nemanželským původem. Je odložené dítě odchované sirotčincem. Když ho přítel z vojny pozve do své rodiny na vánoční oslavu – v den Narození Páně – *Kohoutek* se zamiluje do jeho sestry – a nejen do ní – touží po rodině, po společenství, které nikdy nepoznal. Sní, že konečně najde své místo, zakoření, bude jako ostatní. Válka milence rozdělí a Marie-Ange se nakonec vdá za jiného – už proto, že rodina by nikdy nepřijala bastarda, muže bez rodiny. Po návratu z Evropy *Kohoutek* bojuje o lásku a také Marie-Ange by svolila s odchodem od rodiny a novým životem s tím, koho stále miluje. Zasáhne *Kohoutkovo* svědomí, totiž jeho

³ Viz Madeleine Greffrad, Jean-Guy Sabourin, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal 1997, s. 43.

přítel a zpovědník – vojenský kurát, který ho v Evropě posiloval a chránil. Nyní mu ale vysvětlí, že útekem s Marie-Ange by se jen přeneslo Kohoutkovo osobní neštěstí na jejich dítě, opět nemanželské jako on, neboť katolická církev nepovoluje rozvod. Bylo by to jen další dítě vyvržené z rodiny, protože příbuzní Marie-Ange by se s Kohoutkem nikdy nesmířili. Osobní štěstí se třístí o společenskou bariéru.

Hra je přijata euforicky a po montrealské premiéře následuje 200 repríz a celkově pak 542 představení v Kanadě a Spojených státech. V Gélinasově překladu se hra s velkým úspěchem hraje v Torontu, s menším v Chicagu, na newyorské Broadwayi (1951) zcela propadá. Lze to patrně vysvětlit právě její kanadskostí. Především francouzsko-kanadské publikum se mohlo identifikovat s hodnotami – kladnými a zápornými – jež rodina představuje. Morálka patetického sebeobětování ve prospěch celku byla konformní s ideologií katolické církve. Působil zde i dopad symbolického vyznění hry. Kohoutkovo vyděděnictví, jeho marginalita, nezařazenost a také jeho plebejství byly pocíťovány jako obraz nezařazenosti a zneuznanosti francouzsko-kanadské společnosti.

Kanadský úspěch *Kohoutka* přinesl autorovi pocty a funkce: čestný doktorát Montrealské (1949), Torontské (1951) a Trentské univerzity (1970), předsednictví Společnosti pro rozvoj kanadského kinematografického průmyslu (SDICC, 1969-1978), členství v Kanadské královské akademii (1959) aj. Gratien Gélinas také zakládá divadlo *Comédie-Canadienne* (1958) a je mezi spoluzakladateli Národní divadelní školy (1960).

Typ společenského outsidera využil Gélinas ještě v tragikomedii *Spravedliví a pytel dobroty* (*Bousille et les justes*, 1960). Tím pytlem je ústřední postava Bousille, prošťáček kterého rodina Vezeauových patří k místní honoraci přinutí ke křivému svědectví u soudu jen proto, aby její pověst a peníze zůstaly nedotčeny. Bousille pak páchá sebevraždu. Tento přechod ke společenské kritice se potvrzuje využitím aktuálního politického tématu ve hře *Včera děti tančily* (*Hier les enfants dansaient*, 1966), kde se proti sobě staví konformismus otce, jemuž je nabídnuta volební kandidatura za liberální stranu, a nacionalistický radikalismus synů organizujících atentáty na pomníky připomínající porobu Franko-Kanaďanů. Ke konci života Gélinas ještě vydal třídílný soubor textů svých *Fridolinád* (*Les Fridolinades*, 1980-1981; texty jsou z let 1945 a 1946) a komedii *Velká láska Narcisse Mondoux* (*La Passion de Narcisse Mondoux*, 1987), v níž novou lásku mezi bývalými, stárnoucími milenci kříží politické ambice a bojovný feminismus.

Marcel Dubé (3.1. 1930 Montreal)

Tematika městské periferie, kterou Dubé v 50. letech uvedl na scénu měla nemenší význam než *Štěstí z výprodeje* Gabrielle Royové či Lemelinův román *Pod vrškem*. Divadlu se věnoval ještě před dokončením jezuitského gymnázia Panny Marie v Montrealu (1943-1951). Založil s přáteli ansámble *Jeune Scène* (1950), pro který psal hry. Úspěch mu otevřel cestu do televize. Po tři desetiletí patřil k nejplodnějším divadelním a televizním autorům.

Na rozdíl od Gélinase je Dubé společensky kritičtější, je také lepší psycholog. Srovnání s *Kohoutkem* nabízí *Prostý voják* (*Un simple soldat*, 1958, vydáno 1967). Návrat demobilizovaného vojáka Josepha Latoura odhaluje nenapravitelné vykořevení. Navzdory otcovské pomoci se Joseph nedokáže zařadit do běžného života a nakonec odchází do další války – korejské. Společenskou marginalitu Dubé spojil s mladými či adolescentními postavami. Ve hrách *Na druhé straně zdi* (*De l'autre côté du mur*, 1950 vydáno 1973) a především ve slavné *Zóně* (*Zone*, 1956) jsou hrdiny členové bandy – gangu, tvořící vlastní nezávislou společnost na okraji společnosti velké, společnosti dospělých. Tak jako každá společnost, poskytuje gang nejen ochranu, ale je také vězením. Drama prvního z příběhů je právě ono překročení zdi, učinění kroku, po němž již není návratu. Druhý příběh je mnohem závažnější svým společenským záběrem, významovým přesahem a tragickým rozuzlením. Bandu adolescentů vede Tarzan – mytický hrdina dětství. Jeho revolta proti společnosti není

jen hra. Každý z členů gangu žije i v druhém světě a tento svět jejich společenství rozkládá. Gang krade a pašuje cigarety, protože každý z gangu potřebuje pomoci rodině nebo má svůj sen. Čistotu nelze zachovat. Velikost Tarzana a dívky, která ho miluje, je v tom, že za ideál a sen platí životem. Na podobném tématu jsou vystaveny další hry *Ztroskotanec* (*Le Naufragé*, 1971), *Ztracený ráj* (*Paradis perdu*, 1972).

Přechod od proletářské tematiky k obecně společenským tématům představuje *Florence* (1958, uveřejněno 1960) – o dívce, která chce uniknout sevření a průměrnosti své proletářské rodiny, vyšvihnout se do vyšší společnosti a volného života, a platí za to deziluzí. Toto rodinné téma se vrací v mnoha obměnách – *Médée* (1973), o mladíkovi Amedeovi, který se po smrti rodičů musí obětovat pro rodinu, *Buňka* (*La Cellule*, 1973), *Manuel* (1973).

Rodinná dramata představují další fázi v Dubého tvorbě, charakterizované od 60. let odklonem od hovorového, lidového jazyka ke standardní francouzštině. Odpovídá to i ztvárněnému prostředí – rodinám společensky dobře situovaným. Ale i tomuto měšťanskému dramatu dokázal Dubé vdechnout tragickou velikost. Vrchol představuje bezpochyby hra *Když odlétají divoké husy* (*Au retour des oies blanches*, 1969). S Achillem – zkorumpovaným politikem, nemilovaným manželem a nenáviděným otcem – si jeho vlastní rodina vypořádává účty. Nejvíce pak dcera Geneviève – nové ztělesnění čisté Élektry. Při propírání špinavého rodinného prádla zachytí stopu, která ji zavede – tak jako Oidipa – k oslepující pravdě. Není dcerou Achilla, ale svého staršího, váženého milence. Je za svou *hybris* potrestána jako postavy antické tragédie. Umírá sebevraždou. Symbolická poprava otce má jistě archetypální základ. V kanadském kontextu se však těší zvlášť silné tradici. Stačí připomenout *Mladého Latoura* od Antoina Gérin-Lajoie a v kontextu 50. a 60. let *Syna na zabítí* (*Un fils à tuer*, 1950) od Éloi de Grandmont (1921-1970), Thériaultova *Chodce* (*Le Marcheur*, 1968), Gélinasovu hru *Včera děti tančily* (1966), Ferronovu *Královu hlavu* (*La Tête du roi*, 1963) aj. Téma je mnohovýznamové. Boj s otcovskou autoritou symbolicky značí boj s útlakem společenského konformismu. Je to ale také vzpoura proti ponížení otců donucených ke kompromisům - se společností, s anglickou mocí, konfederální vládou. V další rovině to může být vzpoura proti jazykové, etnické a sociální méněcennosti. Síla Dubého hry tkví v tom, že dokáže i tyto významy do psychologického dramatu zapojit.

Do rodinného prostředí Dubého kusů se promítají úzkosti a krize, které společnost prožívá, smysluprázdnost moderní civilizace. Za zmínku stojí hry *Říjen* (*Octobre*, 1954, vydáno 1977), *Bilance* (*Bilan*, 1968), *Ty krásné neděle* (*Les beaux dimanches*, 1968), *Chudák láska* (*Pauvre amour*, 1969), *Ráno jako všechna jiná* (*Un matin comme les autres*, 1971).

Jacques Languirand (1.5. 1930 Montreal)

Narodil se v učitelské rodině a k divadlu ho přivedlo studium na gymnáziu Svatého Vavřince, kde působili Émile Legault a jeho *Compagnons de Saint-Laurent*. Languirand se stal členem souboru. Studium divadelnictví dokončil v Paříži (1949-1955): byl žákem Charlese Dullina, Michela Vitolda a Étiennea Ducrouxe a také pracoval ve francouzském rozhlasu, než získal místo v mezinárodním vysílání kanadského rozhlasu. Do divadelního dění vstoupil úspěšným debutem *Nezvyklosti* (*Les Insolites*, 1956, vydáno 1962). Tato komedie využívá prvky absurdního divadla. Časoprostorové koordináty a kauzální vztahy jsou setřeny, parodické dialogy ruší diskurzní logiku. Děj je uspořádán do tří dějství tematicky – sexualita, smrt, vina. Návštěvníci baru popisují ženy svého života, než se vyjeví, že je to jedna a táž; pak jeden spiritista ohlásí, že mezi přítomnými dojde k vraždě, a scéna žije úzkostí a nadějí; a když se objeví mrtvola, nastává policejní vyšetřování, které se ničeho nedopátrá.

Úspěch tohoto kanadského absurdního divadla umožnil Languirandovi, aby založil vlastní scény – *Théâtre de Dix Heures* (1956) a *Compagnie de Jacques Languirand* (1958), stal se tajemníkem *Comédie-Canadienne* (1958-1959) a zástupcem ředitele *Théâtre du Nouveau Monde* (1964-1966).

Do linie absurdního divadla se řadí *Šibenice (Le Gibet, 1960)*, kde stylita Perplex stojí na šibenici a shlíží odtud na nesmyslný mumraj světa, *Opilý král (Le Roi ivre, hráno 1956)* – jednoaktová studie nemotivované krutosti, *Diogenés aneb Škola smíchu (Diogène ou l'École du rire, hráno 1958, obé uveřejněno 1970)* – jednoaktovka o zlu a nevinosti, *Velké odchody (Les Grands départs, 1958)*, kde pětičlenná rodina čeká na stěhování i s paralytickým dědečkem zastrčeným někde mezi zavazadly. Všichni spřádají sen o novém začátku, který nepřijde. Dědeček se v závěru zvedá a pohrdavě odchází. V *Podzimních houslích (Les Violons de l'automne, 1962)* vystupují přízemní Eugène a manželka Marie-Rose, která nevěří na všední štěstí. Spory v jejich ložnici řeší třetí postava Eugène II, který tvrdí, že sňatková kancelář popletla údaje a že skutečný manžel je on. Nakonec se ukáže, že je milencem Marie-Rose již čtyřicet let. Eugène I je uškrcen.

Od absurdního divadla se Languirand přiklání nejprve ke komornímu, psychologizujícímu dramatu: v *Příčkách (Les Cloisons, 1966)* je hlavním činitelem prostor – dva pokoje v hotýlku oddělené jednoduchou příčkou. On a ona tuší přítomnost druhého, snaží se navázat kontakt, ale bariéru samoty se neodvažují překonat. Z téže doby také pochází brechtovsky pojatá historická freska *Klondyke (1965)*.

Languirandovo dílo doplňují reflexe *Slovníku nezvyklostí (Le Dictionnaire insolite, 1962)* a esej o komunikaci *Od McLuhana k Pýthagorovi (De McLuhan à Pythagore, 1972)*. Úvahy o komunikaci vedou Languiranda k esoterismu a mysticismu: *Iničiační cesta. Skrytý smysl života (La Voie initiatique. Le Sens caché de la vie, 1978)*, *Mater Materia. Pocta bohyni matce, ženskému principu, přírodě, hmotě (Mater Materia. Hommage à la déesse-mère, le principe féminin, la nature, la matière, 1980)*, *Převtělování a karma (Réincarnation et Karma, 1984)*.

Claude Gauvreau (19.8. 1925 Montreal – 6.7. 1971 Montreal)

Studoval na jezuitském gymnáziu Panny Marie, pak filozofii na Montrealské univerzitě. Určující pro jeho uměleckou dráhu bylo setkání s Paulem-Émile Borduasem (1942) a přátelství se skupinou automatistů – Jeanem-Paulem Mousseauem, Jeanem-Paulem Riopellem, Thérèsou Renaudovou. Stal se propagátorem a polemickým obráncem nového umění v časopisech *Quartier latin*, *Notre Temps*, *Le Canada* a soustavně pak jako divadelní kritik v *Haut-Parleur (1951-1952)*. Figuruje mezi signatáři manifestu *Globální odmítnutí (Refus global, 1948)*, jenž zahrnuje i jeho tři „dramatické objekty“. Vedle lásky k umění – poezii a divadlu – byl pro něho určující vztah k herečce Muriele Guilbeaultové. Psal pro ni divadelní hry, zejména rozhlasové. Její sebevražda (1952) ho psychicky poznamenala. Literární tvorba - román *Barokní krása (Beauté baroque, 1966)*, poezie, dramata – mu pomáhala překonávat duševní obtíže. Gauvreauova smrt, stejně tragická jako smrt jeho přítelkyně, následovala po triumfu her *Útok epomyabilního losa (Charge de l'original épomyable, hráno 1970)* a *Pomeranče jsou zelené (Les oranges sont vertes, hráno 1971)* – v okamžiku, kdy po desetiletích v uměleckém stínu se básník-dramatik stal příkladem avantgardního tvůrce pro nastupující generaci.

Neporozumění, s nímž se Gauvreauova tvorba setkávala, pramení z radikálnosti výrazu. Tvorba je pro básníka soupodstatná s existencí, Gauvreauův „průzkumný jazyk“ („*langue exploréenne*“) chce být jednotou poznání-citu, slova a činu. Sem, do této jednoty, umísťuje Gauvreau absolutní bod surrealistů. Proto má jeho poezie z větší části podobu „dramatických objektů“ („*objet dramatique*“). Z tvůrčího hledání pramení četné neologismy znesnadňující pochopení. Nelze opominout podobnost mezi Gauvreauovou dramatickou poezií a nefigurální, abstraktní lyrikou výtvarníků automatistů.

Některé sbírky byly uveřejněny za básníkovy života: *Na struně proměny (Sur fil métamorphose, 1956)*, *Najehlení (Brochuges, 1957)*, *Smíšený řeznický pult, básně se šesti autorovými kresbami (Étal mixte, poèmes, avec six dessins de l'auteur, 1968)*.

Z více než dvou desítek „dramatických objektů“ se prosadila rozhlasová hra *Maratónec* (*Le Coureur de marathon*, 1952, vydáno 1958) a již zmíněná dramata *Útok epomyabilního losa* a *Pomeranče jsou zelené*. Představují quebeckou podobu absurdního dramatu. Obě hry se vyznačují rychlými proměnami, spádem, pohybem a napětím. V prvním případě je to krutá hra skupinky sadistických šílenců s šilencem trpícím ztracenou láskou, ve druhém případě je krutost společnosti a kritiků obrácena proti umělci.

Posmrtné ocenění Clauda Gauvreau vyústilo ve vydání *Sebraných tvořivých spisů* (*Oeuvres créatrices complètes*, 1977), které obsahují veškeré dílo.

IV. Období Klidné revoluce (*Révolution tranquille*, 1960-1980)

Období počíná nástupem levicově liberální vlády quebeckého ministerského předsedy Jeana Lesage a končí prvním neúspěšným quebeckým referendem o suverenitě a odtržení od Kanadské konfederace. Změny a společenský pohyb tohoto období se nedotýkají ani tak podstaty politického či hospodářského uspořádání, nýbrž společenské atmosféry, kultury a duševního obzoru obyvatel Quebecu. Po konzervativním nacionalismu éry premiéra Maurice Duplessise (1936-1939, 1944-1959) prosazuje Lesageova vláda moderní princip laického státu intervenujícího do sociální, školské, kulturní a hospodářské oblasti. Stát se ujímá s definitivní platností společenské role, kterou v Quebecu do té doby hrála katolická církev. Součástí moderní politiky je důrazné pofrancouzštění veškerého veřejného sektoru opírající se o investice do školství a kultury a o systematickou výchovu kulturních, technických a hospodářských elit. Vzestup provincie Quebec podtrhuje Světová výstava roku 1967 a pořádání olympijských her 1976 v Montrealu. Roku 1961 vznikají Úřad pro francouzský jazyk (*Office de la langue française*) a ministerstvo kultury, je zřízeno ministerstvo školství (1964) a založena Quebecká univerzita (1968).

Tak jako o jazyk a školství, pečuje stát o kulturu. Ministerstvo kultury – na čele s Pierrem Laportem – je ustaveno již roku 1961. Kultura je zapojena do proměny společnosti, je součástí státní politiky.

Jednou z oblastí, kam míří podpory, je divadlo. Ministerstvo kultury zakládá divadelní společnost *Théâtre populaire du Québec* (1966) - bez stálé scény, zato s posláním hrát na turné po celé provincii. Vedle toho se stát podílí na financování divadelních komplexů na náměstí Umění v Montrealu (*Place des Arts*, 1961-1967), Velkého divadla v Quebecu (*Grand Théâtre*, 1967-1971) a Národního uměleckého centra v Ottawě (*National Arts Center / Centre national des Arts*, 1969). Pedagogické působení montrealské Národní divadelní školy (*National Theatre School - École Nationale de Théâtre*, 1960) doplňuje Experimentální středisko dramatických autorů (*Centre d'essai des auteurs dramatiques*, 1965). Nikdy nebylo francouzsko-kanadské divadlo institucionálně zajištěno jako počínaje 60. léty – tím spíše, že stát přispívá na provoz divadel. Některé scény zanikají – *Égrégore* (1968) v Montrealu, *Estoc* a *Théâtre du Vieux-Québec* (1969) v Quebecu – další je nahrazují: v Quebecu je to *Théâtre du Trident* (1970) a v Montrealu *Saltimbanques* (1962), *Nouvelle Compagnie Théâtrale* (1964), *Compagnie Jean Duceppe* (1973). *Théâtre du Nouveau Monde* se slučuje se zadluženou Gélinasovou *Comédie-Canadienne* (1972). Spolu s *Théâtre du Rideau Vert*, *Théâtre de Quat'Sous* a ansámblem Jeana Duceppa tvoří čtveřici velkých montrealských scén.

Experimentální novinkou je vytvoření kočovného *Grand Cirque Ordinaire* (1969). Zakladatel Raymond Cloutier pojímá divadelní činnost jako široké společenské působení, v němž text je záminkou k dialogu s obecnstvem. V levicové angažovanosti ho předčí *Théâtre Euh!* (1970) Clémenta Cazelaise a potom celá řada poloamatérských skupin, které považují divadelní představení za tvůrčí prostor, kde text, herec a divák jsou rovnocennými partnery. V mnoha ansámblech působí velcí divadelníci: Jean-Claude Germain v *P'tits Enfants Laliberté* (1971), Gabriel Arcand v *La Veillée* (1973), Jean-Pierre Ronfard v *Théâtre expérimental de Montréal* (1975). Některé souvisejí s feministickým hnutím: *Théâtre des*

Cuisines (1973). Zásadou malých poloamatérských scén se divadelní život decentralizuje, zasahuje mimo Montreal a Quebec, přichází do podniků (*Théâtre d'la Shop*) a do škol (*Théâtre en Vrac*).

Rozvoj společenského a literárního dění se odráží v počtu a rozmanitosti literárních a kulturních periodik. Významnou úlohu při prosazování nových myšlenek měl liberální časopis *Cité libre* (1950-1968), řízený pozdějším kanadským premiérem Pierrem Elliottem Trudeauem a Gérardem Pelletierem, a myšlenkově radikálnější revue *Liberté* (1959), která se ale také více orientuje na kulturu a literaturu a představuje spolu s *Écrits du Canada français* (1954) a *Vie des arts* (1956) stálíci mezi kulturními periodiky tohoto i následujícího období. Ideovým hegemonem Klidné revoluce byla na levici revue *Parti pris* (1963-1968) vedená Pierrem Maheuem, Andrém Majorem a Paulem Chamberlandem. Literaturu ovlivnila postoj ve prospěch *joualu* a zasloužila se také svým speciálním číslem o prosazení konceptu quebecké literatury (r. II, č. 5, 1965). Divadlu se věnují dvě specializovaná periodika *Canadian Drama/Art dramatique canadien* (1975) a *Cahiers de théâtre Jeu* (1976).

Divadelní tvorba

Institucionální zabezpečení, podpora státu a společenská objednávka související s aktivizací veřejného mínění v období Klidné revoluce vytvořily výhodné podmínky k rozvoji divadelního života. Na přelomu 60. a 70. let se v Montrealu vytvořila velká koncentrace herců, režisérů a tvůrců. Robert Gurik vyjadřuje sebevědomí quebeckých divadelníků: „*V Montrealu je v současnosti na pětadvacet mladých dramatiků. Když jen pět z nich bude mít talent, stane se tohle město jedním z hlavních světových měst divadla.*“⁴ Období 1965-1972 bývá považováno za vůbec nejneprodnější: 110 her bylo inscenováno a zároveň uveřejněno, 50 pouze vydáno, 225 pouze hráno, 135 jich bylo uvedeno v rozhlasu a přes 20 v televizi.⁵

Důležitější než ilustrativní kvantitativní ukazatelé je kvalitativní diversifikace a prosazení nových směrů, které doplňují tradiční dramaturgické linie předchozího období. Velkou tvůrčí postavou 60. let je beze sporu Marcel Dubé, který v tomto vrcholu své kariéry napsal přes tucet her. Proti této linii velkého a řemeslně propracovaného divadla se postaví nová dramaturgická linie zahájená Michelem Tremblayem. Veřejná četba - nikoli ještě představení - Tremblayových *Švagřinek* (*Les Belles-Soeur*) v Experimentálním středisku dramatických autorů 4. března 1968 obrátila rázem pozornost nejen k návratu *joualu*, který Marcel Dubé se změnou tematiky opustil, ale především k netradiční poetice vycházející z nového uchopení městské periferie, postavení ženy, marginální sexuality, prostituce. Jak zřejmo, užití *joualu* nepředstavuje samo o sobě nic převratného. Nová je jeho funkce: již to totiž není jen realistický charakterizační prostředek postav, ale výrazový prostředek heroizace nízkého. Tak jako Tremblayovy marginální postavy lidsky rostou a jejich poselství nabývá univerzální platnosti a velikosti, povyšuje se i jejich řeč. Je to ovšem *joual* literárně rafinovaný, stylizovaný, využívající rétorických figur. Tremblayova poetika mu otevřela novou cestu.

Důvodů, proč se *joual* tak rychle a v takové míře prosadil, je několikero a každý z nich ukazuje na jiné zaměření a jiné využití. Tremblayovu pozici, a také situaci *joualu*, jistě posilovala představa formulovaná intelektuály z revue *Parti pris* o umění vyjadřujícím společenskou alienaci jazykem stejně postiženým. *Joual* měl být jazykovým nástrojem společenské změny. Souvisí to ostatně - a to je další argument - s celkově levicovým, ba

⁴ Gurikova slova cituje Pierre Desrosiers v *Culture vivante*, č. 5, 1967, s. 76: „*Il y a à Montréal présentement vingt-cinq jeunes auteurs dramatiques. Qu'il y ait seulement cinq qui aient du talent, et cette ville devient une des capitales mondiales du théâtre.*“ Citováno dle *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969*, díl IV., Montréal, Fides 1984, s. XIV.

⁵ *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, V, 1970-1975*, díl V., Montréal, Fides 1987, s. XXXIX.

revolučním laděním doby a snahou dát slovo ponižovaným a utlačovaným. Odtud není daleko k dalšímu aspektu, totiž lidovosti. Jednak to znamená navázání na tradici orality, tedy na ústní kulturu a její hodnoty, jednak tu působí představa o společenském poslání divadla při proměně společnosti. K prvnímu bodu sluší doložit příklady poquebecťování – a to masopustním, lidově znesvěcujícím *zjoulizováním* – obecných kulturních hodnot či kulturních mýtů, jako je tomu v Ducharmově *Vodrovnaným Cidovi (Le Cid maghané, 1968)* nebo v *joualové* proměně původně Brechtova příběhu o Johance z Arku *Nemáš toho už po krk, Johanko z Arku? (T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?, 1969)* od Raymonda Cloutiera a Pauly Baillargeonové. Druhý bod souvisí s novou představou divadla nikoli jako místa inscenace textu, ale místa pro veřejné slovo, kde se herci a tvůrci setkávají s publikem a kde i publikum má své slovo. Divadelní soubory zájždějí do továren a do škol, hrají na veřejných prostranstvích. Je někdy obtížné a patrně zbytečné odlišit, kde první lidovost končí a začíná druhá. Divadlo je v 60. a 70. letech místem angažovaného, politizovaného, ideologizovaného slova v živé interakci s publikem – často na pomezí mezi představením a manifestací. Nemusí se to týkat jen národního sebeurčení a společenský konfliktů – jako v případě některých her Ferronových, Gurikova *Hamleta, královny quebeckého (Hamlet, prince du Québec, 1968)*, *Krvácejícího média (Médium saignant, 1970)* Françoise Lorangerové či jiných – ale společensky mobilizující se jeví například i otázka ženské emancipace a feministického hnutí, jak dosvědčuje úspěch kolektivní inscenace *Korábu čarodějek (La Nef des sorcières, 1976)*.

Působí zde souběžně úzce jazyková otázka – totiž jazykový quebecocentrismus a hledání hovorové podoby quebeckého jazykového úzu. Francouzský divadelní teoretik Bernard Dort k tomu poznamenává: „*Ve Francii divadlo užívá jazyk psaný, nikoli hovorový. Je to jeden z problémů francouzského divadla 20. století. Myslím, že tady v Quebecu se divadlo obohatilo díky existenci hovorového jazyka, ale tahle virtualita je oslabována tím, že psaný jazyk zůstává jazykem „odjinud“.*“⁶ Jak si Dort představuje řešení v otázce jazykové normy, není tak důležité, jako to, že považuje hovorovost – tedy *joual* a stylizaci pomocí *joualu* – za prostředek podporující účinnost divadelního slova.

Nadto právě hovorovost souvisí s některými progresivními tendencemi estetickými. Oproti předchozímu období se celkově oslabuje význam textu a sílí úloha režiséra a herců. Divadelní performance se rodí kolektivně, někdy přímo na scéně a u některých radikálních tvůrců je to i divadlo bez textu. V tom Quebec souzní s divadelní avantgardou ve Spojených státech (Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Mime Troupe) a v Evropě (Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkinová). Jednou z hojně používaných divadelních forem je monologická hra jedné postavy, kde mluvené slovo – a často právě slovo lidové, dialekt, *joual* - jsou dramatickým činitelem. Příkladem je již uvedená *Opice (1971)* a další úspěšné monologické hry Antoniny Mailletové – v acadštině.

Bohatá divadelní tvorba nemůže vzniknout bez velkých tvůrců. O některých již byla řeč: Gélinas, Dubé, Gauvreau, Mailletová, Ducharme, Ferron. K nim se v 60. a 70. letech připojují další: Michel Tremblay, Françoise Lorangerová, Robert Gurik, Jean-Claude Germain, Roland Lepage, Jean Barbeau, Michel Garneau aj.

Michel Tremblay (25.6. 1942 Montreal)

⁶ Rozhovor Thérèse Arbicové a Roberta Chartranda s Bernardem Dortem „Sur le travail théâtral“, in *Chroniques*, r. I, č. 4, duben 1975, s. 17: „*En France, le théâtre utilise la langue écrite, non la langue parlée. C'est un des problèmes du théâtre français du XX^e siècle. Je crois qu'ici au Québec, le théâtre est enrichi du fait de l'existence d'une langue parlée, mais en même temps cette virtualité est affaiblie du fait que la langue écrite reste une langue „d'ailleurs“.*“ Citováno z *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, V, 1970-1975*, díl V., Montréal, Fides 1987, s. XLVI.

Ve většině divadelních her, románů a povídek zobrazil Michel Tremblay svět, který poznal v dětství a jinošství – montrealskou lidovou čtvrť Plateau Mont-Royal a přilehlý bulvár Saint-Laurent spojující čtvrť s montrealským přístavem. Tato ulice, v poangličtěném *joualu* přezývaná „*la Main*“ – „hlavní“, s šantány, bary a bordely, je místem, kde se střetávají jeho hrdinové – hospodyňky, děti, prostitutky, homosexuálové, transvestité, herci, zpěváci, pijáci, dealeri drog. Těchto pět čtverečných kilometrů proměnil Tremblay v lidské univerzum.

Střední školu nedokončil (1959), vyučil se linotypistou jako otec, pracoval pak v tiskárně (1964-1966) a ve skladu kostýmů montrealské televize (1966-1967). Hrou *Vlak* (*Train*), kterou napsal v 17 letech, získal první cenu v soutěži Mladých autorů (1964). Hra byla uvedena na scéně i v televizi, avšak Tremblay ji vydal až roku 1990. Debutoval sbírkou povídek *Příběhy pro pozdlé pijáky* (*Contes pour buveurs attardés*, 1966), která prozrazuje jak autorovu sečtělou (Poe, němečtí romantikové), tak schopnost umné kompozice propojující všednost s fantastičnem a spontánnost hovorového jazyka s literárností. Povídky nejsou psány v *joualu*, ale jeho prvky jsou stylisticky využity. Vysokou kvalitu této prvotiny ocení publikum a kritika až později. Ve své době zapadla podobně jako další Tremblayův počín – vědecko-fantastický román *Město ve vejci* (*La Cité dans l'oeuf*, 1969), který napsal v Mexiku, kam odjel po získání stipendia Kanadské rady pro umění (1968). Také toto dílo se vymyká tomu, co autora proslavilo později. Ve skleněném vejci je uzavřena mocná Zelená planeta a Město bohů, kteří spolu bojují o nadvládu nad světem a vesmírem. K tomu ale bohové z vnitřního prostoru potřebují spojence vnější. Vejce vyzařuje magickou sílu, vtahuje hlavního hrdinu-vypravěče. Mýtus se mísí se snovostí, fantazie s dobrodružstvím. Tremblay tímto neobyčejným románem anticipuje rozvoj a oblibu vědecko-fantastické literatury od konce 80. let.

Uznání došel autor až dramaty. *Švagřinky* (*Les Belles-Soeurs*, 1968) rázem získaly přízeň odborníků při březnové veřejné četbě i při uvedení na scéně *Théâtre du Rideau Vert* 28. srpna 1968. Úspěch nespočívá jen v užití *joualu* a obratné dramatické dispozici založené výhradně na ženských postavách. Zápletka je jednoduchá: jednoho čtvrtého večera se v kuchyni Germaine Lauzonové sejdou její dvě sestry, švagrová (jediná v celé hře) a tucet sousedek, aby jí pomohly vlepovat kupony do katalogu obchodního domu. Shromáždila jich tolik, že si bude moci za prémiové body pořídit nové vybavení kuchyně. Je to zároveň večírek, zábava. Do snění o krásné budoucnosti ale proniká tragika chudoby, nelásky, bezcílného, přizemního žití, a taky závist, nepřejícnost, malost. Sousedky i sestry při lepení prémiové kupony rozkrádají a ničí, a tak Germaině zabrání, aby byla víc než ony. Nabízí se srovnání s Gélinasovou tragikomedii *Kohoutek*, neboť z obou zaznívá tragikomický patos malého pokořeného člověka. Tremblay ovšem jemněji a rafinovaněji než Gélinas využívá času, prostoru i jazyka, a tak realistické sociální drama mění v obdobu klasické, ba antické tragédie. Děj uzavírá do jednoty místa a času a ze souboru postav vytváří analogii k antickému chóru. Místo individuálního je tu kolektivní hrdina: ztroskotání jednotlivce je tragédií všech, omezenost všech – zde dána sociální determinací – zas vytváří onu hranici osudové nutnosti – *fatum*. Tomu odpovídá práce z jazykem – postavy si přebírají jednotlivé repliky a zejména repetitivní rétorické figury (anafory, epifory, epanastrofy, epanalepse apod.) rytmizují a zlyričtují *joual*, povyšují nízkou řeč do vznešeného výrazového registru. Tremblayův úspěch je na jedné straně podpořen vlivem skupiny kolem *Parti pris*, neboť splňuje její představy o sociálním poslání umění, lidovosti a užití *joualu*, na druhé straně však jeho hry tuto společenskou ohraničenost přesahují. Jsou mnohovýznamové. Konkrétní omezenou skutečnost přetavují v univerzální poselství.

Švagřinky určily jak tematiku, tak způsob ztvárnění dalších úspěšných her. *Vévodkyně z Langeais* (*La Duchesse de Langeais*, 1970) a *Hosanna* (1973) uvádějí příběhy transvestitů, kde sílu osudu – tak jako v řadě dalších her – představuje homosexualita. *Navždy tvá, tvá Marii-Lou* (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, 1971) je komponována jako kvarteto pro čtyři

hlasy: neláska a frustrace zemřelých rodičů se tu promítá do dialogu dvou sester – ctnostné Carmen a naplno žijící Manon. Proplétají se tu repliky z přítomnosti i z doby před deseti lety a změna času je jen naznačena změnou osvětlení sjednocujícího prostoru scény. *Svatá Carmen z Hlavní třídy (Sainte Carmen de la Main, 1976)* kombinuje techniku antického dramatu – s lyrickými sbory prostitutek a transvestitů - a náboženského dramatu: zpěvačka Carmen se vrací z amerického Nashvillu, kde slavila úspěch, jako poselkyně dobré zprávy, nového evangelia: ukazuje, že je možno uniknout ghettu malého periferního světa, osvobodit se, dobýt svět. Svým návratem i rozhodnutím zpívat tam, kde začala – v kabaretu na Hlavní třídě, a nenechat si nic diktovat od mafiánských bossů, kteří minisvětů prostitutek, drog a šantánů vládnou, přináší všem – prostitutkám, homosexuálům, transvestitům, zlodějíčkům - naději, ukazuje cestu. A naděje zůstává, i když je zavražděna. *Manon zatracená, Sandra posvěcená (Damnée Manon, Sacrée Sandra, 1977)* je postavena na prolínání replik dvou sousedů – bigotní Manon, extaticky se modlící růženec, a transvestity Michela-Sandry, snící(ho) o jiných tělech a jiné totožnosti. Právě Sandřina fantazie pomáhá Manon k transfiguraci, k cestě za jejím světlem.

Po cyklu her situovaných do čtvrti Plateau Mont-Royal, kam patří ještě *Dobrý den vespolek, dobrý den (Bonjour, là, bonjour, 1974)*, rozšiřuje Michel Tremblay tematiku a mění jazyk. *Outremontské impromptu (L'Impromptu d'Outremont, 1980)* je obdobou konfliktu *Švagřinek*, ovšem v měšťanském prostředí lepší rodiny. *Albertina na pět dob (Albertine en cinq temps, 1984)* zachycuje protagonistku v pěti různých obdobích života, která se prolínají na způsob hudební kompozice. K obecným problémům zdání a skutečnosti se vyslovují *Skutečný svět? (Le Vrai Monde?, 1987)*, *Visutý dům (La Maison suspendue, 1990)* a *Ještě jednou, když dovolíte (Encore une fois, si vous permettez, 1998)*. Michel Tremblay také řadu her adaptoval: Aristofanovu *Lýsistraté (Lysistrata, 1969)*, Čechovova *Strýčka Váňu (Oncle Vania, 1983)* a Gogolova *Revizora* jako *Chlápků z Quebecu (Le Gars de Québec, 1985)*.

Od 80. let se Tremblay vrací k próze. Tentýž svět rodné čtvrti a Hlavní ulice – s většinou již uvedených divadelních postav – doplnil a zobrazil ve dvanáctisetstránkovém šestidílném cyklu *Příběhy z Plateau Mont-Royal (Le Chroniques du Plateau Mont-Royal, 1978-1997)*: *Ta tlustá ženská odvedle je těhotná (La Grosse Femme d'à côté est enceinte, 1978)*, *Tereška a Petruška ve škole Svatých andělů (Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges, 1980)*, *Vévodkyně a kmán (La Duchesse et le Roturier, 1982)*, *Zprávy od Edouarda (Des nouvelles d'Édouard, 1984)*, *První čtvrt měsíce (Le Premier Quartier de la lune, 1989)*, *Tolik krásy (Un objet de beauté, 1997)*. Tak jako v divadelních hrách Tremblay přesahuje zobrazení života „městské farnosti“ – oné quebecké vesnice uprostřed velkoměsta, jak ji líčí Roger Lemelin (*Pod vrškem 1944*) či Claude Jasmin (*Otčinka, 1972*). V časové posloupnosti zabírá hexalogie dvacetiletí od 40. do začátku 60. let, ale činí tak skokově, diskontinuálně. Týž princip je uplatněn v tematice. Každý díl je zaměřen na jinou postavu z vypravěčovy velké rodiny soustředěné kolem babičky Viktorie, každý příběh má jinou vypravěčskou strategii a jiný jazyk. Ač to není zdůrazňováno a explicitně rozvedeno a ač autobiografický ráz je umně potlačován, je jednotící myšlenkou zakódovanou do jemné a obratné motivické orchestrace zrod spisovatele a zrod díla. Tomu odpovídá práce s výrazem – vkomponování *joualu* do polopřímé řeči a vnitřních monologů a harmonizace pasáží v *joualu* s autorskou řečí. Je to podobná sublimace hovorovosti jako v dramatech. Tremblay zde vytvořil quebeckou, plebejskou dobu Proustova *Hledání ztraceného času*.

Z dalších próz zaslouží zmínku humorný příběh o obezitě *A ted' zas ty, Lauro Cadieuxová, (C't'à ton tour, Laura Cadieux, 1973)* a romány o lásce ve světě marginálních jedinců - *Odkryté srdce. Román o láskách (Le Coeur découvert. Roman d'amours, 1986)*, *Puklé srdce (Le Coeur éclaté, 1989)* a *Noc krásných princů (La Nuit des princes charmants, 1993)*. Citové zrání dívky stížená trpasličím vzrůstem situuje do prostředí umělecké bohémy a montrealských barů a nočních podniků román *Černý sešit (Le Cahier noir, 2004)*.

Cena Jacquese Cartiera, která byla Tremblayovi udělena za celoživotní dílo (1991), je jen jednou z mnoha. K vysokým poctám náleží i čestné doktoráty montrealské McGillovy univerzity a univerzity Concordia (1991) a rovněž skotské Sterlingovy univerzity (1992).

Robert Gurik (16.11. 1931 Paříž)

Pocházel z rodiny maďarských emigrantů. Otec se psal Gyurik a byl zinkograf. Robert absolvoval gymnázium v Paříži (1950) a po příchodu do Kanady (1951) vystudoval technickou fakultu Montrealské univerzity (1957). V technických oborech pracoval až do roku 1972. Přes amatérské divadlo se propracoval k dramatické tvorbě a jeho prvním úspěchem bylo první místo v soutěži Kanadského sdružení amatérského divadla (*Association canadienne du théâtre amateur*) za *Básníkův zpěv (Le Chant du poète, 1963)*, jednoaktovou alegorickou satiru postavení básníka ve společnosti.

Gurikovu tvorbu charakterizuje využívání brechtovských postupů a společenská angažovanost v tematicce. Je to divadlo reagující na aktuální otázky a události. Úspěch Gurikových her je dlužno dílem přičíst povaze doby, pro niž se divadelní scéna stala veřejným prostorem řešení společenských problémů či formou společenského protestu. Odpovídá to ostatně Gurikově levicovosti a národovectví. Do quebecké paměti se některé hry vryly, například *Hamlet, králevic quebecký (Hamlet, prince du Québec)* uvedený 17. ledna 1968 v montrealském divadle *L'Escale*. Tehdejší politické osobnosti jsou v této travestii přiřazeny ke známým rolím: ministerský předseda provincie Quebec Jean Lesage představuje Ofélii, federální politici z Ottawy Lester Bowle Pearson a Pierre Elliott Trudeau se vtělují do postav Polonia a Laerta, tvůrce nacionalistické Quebecké strany René Lévesque hraje Horacia a v úloze zjevujícího se přízraku figuruje francouzský prezident Charles de Gaulle. Hamlet – a tím je sám frankofonní Quebec – rozjímá, zda se vydat cestou modernosti, jež vystavuje quebeckou společnost nebezpečí amerikanizace a anglofonní akulturace, anebo zda lpět na národních tradicích svírajících svobodu jedince v pasti národního sourozenství. Toť otázka. Gurikova hra, jedna z mnohých, jež aktuálně reagovaly na zrychlený vývoj quebecké společnosti v období tzv. Klidné revoluce, na jedné straně dobře charakterizuje onu dobou zvýšenou citlivost na propojení politiky a kultury, na straně druhé vystihuje podstatu kulturního a národního sebeurčení i jeho vnitrokanadské a quebecko-francouzské souřadnice.

Gurik také reagoval na vyhlášení stanného práva v říjnu 1970. Jsou to hry *Haló... policie! (Allo... police!, 1974)* a *Hromady židlí (Les Tas de sièges, 1971; název je slovní hříčka na „stav obležení“ – „l'état de siège“)*. V této poslední hře, složené ze tří samostatných dramatických situací, zastřelí v závěrečném obraze voják montrealskou prostitutku s anglickým komentářem: „Každopádně patřila k těm nacionalistickým teroristům. V podstatě jsou všichni tihle bastardi teroristi. Jsou jen dvě řešení, jak s nima: pojebat je nebo zabít.“⁷ Silně ideologicky vyznívá i paralelismus mezi Ruskem v roce 1917 a Kanadou 70. let ve hře *Lenin (Lénine, 1975)*.

Gurikovo umění vynikne tam, kde se od konkrétní události a společenské kritiky přenesou k obecnému lidskému údělu jako v *Procesu Jana Křtitele M. (Le Procès de Jean-Baptiste M., 1972)* – dle skutečného soudního případu vraha svých zaměstnavatelů, v *Zátoce hloupých Kubů (La Baie des Jacques, 1978)* – o dělnících z hydroelektrárny v Jamesově zátoce, kteří podlehnou iluzím konzumní společnosti, v *Championovi (Le Champion, 1977)* – o osudech černého boxera Cassia Claye, alias Muhammada Aliho.

Jako společenské alegorie vyznívají Gurikovy nejlepší hry. *Otevřené srdce (À cœur ouvert, 1969)* s notnou dávkou černého humoru poukazuje na útlak, který menšina dokáže

⁷ „Anyway she was an F.L.Q.: deep down they're all F.L.Q.'s, those bastards! There are only two solutions with them: either you fuck them or you kill them.“ Citováno z *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, V, 1970-1975, díl V., Montréal, Fides 1987, s. 861.*

vnutit většině. *Palisáda (La Palissade, 1971)* znázorňuje hranici mezi dvěma společnostmi: uniknout z neštěstí jedné společnosti znamená upadnout do pasti té druhé. Zbývá buď jen snít o lepším světě na druhé straně, nebo se pokusit žít na hraně palisády. *Trojposchod'ový svatostánek (Le Tabernacle à trois étages, 1972)* symbolizuje společnost rozdělenou na kasty a zároveň sjednocenou obecným neštěstím lidského údělu. Možná nejpozoruhodnější Gurikova hra je vědecko-fantastické drama *Jablko 2967 (API 2967, uvedeno 1966, vyd. 1971)*. Číslice označuje letopočet: přetechnizovaná společnost vnucuje lidem ekonomicky a energeticky úsporný život, vše - slovo i pohyb – je přísně odměřeno. Pozoruhodný nález neznámého objektu – jabloně - zkoumají profesor A 23 a jeho asistentka E 3253. Když oba ochutnají jablko, probudí se v nich cit a láska: E potom otěhotní a porodí film znázorňující život lidstva. Oba umírají s pocitem naplnění. Aktualizace biblického příběhu nepostrádá humor ani vážnost.

Françoise Lorangerová (13.6. 1913 Saint-Hilaire- 6.4. 1995 Montreal)

Datem narození patří k té nejstarší generaci, která zasáhla do kultury 60. let. Dokázala přitom radikálně přeorientovat společensko-psychologickou tematiku svých dosavadních dramát a próz směrem ke společenskému psychodramatu ve formě scénického happeningu.

Je vzdálená neteř básníka Jeana-Auberta Lorangera a z matčiny strany pravnučka právníka a novináře Edmonda Lareaua (1848-1890). Pečlivé vzdělání, kterého se jí dostalo v klášteře svatého Ludvíka Gonzagy, jí otevřelo novinářskou kariéru, ponejvíce v rozhlasových a později televizních redakcích. Debutuje románem *Mathieu* (1949), který spojuje psychologickou zápletku citového zranění mladého literáta s kritikou dusivé atmosféry ve francouzsko-kanadské kultuře a společnosti. Podobně jsou laděny její první divadelní hry: *Jiří... Ach! Jiří (Georges... Oh! Georges, 1965)*, *Ještě pět minut (Encore cinq minutes, 1967)*, *Výkřik z dálky (Un cri qui vient de loin, 1967)* a *Byl jeden dům... jednou... (Une maison... un jour..., 1965)* – o starém muži, který musí opustit starý dům určený k demolici.

O kolektivní psychodrama se Lorangerová pokusila s *Dvojí hrou (Double jeu, 1969)*, kde má skupina herců na scéně vymýšlet – s cílem do hry vtáhnout diváky – variace na známý, eticky neřešitelný problém o cestě ženy za milovaným mužem na druhém břehu řeky, kterou však převozník nutí, aby se mu poddala. Při předposledním uvedení hry vskutku došlo k diváckému incidentu.

Spolu s Claudem Levakem (*1940) napsala Lorangerová společenské psychodrama *Královská silnice (Le Chemin du Roy, 1969)*, jež je podobně jako Gurikův Hamlet reakcí na de Gaullovu návštěvu v Montrealu a na skandál, který svým zvoláním o svobodném Quebecu vyvolal. *Královská silnice* má podtitul *Vlastenecká komedie* – v hokejovém zápase tu proti sobě stojí quebeckí separatisté a Anglo-Kanaďané. Další kolektivní hra, kterou nutno opět považovat za inscenaci palčivého problému, je *Krvácející médium (Médium saignant, 1970)* reagující na třenice kolem vyučovacího jazyka v montrealské čtvrti Saint-Léonard. Lorangerová konflikt transponuje do zasedání městské rady, kde je navrženo, aby se napříště šetřilo na tlumočnicích a jednání aby probíhalo buď francouzsky, nebo anglicky. Kladem všech těchto her je, že Lorangerová se dokáže vyvarovat tezovitosti a ideologizace. Řešení zůstává otevřeno, tak aby do konfliktu byly vtaženi diváci a scéna se stala místem společenské katarze. Je to bezpochyby zdařilá, inteligentní podoba angažovaného dramatu.

Roland Lepage (31.10. 1928 Quebec)

Jeho tvorba vychází z bezpečné znalosti divadelního řemesla. Po absolvování gymnázia při quebeckém semináři (1947) a Lavalovy univerzity (1949) odplouvá do Francie, kde studuje divadelnictví v Bordeaux a v Paříži (1949-1951; 1953-1956). Po návratu do Montrealu hraje v divadle i v televizi, píše, přednáší na Národní divadelní škole. V rodném městě Quebecu zastává funkci uměleckého ředitele *Théâtre du Trident* (1989-1993).

První velkou hru složil Lepage na žádost ředitele Národní divadelní školy Andrého Pagéa v rozjitřené politické situaci po stanném právu v říjnu 1970 a odhlasování jazykového zákona (1972). Při psaní *Žalozpěvu červených zim (La Complainte des hivers rouges)*, (1974) se opřel o historické dokumenty – dopisy, zprávy, zápisy – a zakomponoval je do historické mozaiky revolučních let 1837-1839, tedy povstání Vlastenců a anglické represe. Právě důraz na červené uniformy anglické armády a na utrpené bezpráví udává chmurný, revoltující tón hry. Při charakterizaci postav Lepage využil širokého rejstříku od hovorové, lidové mluvy po vysoký literární styl. V satirické podobě se Lepage vrátil k jazykovým sporům v komedii *Holubník (La Pétaudière)*, (1975), kde vláda musí pomoci vyšetřovací komise a zákonů a řešit spory mezi stoupenci hrachové a kroupové polévky.

Nejpůsobivějším Lepageovým dramatem, opět napsaným na objednávku Národní divadelní školy, je obraz jednoho lidského osudu – děvčete, milenky, nemilované a nemilující manželky, opuštěné matky a umírající stařeny: *Čas jednoho života (Le Temps d'une vie)*, (1974). Technikou prezentace i námětem předešel Lepage o desetiletí Tremblayovu *Albertinu na pět dob* (1984). Emocionální účinek zesiluje přítomnost chóru. Přitažlivost antického divadla a řecké antiky přivedla autora ke scénickému zpracování mýtu o Daidalovi a Íkarovi – *Íkaros (Icare)*, (1979), které bylo určeno mládeži, ale působivostí tento záměr přesahuje.

Jean-Claude Germain (18.6. 1939 Montreal)

V quebeckém divadelnictví uplatnil jednak orientaci na kolektivní divadlo, v němž text představuje spíše osnovu dotvářenou herci, jednak formu monologického divadla. Jeho tvorba má převážně komediální ladění. Z gymnázia Panny Marie odešel před maturitou (1957) a ke studiu dějepisu na Montrealské univerzitě se zapsal jako externí posluchač (1957-1959). Především se zajímal o divadlo. Na univerzitě založil efemérní Divadlo Antonina Artauda (*Théâtre Antonin Artaud*), kde uvedl Jarryho *Krále Ubu*. Živil se pak několik let jako prodavač, než prorazil jako divadelní kritik v *Petit Journal* (1965-1969) a ředitel časopisu Victora-Lévyho Beaulieua *L'Illettré* (1970-1971). To už ale také pracuje jako tajemník Experimentálního střediska dramatických autorů (1968-1971), vede vlastní divadelní scénu – *Théâtre du même nom* (tj. „Stejnomené divadlo“; 1969) s ansámblem *P'tits Enfants Laliberté* (1971). Je jmenován ředitelem Střediska soudobého divadla (*Centre du Théâtre d'aujourd'hui*, 1972), kde působí jako režisér a autor, přednáší dějiny divadla na Národní divadelní škole (od roku 1973). O rozvoj kolektivního divadla se zasloužil založením Velkého bratrstva bezstarostných dětí (*Grande Confrérie des Enfants Sans Soucis*, 1975) a scénáři pro vystoupení skupiny Chénierovy děti (*Les Enfants de Chénier*; název skupiny odkazuje na hrdinu z povstání Vlastenců doktora Jeana-Oliviera Chéniera). Vedle toho píše scénáře pro anglofonní rozhlas a televizi.

Osnovami k improvizacím kolektivního divadla jsou *Diguiddi, diguiddi, ha! ha! ha!* (1972) a *Jestli tihle Bezstarostní se o to starají, budou se o to starat i tamti Bezstarostní? Správná mluva je znamením sebeúcty! (Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter!*, 1972; název je variací na známý francouzský jazykolam). Děj prvního kusu se rozvíjí kolem trablů členů rodiny zmítaných mezi skutečností a touhou, kterou jim pomáhají naplnit jejich hrdinové – Batman či Ježíšek. Ve druhém případě se do burleskního děje mísí politická aktualita i narážky franko-anglo-kanadské dějinné konflikty.

Burleskní rozvíjení volné dějové osnovy s fragmentární prezentací děje aplikoval Germain na kanadské a quebecké dějiny také ve hře *Země, jejíž heslo je – zapomínám na sebe (Un pays dont la devise est je m'oublie)*, (1976, vyd. 1983) s narážkou na erbovní heslo provincie Quebecu *Vzpomínám (Je me souviens)*. Sevřenější podobu a striktnější textovou konstrukci má další hra s historicko-politickým námětem *A Canadian Play/Kanadská rána (A Canadian Play/Une plaie canadienne)*, (1979, vyd. 1983), jejíž dvojjazyčný název tvoří slovní

hříčku založenou na homofonii dvou významem rozdílných slov: anglické *play* (hra) je tak uvedeno do souvislosti s francouzským *plaie* (poranění, rána, pohroma). Hra jedněch je pohroma druhých. Na scénu jsou zde postupně uváděni lord Durham, autor známé *Zprávy*, kde Franko-Kanaďany označil za „lid bez dějin a literatury“ (1839), a jeho historické inkarnace – frankofonní politici sir Wilfrid Laurier, Louis-Stephen Saint Laurent a Pierre Elliott Trudeau. A ti jsou konfrontováni s jadrnými postavami Quebečanů. Ke quebecké současnosti a zároveň k úvahám o novinářském a uměleckém řemesle se obrací *Hrdličky* (*Les Tourtereaux*, 1974) - název rozhlasového pořadu, který chce ředitel vysílání zrušit v případě, že do živého vysílání nevstoupí telefonátem žádný posluchač. Do rozhlasového studia však zavolá jen stoupenec Fronty za osvobození Quebecu a vysílání, zaměřené na citový život, je přerušováno zprávami o výjimečném stavu.

Komediální satirou o quebecké rodině jsou *Něžnosti a manželství. Scény z milostného života v Quebecu* (*Mamours et Conjugat. Scènes de la vie conjugale québécoise*, 1979). Scény se zaměřují na jednotlivé etapy ve vývoji manželské instituce – od provdávání „královských dcer“ v 17. století po současnost. Nejkomičtější scéna se odehrává v roce 1930, kdy do postele mezi novomanžele uléhá farář a diktuje jim, co mají dělat.

Zvláštní místo zauímají v Germainově tvorbě monologické hry. Umělecky a lidsky možná představují nejtrvalejší odkaz. Farnandova rekapitulace zpackaného života v *Králi laciných výprodejů* (*Le Roi des mises à bas prix*, 1972) se rozšiřuje k problematice společenského postavení umělce v *Životních vzestupech a pádech divy Sarah Ménardové* (*Les Hauts et les Bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard*, 1974) a v *Nocích Nedivy* (*Les Nuits de l'Indiva*, 1983). Reflexí o divadle, fantazii a realitě je kolektivní improvizovaná hra *Škola snů* (*L'École des rêves*, 1979).

Za poklonu předchůdci lze považovat Germainovo přepracování komedie Félix-Gabriel Marchanda *Nepřavé brilianty* (*Les Faux brillants de Félix-Gabriel Marchand*, 1977). K tradiční komediální faktuře se přiklání i *Zrcadlo svatoušků* (*Le miroir aux Tartuffes*, 1998).

Michel Garneau (25.4. 1939 Montreal)

Jeho vztah k mluvenému a inscenovanému slovu je určován básnickým založením. S tím souvisí experimentální povaha jeho her. Jsou založeny na hlasové, hudební orchestraci a na rytmických či tanečních figurách v dispozici postav. Dramatický konflikt je méně důležitý než evokace atmosféry a emoce.

Zároveň se studiem na klasických gymnáziích Jeana de Brébeuf a Panny Marie navštěvoval Michel Garneau konzervatoř a kurzy dramatického umění při divadle *Théâtre du Nouveau Monde*. Stal se rozhlasovým a televizním moderátorem (1960-1968, pak od roku 1976) a přitom se angažoval v divadelním dění jako herec, režisér, organizátor a také profesor Národní divadelní školy (od 1982).

Michel Garneau uveřejnil svou první básnickou sbírku pod titulem *Promluva* (*Langage*, 1962), po němž následovala řada dalších *Promluv 1-5* (do roku 1974) a také sbírky *Nejkrásnější ostrov*, (*La Plus Belle Île*, 1975), *Malí zamilovaní koňové* (*Les Petits Chevals amoureux*, 1977), *Pro společnou práci* (*Pour travailler ensemble*, 1978). *Sebrané básně* (*Poésies complètes*) vyšly roku 1988. Znakem Garneauovy poezie je tělesnost, plnost smyslů, konkrétnost prožitku, erotika. Ve scénické podobě jí částečně odpovídá divadelní dialog *Milostná píseň pohlaví* (*La Chanson d'amour du cul*, 1974) situovaný do pracovního prostředí reklamní agentury tak, aby oslava citu vynikla v konfrontaci s konzumním duchem společnosti. V groteskní podobě milostnou tematiku traktuje hra *Na slamníku* (*Sur le matelas*, 1974), kde do intimity zamilovaných vpadávají „ti druzí“ – společnost.

Kolektivní hry Michela Garneaua mají podobu variací na dané téma s fragmentárním zobrazením referenční skutečnosti. Jsou to tedy kusy polytematické, kam vstupují úlomky aktuality, historické a politické narážky, společenské problémy. Jednotčím prvkem je ale

slovo a jeho orchestrace, podtržená často hudbou. Příkladem jsou opusy *Po čtyřech* (*Quatre à quatre*, 1974), kde se prolínají hlasy čtyř žen různého věku, *Zakrytí a odkryté* (*Abriés désabriées*, 1979), kde se v dispozici do čtyř hereckých párů uplatňuje kompoziční princip čtverylky, hra *Haudujdu Haudujduj* (*Adidou Adidouce*, 1977), jejíž název je odvozen od fonetické transformace anglického pozdravu *how do you do*, a také féerie *Cestování* (*Les Voyagements*, 1976). Na dialogické orchestraci životních mizérií jsou založeny *Oslavy* (*Les Célébrations*, 1977), lyrickou oslavou severu a zimní krajiny zní *Sněhy* (*Les Neiges*, 1984).

Z této tvorby se vymyká zpracování sumerského mýtu *Gilgameš* (*Gilgamesh*, 1976) a životopisné drama – pocta americké básnířce Emily Dickinsonové *Emilii již nikdy sasanka neutrhne* (*Émilie ne sera plus jamais cueillie par une anémone*, 1981). Tradiční dramatická koncepce charakterizuje díla z posledního období - *Válečníky* (*Les Guerriers*, 1989) či *Héliotropy* (*Héliotropes*, 1994).

Jean Barbeau (10.2. 1945 Saint-Romuald, Lévis)

Divadelní počátky a velkou část kariéry spojil Jean Barbeau nikoli s Montrealem, ale s Quebecem. Absolvoval gymnázium v Lévisu (1958-1966) a krátce studoval na Lavalově univerzitě (1966-1969). Současně spolupracoval s divadlem *Théâtre de l'Estoc* (1967) a stál u zrodu *Théâtre quotidien de Québec* (1969). Pro tuto scénu, pro *Théâtre du Trident* a také pro *Théâtre Populaire du Québec* napsal větší část svých her. Od roku 1972 žije jen dramatickou tvorbou.

Častou postavou Barbeauvých her je antihrdina - outsider života, který může čelit tíži existence jen slovem a útekem do fantazie, snění, fikce. Sílu slova a zároveň jeho komediální, groteskní tón naznačují vesměs tituly her - slovní hříčky a narážky. Postava Ben-Ur ze stejnojmenné hry (*Ben-Ur*, 1971) sice připomíná známého filmového hrdinu, ale jeho jméno je jen přezdívka-zkratka křestních jmen Bénéoit-Urbain. Žije mezi těmi dole: místo lásky zklamaná a hádavá manželka, kterou si musel vzít, protože čekali dítě, místo bohatství jen pohled na hory peněz, které musí hlídat pro druhé jako zaměstnanec bezpečnostní agentury. A tak sní nad americkými komiksy: aby mohl být Tarzan nebo Zorro. Patos tragikomiky ulpívá rovněž na postavě Rudolfa Kříže v *Křížově cestě* (*Le Chemin de Lacroix*, 1971): na ulici se znelíbí policii, omylem je zbit, pak pro jistotu ještě střežen v nemocnici, kde na rozdíl od Krista vstane z mrtvých až po pěti dnech, mezitím přijde o práci a jeho dívku svede policista. Co mu zbývá? Jen slova - proud řeči, která dokáže obrousit hrany, otupit bodce. *Emil a jedna noc* (*Émile et une nuit*, 1979; titul je ve francouzštině slovní hříčka na *Tisíc a jednu noc*) - se odehrává ve stanici metra „Čtyři roční období“, kde zoufalý bezdomovec utěšuje a přemlouvá bohatého sebevraha Emila a snaží se mu dokázat, že život stojí za to.

Splývání skutečnosti a fantazie, jež je projekcí skrývaných tuh, provází také ženské postavy. *Solange* (1974) zahlédne v novinách povědomou tvář teroristy. V dlouhém monologu, jenž tvoří hru, se s ním setkává či setkala ve vlaku, prožila lásku, čeká s ním dítě. Nelze rozhodnout, co je pravda a co představa. V *Dýni* (*Citrouille*, 1975) je Michel přinucen snášet sadistická fantasmata trojice žen, které se na něm vlastně jen mstí za prožitá příkoří. *Markýza de Sade a ještěrka zvaná King Kong* (*Une marquise de Sade et un lézard nommé King-Kong*, 1979) ukazuje proměnu tiché, nenápadné manželské dvojice. Poetická ženuška Agatha v sobě skrývá netušené touhy (Tarzan, King Kong, Héraklés) a nakonec svého manžela Hercula (Poirota?) zničí. Naopak mužská fantasmata spolu v klidu kamarádské intimity probírají tři *Chlapi* (*Les Gars*, 1984).

Energičnost ženských postav není vzácné koření. V komedii *Joualujte mi o lásce* (*Joualez-moi d'amour*, 1972) se Jules mění z chlapa v impotenta, sotva na něho francouzská prostitutka Julie spustí evropskou francouzštinou. Teprve když promluví *joualem*, najde Jules ztracenou mužnost. Symbolický význam odkazuje na quebecký komplex méněcennosti. Jiná energická žena figuruje v *Manon Zavíráse* (*Manon Lastcall*, 1972): děvče z ulice se vnutí

kustodovi muzea Mauriceovi a nechá se zaměstnat jako průvodkyně. Její šťavnaté komentáře velkého umění nakonec přivolají kontrolní komisi v čele s ministrem. Toho v závěru Maurice s pomocí Manon pověsí na věšák a zamkne v muzeu. Opět tu máme významový přesah: poukázání na propast mezi vysokým uměním a prostými lidmi. Nejširší společenský záběr - až ke kritické analýze poměrů v malém hornickém městě - má tragický příběh bývalého hokejového šampiona *Velký Paleček (Le Grand Poucet, 1985)*: když chce násilím vynutit, aby s jeho otcem, který umírá na rakovinu, bylo lidsky zacházeno, je policií zastřelen.

Barbeauovy hry vynikají slovní vervou, šťavnatým lidovým jazykem, nápaditostí představ. Smysl pro groteskno a tragikomično podtrhují postupy absurdního divadla.

Joseph-Jean-Jacques Ferron (20.1.1921 Louiseville – 22.4. 1985 Longueuil)

Jeho osobnost je stejně obtížně uchopitelná jako dílo. Staré se v něm spojuje s novým. Tradiční postavu notábla, člena honorace, který se zapojuje do veřejného života i literatury, Jacques Ferron přetváří do protestní, levicově nekonformní a myšlenkově radikální podoby. Lpěl na tom, aby byl považován za lékaře spisovatele a veřejného člověka zároveň, aby žádná složka jeho bytosti nebyla oddělována od ostatních. Větší část literárních prací, některé divadelní hry a eseje uveřejnil nejprve v lékařském bulletinu *L'information médicale et paramédicale*. Postava lékaře či lékaře-vypravěče se v jeho prózách často objevuje. Proto i některá díla se pohybují na hranici mezi autobiografickým svědectvím, esejem a fikcí.

Jacques Ferron pocházel z venkovské notářské rodiny. Umělecké nadání krom něho podělily mladší sestry Madeleine Ferronová (* 1922) – spisovatelka a Marcelle Ferronová (1924-2001) - malířka patřící ke hnutí automatistů. Prošel několika gymnázii – mimo jiné jezuitským Brébeufovým gymnáziem (1933-1941), odkud ho krátce před maturitou vyloučili. Přesto maturitu složil a zapsal se na lékařskou fakultu Lavalovy univerzity (1941-1945). Působil nejprve jako armádní lékař (1945-1946), po demobilizaci jako praktický lékař mezi rybáři na gaspésijském venkově (1946-1948) a poté v Montrealu. Usadil se na periferii města, v Longueuil. Protiklad mezi oběma břehy řeky svatého Vavřince – nížinou a horou Mont-Royal, periferií a metropolí – s gigantickým mostem, jenž je spojuje, vstoupí do Ferronovy obraznosti stejně jako jeho působení mezi proletáři, zkušenosti z praxe v psychiatrických ústavech a kontakt s lidmi z okraje společnosti i lidství. Lékařova bezmoc v mezních situacích je vyvážena jedinou zbraní – slovem – lží, fikcí. Ferronovo lidumilství, tak jak z jeho textů vysvítá, je často cynické, protože je bezmocné. Že cynismus je jen literární autostylizace zakrývající ryzost, potvrzuje například revolucionář-separatista Pierre Vallières, který v tehdy proletářském Longueuil vyrostl a Ferronovu obětavost popsal v *Amerických bílých negrech (Nègres blancs d'Amérique, 1968)*.

V Montrealu se Ferron vmínil do literárního a politického dění. Pravidelně přispívá do *L'information médicale et paramédicale* (od 1951), ale také do *Amérique française, Cité libre, Liberté, La Revue socialiste, Parti pris, La Barre du Jour* aj. V politice se ukázal stejně nekonformistický jako v názorech. Angažuje se na politické levici a později v nacionalistickém Sdružení za národní nezávislost (*Rassemblement pour l'indépendance nationale – RIN*), avšak s odstupem a smyslem pro dadaistickou subverzi, jak ukazuje založení Nosoroží strany (*Parti Rhinocéros*), ve které si přisvojil funkci Eminence velkého Rohu, aby kandidoval do konfederálních voleb. V období společenského napětí za říjnové krize roku 1970 se Ferron vložil jako vyjednávač mezi teroristy Fronty za osvobození Quebecu a policii. Vydal o událostech svědectví dosti odlišné od oficiální verze událostí. Ferronův názorový nekonformismus se promítá do tvorby – v laickém a antiklerikálním Quebecu 60. let Ferron hájí historickou úlohu katolické církve, proti avantgardám staví svůj tradicionalismus.

Jádrem Ferronovy tvorby v 50. letech a na počátku let 60. je divadlo – celkem dvě desítky her, vesměs rozverného obsahu, v nichž se molièrovská komika mísí se surrealistickou představivostí a absurditou. Příkladem může být *Obr lidožrout (Ogre, 1949)*:

obr, který se v prvních třech dějstvích na scéně neobjeví, terorizuje uvězněnou ženu, která má být znásilněna a snědena; teoretické úvahy postav o povaze divadla a pohádky v závěru 3. dějství převracejí děj – žena oběť se mění v lidožroutskou obryni a tyranizuje obra-vězně. Ferronovo divadlo je možno považovat za netragický pendant ke Gauvreovu automatismu. Hry byly sebrány a vydány pod vícero tituly: *Obr lidožrout* (1949), *Bucláček aneb Cena štěstí* (*Le Dodu ou Le Prix du bonheur*, 1953), *Teta Eliška aneb Cena lásky* (*Tante Élise ou Le Prix de l'amour*, 1956), *Ohlávka* (*Le Licou*, 1956), *Kůň Dona Juana* (*Le Cheval de Dom Juan*, 1957), *Cazou aneb Cena panenství* (*Cazou ou le Prix de la virginité*, 1963). Podobně jako Gauvreau dočkal se Ferron úspěchu až v 60. letech. Ten mu zprvu zajistily dvě hry – *Velká slunce* (*Les Grands Soleils*, 1958) a *Králova hlava* (*La Tête du roi*, 1964) – obě reagují na společenské dění. Konflikt *Královy hlavy* promítá do rodiny královského prokurátora neřešitelné kontradikce v postavení francouzsko-kanadských elit. *Velká slunce* se odehrávají zároveň v minulosti a přítomnosti – neboť montrealské Vigerovo náměstí je zároveň bojištěm Vlastenců v Saint-Eustache v roce 1837 a hrdina doktor Chénier je konfrontován se svou zmrtvělou podobou – sochou. Prolínání minulosti s přítomností je zdůrazněno scénickým vypravěčem – Mithridatem – básníkovým dvojníkem, který svým slovem diváky mění v aktéry dějin. Ferron polemizuje s konzervativním nacionalistickým pojetím národa důrazem na etnickou nečistokrevnost, míšenectví. Quebečané se mohou stát sami sebou, jen když uznají přínos indiánské, anglické, irské a jiné krve, když se ztotožní s jejich kulturními hodnotami a když neustrnou. Tuto představu otevřené quebecké totožnosti Ferron vyjádřil v románech a esejích.

Z Ferronových próz se nejdříve prosadily *Povídky* (*Contes*, 1962, 1964, 1968), jejichž soubor se postupně rozšiřoval. Vedle lidové inspirace se v nich uplatňuje autorova fantazie transfigurující vlastní, často kruté zážitky z lékařské praxe. Ferron čerpal z folklóru motivy i způsob vyprávění, využíval obou v nejrůznějších podobách. Pohádkové ladění má *Muchovník* (*L'Amélanhier*, 1970) – podivuhodná autofikce, kde autorův život a život rodiny je vyprávěn dcerou-dítětem, jež však ví, že ze zázračného dětství je nutno vstoupit do dospělosti, přijmout tíhu soudu nad vlastními rodiči. V jiné poloze využívá pohádky román *Kovářova židle* (*La Chaise du maréchal Ferrant*, 1972): východiskem je pohádkový motiv ošizeného ďábla. Román má dva odlišné protagonisty – ale s týmž jménem: Jean Goupil (tj. liška). Ten první je pašerák alkoholu v letech prohibice: upíše duši čertu, zbohatne a podaří se mu čerta ošidit. A tak se dostane do nebe, zatímco na zemi zůstane zázračná létající židle. Tu využije montrealský sirotek téhož jména, aby získal ruku milované dívky. Stane se politikem: pohádka se mění v politický pamflet, v parodii levicové i nacionalistické angažovanosti. Pohádková liška provází hlavního hrdinu realistického románu *Spása Irska* (*Le Salut de l'Irlande*, 1970): osud zavede jednotlivé členy irské rodiny z montrealské periferie do protichůdných táborů – dva synové vstoupí do policie a armády, zatímco z nejmladšího se stane stoupenec quebeckého terorismu. Pohádkový motiv – růže ničící lásku a rozum – je využit jako symbol v psychologickém příběhu otce zešílevšího láskou k vlastní dceři – *Divoké růže* (*Les Roses sauvages*, 1971).

Ferronovy prózy se nadržují zavedených kánonů, kombinují žánry, narativní postupy, experimentují. Je to patrné od jeho prvního románu *Doktor Cotnoir* (*Cotnoir*, 1962). Eponymní protagonista v příběhu paradoxně vystupuje jako mrtvola. Osou vyprávění – z perspektivy jeho kolegy a přítele – je ceremoniál pohřbu, kterému předchází stráž u zesnulého. Ze zlomkovitých časových analepsí se postupně rekonstruuje život hlavní postavy, lékaře z periferie a špatného manžela, a také dvě kontrastní dějové linie: příběh lékaře morfinomana, který objíždí pohřby zesnulých kolegů, aby vykrádal jejich zásoby morfia, a příběh ubohého blázna, kterému hrozí v bezcitné zbyrokratizované společnosti internace a jemuž Cotnoir pomůže k cestě do lesů mezi dřevorubce. Ze smrti utkal Ferron velký příběh o lidskosti.

O smrti je i román *Kára* (*La Charrette*, 1968): lékař unavený vlastní bezmocí tváří v tvář lidské bídě, nemoci, citové prázdnotě a neštěstí své ženy přechází řeku z periferie do Montrealu – hradu noci, kde ho kosí smrt. Vypravěč opouští první osobu a vypráví sám sebe ve třetí osobě: je naložen na káru mezi odpadky, pod mrtvolu koně. Ale je zároveň doma u své ženy, a také v náruči krásné „plavkyně noci“ v bordelu ve Stanleyově ulici, a také v kabaretu „*U bran pekelných*“, kde se schází celý svět – izraelští a američtí vojáci, Jeruzalém i Vietnam. Svůdce Lucifer-Belial pak před svítáním káru-svět odváží na smetiště. Mýtotvornou, archetypální sílu obrazů posiluje časoprostorové uspořádání. *Kára* je lyrický román o bolesti žití.

Podobné časoprostorové uspořádání má Ferronův velký národní román *Quebecké nebe* (*Le Ciel de Québec*, 1969). Rámec příběhu je tvořen cestou katolického preláta a literárního historika Camille Roye z Horního Města v Quebecu na mši do Dolního Města. V Dolním Městě – před dveřmi přístavního bordelu - se v závěru románu setkává s básníkem Orphéem – Hectorem de Saint-Denys Garneauem, který se vynoří z bran pekelných, kam se vydal hledat duši zemřelé Eurydiky. Do této katabaze odehrávající se jednoho březnového rána jsou retrospektivně vpleteny události let 1937-1938 se dvěma stovkami historických i fiktivních postav. Prostorové vertikále quebeckého nebe a pekla odpovídá horizontála severoamerického obzoru, konkretizovaná poutí mestice Henriho Sicotta a Franka-Anacharcise Scota, syna anglikánského biskupa, ze západních préríí na východ do Quebecu: zde se tak koncentrují evropské i indiánské mýty, kanadské a quebecké dějiny. Do polytematické mozaiky sedmi prolínajících se dějových linií je vložena i Ferronova představa o quebecké společnosti: je vykreslena v burleskním příběhu o povýšení opovrhované osady Chiquette, obývané Indiány a mestici, na farnost. Stavitelem nového kostela zasvěceného patronce dobré mluvy Eulalii je poquebečtělý Skot Frank-Anacharcis. Ferronova představa o quebecké společnosti spočívá v sociální a kulturní integraci společnosti stejně tak pestré, jako je masopustně hybridní Ferronův román. Podobně vyznívá kronika kraje Ferronova dětství – hrabství Maskinongé – v románě *Svatý Eliáš* (*Le Saint-Élias*, 1972), který je zároveň podobenstvím o zrození spisovatele – krále „nejisté země“.

K subjektivizující a psychologizující řadě patří ve Ferronově tvorbě román *Noc* (*La Nuit*, 1965) přepracovaný do podoby *Kdoulové zavařeniny* (*Les Confitures de coings*, 1972). Jsou to romány o dvojí, rozporuplné identitě quebeckého člověka. Odehrávají se v podobně mýtotvorné, tajemné atmosféře montrealského dvoubřeží rozděleného mostem jako *Kára*. François tu zabije svůj policejní stín, své superego Franka. Jazykový kontext zakrývá mnohem významnější podtext sociální, kulturní a psychologický.

Zvláštní postavení má román *Papá Boss* (*Papa Boss*, 1966). Je to transpozice – dle autorových slov – Navštívení Panny Marie: ve vaně ležící zasněné třicátnici se zjeví anděl – posel Papá Bosse. V ženiných představách se prolínají zážitky z klášterní školy, láska zjevená ve stromě klášterní zahrady hadem-mladíkem a další lásky, které záhadně umírají a kolem Evy nového věku vytvářejí prázdno. Anděl oznamuje narození dítěte – Emmanuela – vtělení Papá Bosse a také hlásá dobrou zprávu o příchodu nového věku – věku dolaru, nadhodnoty, sociálního pokroku zaručeného firmou Asshold Finance. Lyrická vize ženské a lidské čistoty kontrastuje s cynickým materialismem.

Ferronovo dílo objasňují eseje *Z mého kuchyňského přístěnku* (*Du fond de mon arrière-cuisine*, 1973). Nekonformní vhledy i solidní erudici prozrazují převyprávěné dějinné epizody v *Historkách* (*Historiettes*, 1969).

V. Období postmoderní otevřenosti (po roce 1980)

Určujícím činitelem tohoto období není jen dvojí neúspěch referenda o quebecké suverenitě (1980, 1995), jež mělo završit emancipační proces konstituování quebecké

státnosti. Zklamání intelektuálů totiž není jediným důvodem odklonu od převážně angažovaného kulturního diskursu Klidné revoluce. Quebecká provincie sice nezískala plnou národní a mezinárodní suverenitu, nicméně její postavení v rámci Kanadské konfederace a její vliv na kanadské i mezinárodní dění se napříště opírají o dobře fungující státní aparát plnící cele svou institucionální úlohu. Kultura ani literatura již nemusejí hrát zástupnou sebeidentifikační úlohu a jsou vyvázány ze služebnosti národnímu kolektivu. Z hlediska literatury představuje právě tento fakt dovršení emancipace literárnosti. Její volnost, a zároveň váhu, zvyšuje i to, že Quebec si vydobyl možnost vlastní zahraniční politiky a reprezentace v oblasti školství a kultury. Není bez významu, že právě díky výraznému přispění Quebečanů vstoupila Kanadská konfederace do Severoamerické dohody o volném obchodu (ALENA-NAFTA, podpis dohody 1992) – do globalizující otevřené reality.

Všechny quebecké, ale i ostatní provinční a konfederální vlády pokračují v podpoře kulturních institucí. Kontinuita s předchozím obdobím je zachována a zejména v Quebecu se knihovny, vydavatelství a divadla těší vládní přízni.

Významnou institucionální událostí divadelního života bylo svolání Generálních divadelních stavů (*États généraux du théâtre*, 1981), na nichž se sešli představitelé divadelních profesí, hereckých společností a divadel. Shodli se na stovce bodů týkajících se vlastní organizace a požadavků vůči státu. Z podnětu Generálních stavů byla vytvořena Quebecká divadelní rada (*Conseil québécois du théâtre*) s úkolem reprezentovat divadelníky vůči státní administrativě a veřejnosti. Některé požadavky ovlivnily další vývoj: vedle žádostí o vyšší státní subvence se jednalo o podporu divadelního života mimo velká centra a o pomoc státu při zřizování a výstavbě nikoli velkých divadel, nýbrž středně velikých hledišť pro 200-400 diváků. Quebecká divadelní rada se také měla vyjadřovat ke všem vládním opatřením týkajícím se kultury a divadelnictví.

Otázku vyšších subvencí je nutno dát do souvislosti s finanční krizí postihnuvší některá velká divadla. Například *Théâtre du Nouveau Monde* musel pro dluhy vynechat sezónu 1984-1985. Hlavní zájem publika, ale též směřování dramaturgie a dalšího vývoje totiž náleží středním a malým scénám, hlavně těm, které se konstituují na konci 70. let: *Théâtre Parminou* (1973) *Carbone 14* (1976), *Théâtre Expérimental de Montréal* (1975, Jean-Pierre Ronfard), *Théâtre Expérimental des Femmes* (1978), *Nouveau Théâtre Expérimental* (1979), *Théâtre Repère* (1980). Po nich následují *Dynamo Théâtre* (1981), *Théâtre Ubu* (1982), *Théâtre de l'Opsis* (1986), *Espace Go* (1991, 1995). Výstavba menších divadel usnadnila divadelní aktivity mimo velké aglomerace – v Sherbrooku, v Chicoutimi, v Rivière-du-Loup. Provinční podpory, které jsou od roku 1990 organizovány podobně jako podpory udělované konfederální Kanadskou radou pro umění (*Conseil canadien des Arts*), umožňují rovněž pořádání letních divadel ve volné přírodě, a to každoročně na pěti desítkách míst – od června do září.

Postupem doby tak quebecké divadelnictví získalo dobře strukturovanou síť institucí – Národní divadelní školu (*École Nationale de Théâtre*, 1960), jednotlivé typy divadelních scén od amatérských a kočujících skupin po střední a velké scény, profesní korporaci zapojující se do rozhodování státu. To umožňuje rozvoj i generační obměnu hereckou, dramaturgickou a tvůrčí. Jen mezi roky 1978 a 1990 vyšlo z Národní divadelní školy 17 spisovatelů specializovaných na divadelní tvorbu nehledě na specialisty-kritiky, kteří vystudovali magisterský program divadelního umění na Quebecké univerzitě v Montrealu (od roku 1979). Francouzsko-kanadští a quebeckí divadelníci – autoři jako Normand Chaurrette i ansámblý jako *Carbone 14* – se prosazují na amerických a evropských scénách – v New Yorku, Paříži, Avignonu, Berlíně, Londýně.

Jinakost novoquebeckví a jinakost původních národů

Nové společenské poměry – důležitost přistěhovalců (Novoquebečanů), emancipace tzv. původních národů (Indiánů a Inuitů), feminitické hnutí – nastolily problematiku „jinakosti“. Jazyková stránka tvorby je jen dílčím aspektem složité integrace kulturní jinakosti a představy o „druhém“. Integrace hodnot a představ jiného kulturního prostředí má vícero aspektů, neboť záleží na úhlu pohledu. Je rozdíl mezi tím, jak daná kultura vnímá druhou a jak vnímá sebe samu ve vztahu k té, již chce předat své hodnoty. V případě imigrantů je tedy nutno vzít v úvahu náhled Quebečanů na Novoquebečany a potom to, co Novoquebečané sami o sobě vypovídají.

Co se prvního bodu týče, lze rozpoznat dvě fáze. O té první již byla řeč v souvislosti s hrou Françoise Lorangerové *Krvácející médium* (1970), kde jsou alofoni – přistěhovalci ztotožnění s nepřitelem, tedy s anglofony. Tento hodnotový pohled odpovídá postoji exkluze, který se projevuje v období konfliktů před rokem 1977. Postoj opačný směřuje k integraci, snaze o pochopení či vstřebání jinakosti druhého. Najdeme jej například v románech a divadelních hrách Jacquese Ferrona (viz např. *Quebecké nebe, Le Ciel de Québec*, 1969), v novelách Gabrielle Royové, u Yvese Thériaulta a u jiných autorů. Tato tendence po roce 1980 zesiluje a nakonec zcela převládá. Lze to doložit hrou Gilberta Dupuise (*1953) *Kdo vozí svět (Les transporteurs du monde)* (1984) z prostředí montrealských taxikářů haitského původu, kteří se při práci dostávají do konfliktních situací, nebo dramatem Christiana Bédarda (*1951) *Městští nomádi (Nomades urbains)*, (1993), kde bývalý milenec zničí přátelství mezi černou dívkou a dvěma homosexuálními přáteli, z nichž jeden je latinskoamerického původu. V obou případech je přistěhovalecká periferie vtažena do společenské situace, je zdrojem lidských hodnot a prostředkem kritiky většinové společnosti.

Jinak se jeví vývoj mimoquebecké a novoquebecké tematiky v textech Novoquebeckých autorů. V quebecké a francouzsko-kanadské literatuře od 80. let do současnosti se nejedná o nikterak okrajový jev – už proto, že těchto autorů je několik desítek a nepatří k nejméně významným. Právě naopak: Brazilec Sergio Kokis, Číňanka Ying Chenová, Iráčan Naïm Kattan, Rus Jean Basile (Bezrodnov), Srb Négovan Rajic, Haiťan Dany Laferrière, Polka Alice Parizeauová, Libanonci Wajdi Mouawad a Abla Farhoudová, Francouzsky Régine Robinová a Elisabeth Vonarburgová, Chilané Miguel Retamal a Alberto Kurapel, Italové Fulvio Caccia a Antonio d'Alfonso aj. si vydobyli uznání a jsou považováni za hodnotnou součást francouzsko-kanadské a quebecké literatury. Někteří z těchto autorů – například Naïm Kattan či Jean Basile – vstupují do literárního dění již v 60. letech, ale teprve otevřenost quebecké kultury a společnosti od 80. let poskytla „migrujícím“ spisovatelům životní a tvůrčí prostor.

V tvorbě některých novoquebeckých autorů lze rozpoznat několik etap souvisejících s hodnotovou a kulturní integrací. Ta první je poznamenána zkušenostmi, někdy traumatickými, z jejich původní vlasti. Obohacují kanadskou kulturu tím, co si přinesli z vlastní kultury, a tím, jak se vyrovnávají s rozchodem. V tématech či alespoň v pozadí se tak odrazí libanonská válka, brazilské a chilské věznice, heroické polské dějiny, titovská Jugoslávie. Vystřídává je konfrontace starého a nového, původní kultury a kanadského prostředí, vzájemné zrcadlení, jak to ukazuje například romanopisci Ying Chenová (*Čínské listy; Les Lettres chinoises*, 1993), Dany Laferrière (*Jak se milovat s negrem a neunavit se?; Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, 1985), či Régine Robinová (*Quebečanka; La Québécoise*, 1983). Třetím aspektem je prolínání několika prostředí – původní vlasti, přistěhovaleckého prostředí v Kanadě a kanadské (quebecké) společnosti. To je případ dramatické trilogie Marka Micony *Lidé ticha (Gens du silence)*, (1982), *Addolorata* (1984), *A už agónie (Déjà l'agonie)*, (1988). Konfrontace zde přesahuje v integraci, ve ztvárnění hodnotové složitosti, ale i bohatosti životní situace Novoquebečana v Quebecu.

Ve vztahu ke kultuře původních národů je situace odlišná. I když i zde se setkáme s odlišným pohledem podle toho, zda autorem je Franko-Kanaďan, nebo Indián. Dlouhodobá

zkušenost Franko-Kanadčanů s indiánským a inuitským etnikem podmiňuje vnímání jejich kultury. Fáze kulturního střetu a odmítání druhého se zapsala do vlastenecké mytologie 19. století, která dílem čerpala z hagiografické barokní literatury 17. století. A i zde se negativní obraz Indiána střídá s kladným, romanticky idealizovaným. Ve druhé polovině 20. století je konfliktní vidění překonáno a uvolňuje se místo pro vnímání onoho druhého, původního americtví. Nelze opominout, že francouzsko-kanadská obrazotvornost si k vytvořila k Indiánovi svůj alternativní typ – zálesáka-dobrodruha, který prochází v různých obměnách romány rodné hroudy, dobrodružnými a historickými romány. V něm je představa Indiána zároveň potlačena i potvrzena. Avšak teprve literatura druhé poloviny 20. století se k indiánské kultuře znovu staví přímo a snaží se ji integrovat. Prolínají se tu dva odlišné přístupy. V tom prvním převládá obrana indiánské věci, vylíčení či kritika bezpráví: viz román *Ashini* (1960) Yvese Théraulta či divadelní hru Marie-Renée Charestové (*1949) *Vražda na řece Moisie* (*Meurtre sur la rivière Moisie*, 1986), pro niž se autorka inspirovala skutečností - nevyjasněným utonutím dvou mladých Indiánů: hra rozjitřila veřejné mínění natolik, že policii bylo nařízeno nové šetření, zda se nejedná o rasistickou vraždu. Situace je tedy obdobná jako u novoquebecké tematiky. Podstatný rozdíl se projevuje u druhého aspektu, který je pro indiánské náměty typický a souvisí s povědomím o sdílených amerických kořenech. Jedná se o obraz Indiána jako nepoznaného bratra, ztraceného a znovunalezeného dvojčete či *alter ego*. Takové jsou některé postavy Ferronovy – Sauvageau ve hře *Velká slunce* (*Les Grands Soleils*, 1958) či opovrhování míšenci ve vesnici Chiquettes v *Quebeckém nebi*. Mnohovýznamový příklad z posledních let poskytuje hra Jovette Marchessaultové *Velkolepá cesta Emily Carrové* (*Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, 1990) o životní dráze známé malířky, která se rozejde s lepší společností a smysl života, malířské tvorby a lásky hledá v indiánské kultuře. Do jejího vztahu k indiánské přítelkyni Sophii, jevící se jako vtělení bohyně-matky D'Sonoqua, se promítá jak mytologický synkretismus indiánských, antických a judeo-křesťanských mytologických představ, tak také osobní vklad Jovette Marchessaultové, jež se sama hlásí k podílu indiánské krve a do Emily Carrové a do jejího indiánského světa vkládá svůj lesbický a feministický pohled. Hledání „druhého“ v podobě Indiána a snahu o integraci jeho světa, ať už je to integrace sebevíc konfliktní, najdeme i u mladší generace, například v románě *Kovboj* (*Cowboy*, 1992) Louise Hamelina, kde tím kovbojem není vypravěč, nýbrž Indián. Příběh se odehrává uprostřed severských lesů a to napovídá, že prolínání kultur zde probíhá ve dvojím zrcadlení – Indiána v bělošské mytologii a bělocha v Indiánovi.

Někteří autoři usilují o zobrazení představ indiánské kultury – mýtů a mýtů kontaminovaných pohádkou. Například Marc Doré (*1938) zdramatizoval indiánskou pohádku *Kamikwahushit* (1977), jež svou zápletkou připomíná evropské pohádky: obchodník Společnosti Hudsonovy zátoky slíbí dát svou dceru za ženu tomu, kdo ji přehádá. Vyhraje všemi opovrhovaný eponymní hrdina – míšenec. Michel Noël (*1944) inscenoval v *Tchékapesově prokletí* (*La malédiction de Tchékapeshe*, 1985) mýtus o bobrovi, který osvobodil slunce ze zajetí obra Tchékapeshe. Tyto snahy o integraci indiánského světa ovšem vycházejí od neindiánských autorů. Jejich respekt ke kanonickému znění mýtu či pohádky svědčí o vnějškovosti takového přístupu.

Zajímavěji s touto látkou nakládají autoři indiánští. Nejsou četní – Georges Emery Sioui (*1948), Bernard Assiniwi (1935-2000), Yves Sioui Durand (*1951). Posledně jmenovaný je z nich patrně nejplodnější. Divadelní společnost Ondinnok, kterou založil (1985), se prosadila na quebeckých i mezinárodních scénách. Yves Sioui Durand spolupracoval s Jeanem-Pierrem Ronfardem, Robertem Lepagem a ve Francii s Arianou Mnouchkinovou. Sepsal rituální mytologická dramata *Ten, kdo na sebe bere bolesti světa* (*Le Porteur des peines du monde*, 1985), *Aiskenandahate. Cesta do země mrtvých* (1988), *Iwouskéa a Tawiskaron* (*Iwouskéa et Tawiskaron*, 1999) a historické transpozice *Dobyty*

Mexika (*La Conquête de Mexico*, 1991) a *Asijský Indián Kmùkamch* (*Kmùkamch l'Asieindien*, 2002). Sioui Durand s mytologickou i historickou matérií nakládá volně a vynalézavě, kontaminuje témata i jazyky (mohawkštinu, montažezštinu, nahuatl, francouzštinu, angličtinu, španělštinu), snaží se obejmout americký kontinent, znázornit své indiánské pojetí americtví. Dle jeho slov se nechce vracet k indiánskému rituálnímu divadlu, ale toto divadlo znovu nalézat moderními výrazovými prostředky.⁸ Tím se dostává na stejnou vlnovou délku jako mnozí jeho neindiánští spolupůrci. Tento synkretismus charakterizuje též Siouiovu indiánskou verzi Shakespearova dramatu *Hamlet Malecita* (*Hamlet - Le Malécite*, 2004).

V próze upoutala autobiografická svědectví uchovávaní ústní podobu tradičního indiánského proslovu. Jedním z prvních bylo vyprávění Maxe One-Onti Gros-Louise (*1931), populárního boxera a náčelníka jediné huronské (wendatské) vesnice v Quebecu Wendake-Ancienne-Lorette, *První z Huronů* (*Le Premier des Hurons*, 1971; ve spolupráci s Marcelem Bellierem). Montažezská náčelnice rezervace Shefferville An Antane Kapesch (*1926) vylíčila svůj život nejprve ve svém jazyce – montažezštině - a později ve dvojjazyčném vydání pod titulem *Jsem zlořečená divoška* (*Je suis une maudite sauvagesse*, 1976). Indiánské mýty a bajky převyprávěla v knize *Cos provedl s mou zemí?* (*Qu'as-tu fait de mon pays?*, 1979).

Huron-Wendat Georges Emery Sioui se ve svém historickém eseji *K sebedějinám amerických Indiánů. Esej o základech společenské morálky* (*Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale amérindienne*, 1989) pokusil vylíčit dějiny z indiánského hlediska. Etnograficky je zaměřena práce *Wendatové. Opomíjená civilizace* (*Les Wendats. Une civilisation méconnue*, 1994). Bernard Assiniwi sepsal třídílné *Dějiny Indiánů v Horní a Dolní Kanadě* (*Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, 1974) a *Ságu Beothuků* (*Saga des Béothuks*, 1997), je také autorem publikací prezentujících algonkinské mýty, pohádky a bajky *Anish-Nah-Bé* a *Sagana* (1971 a 1972) a také historického románu o náčelníkovi Pontiakovi *Odawa Pontiac. Lásky a války* (*L'Odawa Pontiac. L'Amour et la guerre*, 1994). Jeho divadelní hra *Už nejsou žádní Indiáni* (*Il n'y a plus d'Indiens*, 1983) ukazuje střet mladé a starší generace a rozpad tradičních hodnot.

Novoquebecká a indiánská alterita se vyvinula se zpožděním několika desetiletí oproti obdobným jevům ve Spojených státech a anglofonní Kanadě. Je však důležitou součástí kulturního diskurzu posledních desetiletí 20. století a v té podobě, jakou v Quebecu a frankofonní Kanadě nabyla od 80. let, představuje nový prvek projevující se zejména v próze a dramatu.

Feminismus

Jinou důležitou komponentou alterity je ženská otázka. Kanadský feminismus se neobjevil rázem s příchodem 60. let. Franko-Kanaďanky jako Marie Gérinová-Lajoieová (1890-1971) a Thérèse Casgrainová (1896-1981) usilovaly o rovnoprávnost žen již od přelomu 19. a 20. století. Ženské hnutí mělo své význačné publicistky a prozaičky, jako byla dcera quebeckého premiéra a komediografa Félix-Gabriela Marchanda Joséphine Marchandová (provdaná Dandurandová, 1861-1925) či Gaétane de Montreuil (1867-1951). A také v krásné literatuře měly od počátku ženy silné zastoupení. Feminismus 60. let profitoval jednak z celkové reformní atmosféry Klidné revoluce, jednak z podpory feministického hnutí ve Spojených státech, pod jehož vlivem se radikalizoval.

Vývoj byl rychlý: založení Fronty za osvobození žen (*Front de libération des femmes*, 1970) a uveřejnění manifestu a časopisu *Již vzhůru, Quebečanky* (*Québécoises deboutte!*, 1972-1974), vydávání feministických periodik *Les Têtes de pioche* (tj. „Umíněné palice“; 1976-1979) a *La Vie en rose* (1980-1987), mezinárodní sympozium spisovatelů na téma „Žena a literatura“ (1975) pod patronací revue *Liberté*, zvláštní číslo *La Barre du Jour* (č. 50,

⁸ Viz www.ondinnok.org.

1975) věnované ženské otázce, ženské řeči a literatuře. Ideové a hodnotové pole rázně vytýčily některé publikace. Louky Bersianiková v *Evangelvici (Euguélionne, 1976)* parodovala Evangelia z ženské perspektivy a do pastiše Platónova *Symposia - Pikniku na Akropoli (Le pique-nique sur l'Acropole, 1979)* - vložila řízně formulovanou feministickou doktrinu, nebojácny obraz o ženské sexualitě a výzvu k emancipaci. V předmluvě k *Antologii poezie quebeckých žen od počátku do současnosti* Nicole Brossardová a Lisette Girouardová deklarují: „*Opíráme se o marxismus, psychoanalýzu, lesbičtví a protestní kulturu, abychom diskutovaly o prioritách a podstatě feminismu.*“⁹ Při své levicové intelektuální orientaci se quebecký a francouzsko-kanadský feminismus vyjímá v dobovém kontextu tím, že odmítá spojovat své cíle s národní emancipací. Považuje se za nadnárodní, nenacionální hnutí a v kultuře představuje jeden z mála proudů, kde účinně působí nejen franko-anglo-kanadské spojení, ale i silné kontakty se Spojenými státy. Příkladem může být anglický titul a námět filmu Nicole Brossardové a Luce Guibeaultové *O několika amerických feministkách (Some American Feminists, 1976)*.

Tak jako u novoquebecké, migrační literatury, vychází síla francouzsko-kanadského feminismu nikoli z teoretických ideových deklarací, nýbrž z tvorby. Šestý díl *Slovníku quebeckých literárních děl* v úvodu zmiňuje, že počet hesel období 1976-1980 patří ze 40% ženským autorkám, jejichž počet je odhadován na 75. Podíl ženských autorek se ovšem mění od žánru k žánru. Kupříkladu u uveřejněných divadelních kusů je tento poměr 31 ku 104.¹⁰ Divadelní scéna se vedle esejů a prózy stala důležitým prostředkem ztvárnění a prezentování nového myšlení a citění. Některá představení se zapsala do kulturní paměti: kolektivní hra *Koráb čarodějek (La Nef des sorcières, 1976; Nicole Brossardová, Luce Guibeaultová, Marthe Blackburnová, France Théoretová, Odette Gagnonová, Marie-Claire Blaisová, Pol Pelletier), Víly mají žízeň (Les Fées ont soif, 1978) Denise Boucherové (*1935), Lesbický triptych (Tryptique lesbien, 1980) Jovette Marchessaultové.*

Feministická témata nemusejí vždy dominovat. U řady ženských spisovatelek – Anne Hébertové, Monique LaRuové, Aude, Madeleine Monettové, Élisabethy Vonarburgové aj. – se ženskost zpřítomňuje v doprovodných motivech, podbarvuje ladění děl, usměrňuje vidění ztvárňované skutečnosti. Proto je nutno s vlivem feminismu počítat i tam, kde není deklarován. Militantní feminismus vrcholil v literatuře v 80. letech a od 90. let postupně odeznívá. Některé autorky – například Denise Bombardierová (*1941) v eseji *Zmatená pohlaví (La Déroute des sexes, 1996)* a v příbězích *Naši muži (Nos hommes, 1995)* – s kritickým odstupem bilancují feministický radikalismus. Bombardierová hovoří o ženské frustraci ze samoty, o nutnosti chránit zastrašené muže a pomoci jim, aby znovu našli ztracené sebevědomí. Potvrzuje tím apel Denise Boucherové a Madeleine Gagnonové (*1938) z pozoruhodného eseje *Postřiziny (Retatilles, 1977)*, v němž jsou zhodnoceny zkušenosti z diskusí uvnitř ženského hnutí z prvního období: společnost nelze proměnit jen protestem a ženským radikalismem. Je třeba ke spolupráci získat muže dobré vůle. Kanadský feminismus se pohybuje mezi dvěma póly – radikální kritikou a výzvou ke vstřícnosti.

Divadelní tvorba

Klidná revoluce proměnila divadelní scénu ve veřejný prostor výměny názorů, veřejného působení, agitace, protestu, kam společnost promítala svá traumata a tužby a kde řešila – třeba jen nápodobou a symbolicky - své reálné problémy a konflikty. S příchodem 80. let, po jazykových zákonech a po referendu z května 1980, se mění společenská atmosféra

⁹ Nicole Brossard, Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage 2003, s. 31: „*On prend appui sur le marxisme, sur la psychanalyse, sur le lesbianisme, sur la contre-culture pour débattre des priorités et de l'essence du féminisme.*“

¹⁰ *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, VI, 1976--1980*, díl VI., Montréal, Fides 1994, s. XX a XXVII.

a divadlo opouští kolektivistické, národní poslání, depolitizuje se, pomíjí společenskou angažovanost. Výjimku představuje jen feministická a přistěhovalecká tematika. Ale i v obou těchto oblastech se jedná o divadlo svým posláním již nenárodní, či spíše nadnárodní, kladoucí otázky obecně lidské. V tom se i feministická a novoquebecká tvorba přibližuje obecným trendům období. Odideologizování divadla provází na jedné straně příklon k intimismu, individualismu, na druhé straně se aktualizují všelidské, nadčasové náměty.

Patrné je to v dramaturgii quebeckých scén, kde podobně jako v Evropě a ve Spojených státech nejprogresivnější realizace – Petera Brooka, Ariane Mnouchkinové, Patrice Chereaua, Antoina Vitezé – nevycházejí z nové tvorby, nýbrž jsou scénickými adaptacemi klasiků – Eurípida, Shakespeara, Molièra, Goldoniho, Čechova. V quebeckém a francouzsko-kanadském kontextu představuje přelom cyklus šesti her Jeana-Pierra Ronfarda *Život a smrt kulhavého krále* (*Vie mort du roi boiteux*, 2 díly, 1981). S předchozím obdobím ji spojuje koncepce kolektivního divadla dotvářeného ve spolupráci s herci, nové je samo zaměření – totiž přepis Shakespeara. Jádrem tvoří *Richard III.*, ale do Ronfardova cyklu jsou zakomponována nejen další Shakespearova dramata, ale také přetransformované antické i moderní mýty: Orestés, Oidipús a Hamlet si střetávají s Johankou z Arku, Robespierre s ajatoláhem Chomejním, Matou Hari či Marilyn Monroeovou. Postmoderní hybridnost současně nabízí jak významovou subverzi tradice, tak potvrzuje její nadčasovost, všelidskost. Adaptace a překlady zahraničních autorů divadelních her potvrzují otevřenost quebecké kultury po roce 1980. Věnuje se jim i tak význačný autor jako Michel Tremblay (viz výše). Nepřekvapí, že dramaturgie se obrací také k domácím klasikům: quebecká divadla znovu uvádějí velké kusy Marcela Dubého, Gratiena Gélinaise, ale i Clauda Gauvreaua a samozřejmě Michela Tremblaye.

Depolitizace a odideologizování divadla oslabily realistickou motivaci a promítly se do jazyka. Odklon od společenských námětů je doprovázen odklonem od *joualu*. Oralita se rozchází s lidovou hovorovostí, přiklání se k obecnému úzu, k normě. Projevuje se to v té části divadelní tvorby, která klade důraz na text. Dominantní postavení zde má standardní francouzština, která však není – podobně jako v próze a poezii – výlučným jazykem, neboť i zde platí postmoderní mísení kódů, jak ukazují například hry Marka Micony.

Vedle tvorby založené na textu se rozvíjí experimentální koncepce pohybového divadla spojujícího slovo s tancem-baletem a pantomimou. Zastánci této koncepce absolvovali pařížskou Pantomimickou školu (*Ecole de mime*) Étiennea Decrouxe, popřípadě další školení v Londýně a v Praze (Jean Asselin). Gilles Maheu (*1948) vytvořil pro divadlo *Carbone 14* hry *Koleje* (*La Rail*, 1985), *Hamlet-stroj* (*Hamlet-Machine*, 1987), *Les* (*La Forêt*, 1995), Jean Asselin (*1948), působící v divadle *Omnibus*, je autorem *Shakespearovského cyklu* (*Cycle Shakespeare*, 1988). Uvedené scény patří nikoli k velkým, nýbrž ke kapacitně středním a malým divadlům, která se na konci tisíciletí rozvíjejí. Jejich význam zvyšují dramaturgové a autoři, jako byl zmíněný Jean-Pierre Ronfard, činný *Nouveau Théâtre Expérimental*. Dalšími takovými divadly jsou například *Théâtre Expérimental des Femmes* a *Théâtre Repère*. Zde se uplatňují dominantní dramatici tohoto období – Normand Chaurrette, Michel-Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, kteří představují intimistický proud. Do divadelní tvorby se promítají některé nosné náměty 80. a 90. let. Je to jednak problematika feminismu – s autorkami jako Denise Boucherová (*1935) a Jovette Marchessaultová – a téma jinakosti u novoquebeckých autorů Marka Micony a Wajdihoo Mouawada. Mýtů a indiánské tematiky se dotýkají divadelní hry Yvese Siouiho Duranda (viz výše).

Jean-Pierre Ronfard (14.1. 1929 Thivencelles, Francie – 26.9. 2003 Montreal)

K divadelní tvorbě přistoupil už jako zkušený divadelní režisér, herec, dramaturg a pedagog. Za jeho divadelními experimenty nelze nerozpoznat solidní humanitní vzdělání a všeobecný rozhled obohacený cestami a kontaktem s jinými kulturami. Vystudoval klasické

gymnázium v severofrancouzském Douai a filologii na univerzitě v Lille. V období 1953-1960 působil jako divadelník nejprve v Alžírsku, poté v Řecku, Portugalsku a Rakousku. Po příchodu do Kanady (1960) vedl francouzskou sekci nově zřízené Národní divadelní školy (1960-1965), poté se stal tajemníkem *Théâtre du Nouveau Monde*. Byl jedním z hlavních zakladatelů *Théâtre expérimental de Montréal* (1975) a *Nouveau théâtre expérimental* (1979). Pod jeho vedením byly uvedeny hry Ioneskovy, Brechtovy, Čechovovy, Ibsenovy či Millerovy, ale také Quebečané Claude Gauvreau (*Útok epomyabilního losa*), Réjean Ducharme (*Nena Dálá a Ned Čekaný a Ha ha!...*), Yves Sioui Durand (*Dobytí Mexika*).

Ronfardova tvorba je založena na postmoderním přepisu klasiků a velkých kulturních mýtů. Prvním kusem je přepis antické *Medey* (1970) a po ní následuje *Lear* (1977), v němž oproti Shakespearovi Ronfard redukoval postavy, sloučil například Kordélii (zde Laurette) s bláznem (Edgar), přejmenoval postavy dcer (Goneril-Josette, Regan-Violette), aktualizoval děj, tak aby vynikla parodie moci. Rozsáhlou shakespearovskou variací je již zmíněný cyklus šesti her *Život a smrt kulhavého krále* (*Vie mort du roi boiteux*, 2 díly, 1981). Stejně volně naložil Ronfard s originály při zpracování Machiavelliho *Mandragory* (*La Mandragore*, 1982), Cervantesova *Dona Quijota* (*Don Quichotte*, 1985), *Tisíce a jedné noci* (*Les mille et une nuit*, 1985). Syntézu Ronfardovy vize historie nabízí *Titanic* (*Le Titanic*, 1986): na potápějící se lodi se setkávají Adolf Hitler, Isadora Duncanová, Sarah Bernhardtová, Charlie Chaplin, ale také postavy nehistorické jako věčný Žid. Orchestrace monologů a dialogů – ty první směřující nadčasovosti a věčnosti, ty druhé k časnosti života - dává vyniknout jak ironickému pohledu na dějiny a dějinný pokrok, tak mnohem vážnější otázce poslání umělecké tvorby. Drama zkázy civilizace klade otázku hodnot.

Menší kusy, sepsané v období 1986-1993, vydal Ronfard pod titulem *Pět etud* (*Cinq études*, 1994): *Předměty hovoří* (*Les Objets parlent*), *Kolem Faidry* (*Autour de Phèdre*), *Orfeův hlas* (*La Voix d'Orphée*), *Zápas z blízka* (*Corps à corps*), *Violoncello a hlas* (*Violoncelle et voix*). Poslední Ronfardovy kreace na scéně *Nouveau théâtre expérimental* se obracejí k problematice sdělitelnosti – *Slova* (*Les Mots*, 1999) – a opět k otázce dějin – *Hitler* (2001).

Normand Chaurette (19. 7. 1954 Montreal)

Chauretteova intelektuálně náročná, intimistická tvorba spojuje psychologickou motivaci s otázkou sdělitelnosti. Jeho hry nelze ovšem charakterizovat jako psychologické v tradičním slova smyslu, tedy jako dramata založená na psychologické zápletce. Jedná se spíše o zkoumání lidské mysli a způsob, jak v divadelním představení vyjádřit to, co zůstává nepojmenováno, nevyřčeno a co možná ani nelze vyřci. Normand Chaurette je vzdělaný lingvista, znalec transformační lingvistiky, kterou krátký čas také přednášel. Za studií na gymnáziu svatého Vavřince a Montrealské univerzitě (1980) se přimkl ke dvěma vzorům – Hubertu Aquinovi a Claudu Gauvreauovi - a k těmto současníkům připojil z minulosti Émila Nelligana. Všechny tři spojuje život na hraně mezi normálností a šílenstvím a tento námět se v Chauretteových hrách často objevuje. Émilu Nelliganovi je věnována první hra, s níž Chaurette zvítězil v rozhlasové soutěži Radio-Canada (1976). Napsal o něm i povídku, kterou pak přepracoval do dramatu *Sen o jedné noci v nemocnici* (*Rêve d'une nuit d'hôpital*, 1980). Název je převzat z titulu Nelliganovy básně, protagonista se jmenuje Émile, aniž je kdy naznačeno jeho příjmení a aniž by byla zdůrazňována Nelliganova životopisná fakta. Kdo není obeznámen s tímto pozadím, vnímá hru jako příběh o lidské křehkosti, jako vnitřní drama jedince, kterému se rozpadá svět a on tone v bezčasí. Duševnímu vnitřnímu konfliktu je věnována i hra *Provincetown Playhouse, červenec 1919, bylo mi devatenáct* (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, 1981). Osmatřicetiletý Charles Charles si zde přehrává trauma svých devatenácti let: mladý, nadaný herec a autor zde se dvěma přáteli inscenuje hru, na jejímž konci mají devatenáctkrát bodnout do pytle, kde je dítě. Stalo se to, nestalo? Bylo

tam dítě či jen divadelní atrapa? Charles Charles si v psychiatrické léčebně každý večer událost promítá v mysli, kde je také uzavřena i sama Chauretova hra jako divadlo v divadle. Na hranici normálnosti a šíleného snu se pohybuje protagonistka Joa v *Podzimních slavnostech (Fêtes d'automne, 1982)*: „reálný“ konflikt s matkou přetváří v eroticko-mystické snění o Králi Septantovi, jenž je inkarnací Krista. Rozhodne se pro sebevraždu a s matkou se shledává po její smrti v prostoru, kde čas již neexistuje. Hra je koncipovaná jako rekviem.

Pozoruhodná je koncepce *Společnosti z Métisu (La Société de Métis, 1983)*: dialogy i děj čtyř postav ve čtyřech dějstvích míří k dvěma postavám, které se ve hře neobjevují – k malíři Hectoru Joyeuovi a klavíristovi Anthonymu Dicksonovi. Ti představují autora a interpreta. Hra tak nabízí obrácené zrcadlo tvorby, je výpovědí naruby – je to, co by postavy vypověděli o autorovi, který je stvořil v textu. Tento text zde ovšem není, pouze jeho negativ. Složitost a mnohoznačnost výpovědi charakterizuje takřka každou z Chaurettových her – *Zlomky dopisu na rozloučenou čtené geology (Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues, 1986)*, *Královny (Le Reines, 1991)*, *Plavba lodi Indiana (Le Passage de l'Indiana, 1996)*. Tato hra je opět fantazijní rekonstrukcí ztroskotání lodi a smrti nikdy nepoznaných rodičů, které si zpřítomňuje autorka románů. Chaurette, který se několikrát přiblížil k náboženské tematice, je autorem hry *Stabat Mater II (1999)*.

Michel-Marc Bouchard (2.2. 1958 Lac-Saint-Jean)

Původem i působením náleží jak Quebecu, tak Ontariu a lze jej tedy počítat za představitele současné francouzsko-ontarijské kultury. Divadelní a režisérskou dráhu zahájil v gaspésijském Matane, ale další etapy jsou již spojeny s Ottawskou univerzitou, kde studuje divadelnictví, a Ontariem, kde spolupracuje s několika divadelními společnostmi. Na Ottawské univerzitě - a také na Quebecké univerzitě v Chicoutimi – rovněž přednášel, než se rozhodl plně věnovat divadlu.

Bouchardovu tvorbu charakterizuje využívání antických mýtů. Nejedná se pouze o postmoderní přepis či aktualizaci, nýbrž o uchopení nadčasovosti v citové a společenské situaci postav. Tak jako u Chaureta a Duboise převládá intimistická tematika – jedinec. V Ottawě uspěl Bouchard hrou *Protipřirozenost Chrysippa Tanguaye, ekologa (La Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste (1984)*. Zápětka tvoří jen povrch dramatu: novinář Louis Tanguay a jeho partner Jean Lapierre angažují vychovatelku Dianu, aby vytvořili zdání normální heterosexuální rodiny, která by obstála před úřednicí dozírající na adopce. Antická travestie – od počátku navozená scénickou výpravou – uvádí do mytologického vzplanutí thébského krále Láia k princí Chrysippovi a k Chrysippově sebevraždě, případně zavraždění z příkazu Hippodameie (obě verze mýtu autor využívá). Mytologické maskování slouží jako prostředek nalézání sebe sama a odhalování důvodů citové podmíněnosti. Hra masek je ovšem komplikovanější. Guvernantka Diana je převlečená sociální úřednice a v dramatu rozehraje úlohu katalyzátoru: vychází na povrch násilí spáchané otcem a matkou na synovi, ukazuje se, že homosexualita i antický mýtus provázejí marnou snahu překlenout zlo minulosti idealizovaným obrazem matky, nahradit ji. Hru Bouchard dotvořil do „rodinné trilogie“ kusy *Osiřelé múzy (Les Muses orphelines, 1989)* a *Benefice pro všechny, kdo tu nebudou v roce 2000 (Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000, dosud nevydáno)*. K téže tematice se přimyká *Pelopiina panenka (La Poupée de Pélopie, 1984)*. K trilogii ji váže mytologická filiace – narážka na Chrysippovy vražedníky, bratry Atrea a Thyesta: Pelopia totiž byla Thyestova dcera a manželka Átreova. Jádrem zápletky je incest: mistr Daniel plodí a vytváří dcery-panenky k obrazu svému, a než je vyšle do světa, zneužívá je. Pomstít se mu přichází po patnácti letech dcera Estelle. Vyprovokuje ho a pak ho předhodí novinářům. Obžaloba incestu a rodinného násilí není přesto hlavním poselstvím hry. V chování postav – Daniela, jeho dcer, jeho ženy – je navzdory bolesti a zlu mnoho spikleneckví, souhlasu, složitého citu, fascinace.

Homosexualita a její složitost je námětem *Teploušů aneb Zkoušky romantického dramatu* (*Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, 1988). Překlad nevystihuje podstatnou konotaci slova *feluet(te)* – „křehký“, „útlý“. Přesto právě o křehkost vztahu i bytostí jde. Drama se rozehrává v dvojnásobném zrcadlení hry ve hře. Milostný cit mezi Simonem a de Vallierem, přezývaným Feluette, se rodí při zkoušení D'Annunziovy hry *Umučení svatého Šebestiána*, s jehož postavami se ztotožňují, a tuto situaci si zestárlý Simon připomíná o čtyřicet let později ve vězení, když ji se spoluvězni inscenuje v nové hře. Je to současně pokus, jak znovu prožít neuskutečnitelný vztah, lásku.

Pelopiia panenka i *Teplouši* slavily úspěch v New Yorku, Paříži, Bruselu, Ženevě. Prorazily cestu dalším dílům – *Cestě na korunovaci* (*Le Voyage de couronnement*, 1995), *Cestě nebezpečných styků* (*Le Chemin des passes dangereuses*, 1998). Bouchard bývá považován za pokračovatele a inovátora divadelní poetiky Michel Tremblaye. Ke zvláštnostem jeho tvorby patří to, že texty svých her nepovažuje za ukončené, že je upravuje a aktualizuje.

René-Daniel Dubois (20.7. 1955 Montreal)

Vystudoval Národní divadelní školu v oboru herectví (1973-1976). Jeho kusy charakterizuje spád, napětí, barvitost. Kompozitností, intertextualitou, mísením jazykových a kulturních kódů naplňuje Dubois představu postmoderní estetiky. První svou hru, přeloženou do češtiny s názvem *Odysea o sedmi patrech* (*Panique à Longueuil*, 1980, doslova *Panika v Longueuil*, český překlad 1988), uvedl s úspěchem v montrealském kabaretu *Nelligan*. Protagonista Paul Arsenault, profesor zoologie, si za sebou zabouchne balkonové dveře a počíná tak balkonový sestup ze sedmého poschodí. Komedialní sled setkání, které při hledání domovníka podstoupí, působí realisticky: sousedka ze šestého Ghislaine vykládá o odtučňovací kůře, majitel domu si ho plete s instalatérem, Ginette ho svádí, psychiatr ze třetího Fred (Freud?), který je homosexuál, se rozhodne, že tomu sympatickému mladíkovi nebude konzultaci účtovat. Realistické scény však odkazují k symbolické katabazi – sestupu ze sedmého nebe do pekla sklepení a podvědomí. Když už se zdá, že Paul přijde o svou identitu, krysa ve sklepě mu surrealistickými slovy poradí cestu zpět. Na dveřích svého bytu najde Paul vzkaz od manželky, aby za ní přišel – do bytu o poschodí výš.

Slepá ulice plukovníka Foisyho 26 a (26 bis, impasse du colonel Foisy, 1982) nese podtitulek „Potměšilá jednoaktovka (s četnými odbočkami) pro jednoho autora, ruskou kněžnu a sluhu.“ Je to ale především rozsáhlý, disparátní monolog kněžny čekající na milence. Z úvodních slov vyplývá, že se nejedná o nápodobu skutečnosti, že představení neodkazuje k realitě, ale pouze k textu a jeho inscenaci. Kněžna je stejně neskutečná jako její nepravděpodobný milenec – oba jsou kulturní klišé. Z kulturních cárů a narážek (Freud, Proust, Claudel, Genet, Darwin, Visconti) jsou poslepovány kněžniny vzpomínky. Kompozitnosti situací odpovídá kompozitnost jazyková a kulturní: kněžna například evokuje, jak jí při samovaru předčítali Hergého komiks *Tintin v Kongu* v srbochorvatštině - s překladem do ruštiny. Přitom údajně hovoří sedmi jazyky a deseti dalším rozumí. Hlavní myšlenka je ovšem jinde: celý textový slepenec odkazuje k úběžníku, jímž je nepřítomný autor sám: kněžna je jeho emanace, ta, kdo hovoří za něho a o něm. Hra je skrytá autobiografie.

Nový postmoderní mýtus – a současně subverzi mýtu – nabízí kus *Nikdy nekárejte beduíny* (*Ne blâmez jamais les Bédouins*, 1984). Staví vedle sebe vypravěče, autorovu inkarnaci, a svět – postavy. V inscenaci z 90. let Dubois jako vypravěč-autor tyto postavy sám interpretoval. Na totem symbolizující tyranii šamanů, ale také věčné pravdy a jistoty, se vyšplhá mladík a oznamuje příchod nového věku. Vize má dva póly – individuální a kolektivní. V té individuální vystupují hrdina Weulf, napůl Tarzan, napůl postava z Wagnerových oper, a Michaela, herečka němeého filmu a operní diva, kterou přivázali na

koleje a čeká na vysvobození před blížícím se monstrem, zatímco vše sleduje sbor bulvárních fotografů. To se odehrává na dějinném pozadí hrozící války mezi rusky anglicky a čínsky mluvícími postavami – Stalinem, Zeleným Skřítkem, Ježíškem aj. Mísení jazyků prolíná promluvami postav. Michaelina francouzština je morfologicky hispanizovaná a ve výslovnosti poitalštěná, Weulf se vyjadřuje poloněmecky. Řeč tu připomíná Gauvreauův *průzkumný jazyk*, avšak cíl je jiný. Není to již snaha nalézat absolutní spojení mezi zvukem, skutečností a činem, nýbrž je to výraz nivelizující heterogenosti a ztráty hodnotové hierarchie mezi kódy. Efekt zesilují výrazové postupy parodizující umění a umělecké žánry – operu, komiks, film, drama. Nový příběh lidstva zní jako komunikační šum, jenž pohltí vše a není ničím. Beduíni – lidé pouště – žijí na sypkém písku. To je narážka na postmoderní kulturu a společnost. V intimní poloze tuto ontologickou a gnozeologickou mnohoznačnost a nejistotu ztvárňuje *Třetí syn profesora Jurolova (Le troisième fils du professeur Youroulov, 1990)*: Jean-Pierre a Katarina zde pátrají po totožnosti Béoíta, který se zabil skokem (pádem?) z mrakodrapu ve středu města. Byl to agent, génius, či kdosi jiný? Každá z odpovědí je znejistěna. Hledání totožnosti je námětem hry *Sbohem, doktore Münchu... (Adieu, docteur Münch..., 1982)*: ústřední postava zde rozmlouvá s desítkou osob či spíše hlasů, jež představují jeho vizi skutečnosti a vlastního nitra. Je to opět sestup do pekel, jenže tentokrát je to peklo sebe sama.

Největšího úspěchu dosáhl René-Daniel Dubois hrou s anglickým názvem *Being at home with Claude* (1986). Ke zdaru přispělo realistické ukotvení hry do atmosféry kolem Světové výstavy roku 1967 a separatistických atentátů. Drama má podobu policejního výslechu. Byl zavražděn student a stoupenec separatistického hnutí RIN. Vrah Yves, mladý prostitut, se zabarikádoval v pracovně soudce Delorma poté, co se udal policii a upozornil tisk. Dramatický a emocionální efekt vyplývá zkontrastu mezi institucionální povahou výslechu a osobní výpovědí o vášni a o tíži bytí v současné společnosti. Podobně vyznívají další hry – *Jaro, pane Deslauriersi (Le Printemps, Monsieur Deslauriers, 1987)*, *A Laura nic neodpovídala (Et Laura ne répondait rien, 1991)*.

Jovette Marchessaultová (9.2. 1938 Montreal)

Nepíše jen romány a divadelní hry, je také malířka a sochařka. Svá díla již vystavovala na více než dvou desítkách expozic v Kanadě, Paříži, Bruselu, New Yorku. Patří k organizátorkám feministického umění. Iniciovala a koordinovala výstavu *8 Montrealanek v New Yorku* (1989), stála při založení mezinárodního vydavatelství Squawtach Press (1980). Ženskou otázku spojuje s problematikou původních národů, protože se hlásí ke svému dílu indiánské krve v žilách.

K umění a spisovatelskému řemeslu se propracovala jako samouk. Od patnácti let pracovala v textilkách, pak v knihkupectví a administrativě. Výtvarnému umění a literatuře se věnuje od konce 60. let. Zařadila se mezi přispěvatelky *La Barre du Jour, La Nouvelle Barre du Jour* a později *La Vie en rose, Fireweed* a *13 Moon*.

Debutovala románem *Jako dcera země (Comme une enfant de la terre, 1975)*, jež na trilogii doplnila dalšími díly *Matka bylin (La Mère des herbes, 1980)* a *Bílé kamínky pro cesty temnými lesy (Des cailloux blancs pour des forêts noires, 1987)*. Základ příběhu tvoří autobiografická fakta, která však Marchessaultová přetváří v iniciační cestu za ženstvím, uměním, literaturou. Pouť je postavena pod patronaci Jacka Kerouaka, probíhá po celém severoamerickém prostoru a protagonistku provázejí mytické pomocnice jako Velká Medvědice, Malý Havran, Velká Matka. Trilogie je současně obrazem úsilí o vymanění z mužské kultury a mužské historie.

Přechod k divadlu představuje *Lesbický triptych (Tryptique lesbien, 1980)*. První část „Lesbickou kroniku quebeckého středověku“ lze označit za esejistickou fikci: mimozemšťanka je tu podrobena všemocné maskulinní výchově, zakouší násilí páchané

rodinou, církví, školou. Po této negativní, kritické části následují „Noční krávy“, lyrická výpověď o vztahu mezi matkou a dcerou, evokace ženskosti, jež se jen v noci a v předstávách může vznést k tanci po Mléčné dráze, zatímco ve dne jsou ženy vedeny k jatům svatebních komnat a mučidlům vnuceného mateřství. Tato část bývá inscenována formou dramatického monologu. Třetí díl – Andělíčkářky – je označován jako „scénická poezie“ („*poésie théâtralisée*“). Andělíčkářky představují ženskou vzpouru. Jsou pomocnice žen, které si mateřství ne zvolily, ukazují cestu k ženské svobodě.

Boj za svobodné ženství a svízelný osud ženských tvůrkyň ilustruje několik divadelních her. *Sága zmoklých slepic* (*La Saga des poules mouillées*, 1981) skrývá pod metaforickými jmény postav – Starobylá, Farnice, Malá Vrána, Hlava v Oblacích – velké spisovatelky – Conanovou, Guèvremontovou, Royovou, Hébertovou. V šesti obrazech se tu konfrontují touhy a nutnost vše před společností tajit, ukrývat do jinotajů tvorby. Drama *Alice a Gertrude, Natalie a Renée a ten drahoušek Ernest* (*Alice et Gertrude, Natalie et Renée et ce cher Ernest*, 1984) se odehrává v Paříži v říjnu 1939. Debatují tu spolu spisovatelky a umělkyně – lesbičanky – Natalie Cliffordová Barneyová, Renée Vivienová, Alice B. Toklasová, Gertrude Steinová – spolu s Hemingwayem. Děj je zcela fiktivní, symbolický. Za zápletku slouží večírek a diskuse o „Arše“ – dokumentaci o tvůrkyních cenzurovaných pro homosexualitu. Hrozba německé Třetí říše zde představuje koncentrát společenské represe. Na závěr večírku přicházejí další spisovatelky – Colette, Djuna Barnesová, Marguerite Yourcenarová. Boj o svobodný výraz, svobodný život a volbu sexuální orientace ztvárňují životopisné hry *Země je příliš krátká, Violetto Leduková* (*La Terre est trop courte, Violette Leduc*), *Anaïs. Ve chvostu komety* (*Anaïs, dans la queue de la comète*, 1985) a *Velkolepá cesta Emily Carrové* (*Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, 1990), v próze pak *Dopis z Kalifornie* (*Lettre de Californie*, 1982), věnovaný radikální americké feministce Meridel Lesueurové.

Marco Micone (23.3. 1945 Montelongo, Itálie)

Téma přistěhovalectví a hledání nové totožnosti vychází z osobních zkušeností. Otec odjel z Itálie za prací do Kanady, když Markovi bylo šest let. Rodina se tam mohla přestěhovat až o sedm let později (1958). Trauma nepřítomného otce se vepíše do Miconovy tvorby stejně jako kontrast mezi Itálií, Italo-Quebečany a Quebečany. Micone absolvoval Loyolovo gymnázium (1968) a teatrologii na McGillově univerzitě. Učil potom italštinu a italskou kulturu na střední škole a současně se angažoval v italsko-kanadském prostředí. Lze ho považovat za Michela Tremblaye Italo-Quebečanů. Jejich osudy ztvárnil v trilogii *Lidé ticha* (*Gens du silence*, 1982), *Addolorata* (1984), *A už agónie* (*Déjà l'agonie*, 1988), která mapuje v brechtovsky pojatých scénách proměnu prostředí i vývoj mentality od prvních příchozích v 50. letech po vnuky vzešlé již ze smíšených manželství. *Lidé ticha* jsou nejen ti z první generace, kdo zbavení slova v cizím prostředí dřou, aby si vybudovali nový domov, ale také jejich děti, které rodiče uzavírají do ghetta italské komunity, do rigidních pravidel, jež komunitu chrání proti vnějšku, ale také ji odsuzují ke strnulosti. Jen synům je dovoleno vyjít a uspět. Proto Mario je poslán do anglické školy, zatímco Nancy-Annunziata se učí francouzsky, protože u děvčat na vzdělání nezáleží. Nakonec právě Nancy opouští čtvrt'. *Addolorata* je příběh o druhé generaci: jádrem je rozpor mezi Giovannim-Johnym, který chce udržet tradici uzavřené společnosti, a jeho ženou Addoloratou-Lolitou, která po smrti rodičů odmítne dál hrát úlohu podrobené manželky a matky. Hra spojuje dvě časové úrovně v desetiletém odstupu: konfrontují se tak naděje zamilované dívky a realita nového rodinného vězení podobného tomu, z něhož chtěla sňatkem uniknout. *Addolorata* od manžela odchází, osamostatňuje se – jako Tremblayova Carmen. Jazykovým kódem Micone jemně charakterizuje odlišnosti v postojích. Mužský svět bdí nad dělením sfér: doma italština, jazyk domácí nadvlády, a venku angličtina, řeč pánů. *Addolorata* chce naopak jazykově i společensky vplynout do frankofonního prostředí, neboť pro ni znamená rovnost. Do

posledního dílu trilogie se promítá odcizení třetí generace, již narozené v Quebecu: ztratila vztah ke staré vlasti a v té nové si místo ještě nenašla. Podobnou tematiku zpracoval Micone i v próze *Začarovaný fíkovník* (*Le figuier enchanté*, 1992). Z básní se proslavila *Speak what* (1989), pastiš poémy *Speak white* Michèle Lalondové (1974).

Wajdi Mouawad (16. 10. 1968 Deir-el-Kamar, Libanon)

Kořeneny tkví v křesťanské kultuře arabského Libanonu, vzdělání získal ve Francii, kam se rodina přestěhovala (1978), tvorbou se přibližuje k multikulturní, moderní tváři Quebecu, kde jeho rodina nakonec zakotvila (1983). Vystudoval herectví a plásoval jako herec, režisér a divadelní producent. Avantgardní brechtovskou dramaturgii naplňuje mravním, ořisným apelem vycházejícím z reflexe o podobách zla v moderní době. Oproti staršímu Miconovi se neváže na konkrétní realitu, kulturní konfrontaci vede v rovině symbolické. Trauma občanské války a rozpadu mezilidských vztahů a hodnot tvoří nevyřčené pozadí jednotlivých děl - *Svatba u kromaňonců* (*Journée de nocces chez les Cromagnons*, 1992), *Alfons* (*Alphonse*, 1993), *Willy Protagoras zavřný na záchodě* (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, 1993), *Hedviččiny ruce v okamžiku zrození* (*Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, 1995), *Pobřeží* (*Littoral*, 1999). Tématem poslední jmenované hry je hledání kousku země, kam by mohl Wilfrid uložit tělo zemřelého otce. Je to zároveň návrat ke kořenům a putování po zemi zpustošené válkou: drama synovského vztahu k otci a obžaloba dějin jsou ztvárněny zcela postmoderně jako předmět filmového natáčení. Slovo *Pacamambo* (2002) v titulu označuje jiný svět - místo, kde přebývají mrtví a kam chce odejít za babičkou malá Julie, zatímco prodlévá vedle rozkládajícího se těla ve sklepech: vyostřením spojitosti smrti a života, stáří a mládí získává psychologická zápletká dramatu metafyzický přesah. Hra *Sny* (*Rêves*, 2002) se odehrává v hotelovém pokoji, kde autor zápasí se svým románem, pohybuje na rozhraní skutečnosti a fikce.