

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav germanistiky

Bakalářská práce

Tereza Sladkovská

**Současná švédská dramatická tvorba z pera ženských autorek: Sara  
Stridsberg**

**Contemporary Swedish drama by female authors: Sara Stridsberg**

Vedoucí práce: PhDr. Dagmar Hartlová

2016

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne

Podpis

**Abstrakt:**

Práce se v úvodu zabývá politizací švédské literatury od 60. let 20. století se zaměřením na proud feministické literatury psané ženskými autorkami. Sleduje tento proud až do současnosti a velký důraz klade na dramatickou tvorbu a divadelní kulturu. V druhé části rozebírá tři dramata jedné z významných současných autorek Sary Stridsberg. Práce také stanoví obecnou definici feministického umění podle švédské teoretičky genderu Tiiny Rosenberg.

**Abstrakt anglicky:**

This paper is in its first part dealing with the politicisation of the Swedish literature from 1960's on and it is focusing on the feminist literature written by female authors. It is following this literary tendency until these days and it is emphasising drama and the theatre culture. In its second part the paper is analysing three plays by one of the most influential contemporary authors, Sara Stridsberg. The paper is also laying down a general definition of the feminist art based on the works of a Swedish gender theorist Tiina Rosenberg.

**Klíčová slova:**

současné drama, Švédsko, Sara Stridsberg, feminismus v literární tvorbě

**Klíčová slova anglicky:**

contemporary drama, Sweden, Sara Stridsberg, literary feminism

## Obsah

1. Úvod .....	5
2. Vývoj literatury a feministické literatury ve Švédsku od 60. let 20. století .....	7
2.1. Obrat doleva .....	7
2.2. Nové ženské hnutí v 70. letech 20. století .....	9
2.2.1. Suzanne Osten a Margareta Garpe .....	13
2.3. Feministická literatura ve Švédsku od 80. let 20. století po současnost .....	16
3. Definice feministického umění .....	22
4. Sara Stridsberg .....	25
4.1. <i>Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika</i> (Valerie Jean Solanas se má stát prezidentkou Ameriky) .....	27
4.2. <i>Medealand</i> (Médeina země) .....	34
4.3. <i>Dissekering av ett snöfall</i> (Pitvání sněhové přeháňky) .....	42
5. Závěr – drama Sary Stridsberg .....	48
Použitá literatura .....	53

## 1. Úvod

Zhruba od sedmdesátých let se dá ve švédské literatuře sledovat proud literatury psané ženskými autorkami, které se hlásí k feminismu. Tento proud se nevyhýbá ani dramatické tvorbě. Sara Stridsberg patří mezi nejvýznamnější současné švédské autorky, je držitelkou ceny Severské rady za literaturu a je také jednou z nejhranějších současných dramatiček. Tato práce se bude věnovat třem dramatům Sary Stridsberg, která se ve Švédsku zařazují do kategorie literatury nazývané feministická či literatury zabývající se otázkou genderu. Jejich témata, motivy a náměty vytváří rámec, který reflektuje role pohlaví ve společnosti, mocenské vztahy i individuální zkušenost ženy.

Jako feministická literatura se dnes označuje literatura psaná autory, kteří vychází z teoretické základny feminismu a ve svých dílech zpracovávají feministická témata za účelem jejich zviditelnění a promýšlení. Literatura, jejíž autor se jako feminista/feministka neidentifikuje, také může mít feministický dopad, pokud zprostředkovává témata chápána jako feministická a čtenářům o těchto tématech zvyšuje povědomí.<sup>1</sup>

Feminismus je politické hnutí vyvstávající na základě historické a kulturní podřízenosti žen, které chce tuto skutečnost změnit.<sup>2</sup> Ve svých počátcích bojovalo hnutí zejména za volební právo pro ženy, ale zároveň i za celkovou rovnoprávnost žen a mužů. V současnosti do sebe feminismus zahrnuje také boj za rovnoprávnost jedince jako takového, bez ohledu na jeho pohlaví, sexuální orientaci, původ či společenský status. Zabývá se také genderem (příslušností k určitému pohlaví), který zdaleka není jasně danou kategorií, ale spíše společenským a kulturním konstruktem, ovlivněným stereotypními způsoby myšlení.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Goodman 1996: 12.

<sup>2</sup> Tamtéž: 10.

<sup>3</sup> Tamtéž: 7.

V první části se bude práce zabývat vývojem feministické literatury psané ženami ve Švédsku od 60. let 20. století do současnosti s významným přihlédnutím k dramatu a divadelní kultuře se záměrem připravit východisko pro druhou část. Ta se bude věnovat samostatnému rozboru tří dramát Sary Stridsberg z literárněvědného hlediska, pokusí se najít charakteristiky její tvorby a autorské metody a zařadit dramata do vývojového proudu feministické literatury. Ve třetí kapitole, která obě části spojuje, se práce snaží definovat feministické umění jako takové na základě prací přední švédské teoretičky genderu Tiiny Rosenberg.

Všechny překlady textů v práci jsou původní, pokud není uvedeno jinak.

## 2. Vývoj literatury a feministické literatury ve Švédsku od 60. let 20. století

### 2.1. Obrat doleva

Zhruba od poloviny šedesátých let se ve skandinávské kultuře a veřejném životě začal projevovat silný příklon k levicově orientované politice. Ve Švédsku se tento jev označuje jako *vänstervridning* (obrat doleva). Za průlomový rok můžeme považovat rok 1965, kdy začaly demonstrace proti válečné intervenci USA ve Vietnamu. Šedesátá léta přinesla současně i zpochybnění kulturní politiky předchozích let, veřejnou sféru života ovlivňovalo silné dělnické hnutí a v debatě se kritizovaly zkosnatělé kulturní instituce, které pouze udržují při životě staré pořádky a nenechávají prostor pro alternativy.<sup>1</sup> Umění mělo mít podle tehdejšího požadavku zejména sociální a politickou funkci, mělo být srozumitelné a společensky angažované, mělo se zabývat každodenním životem. Modernismus čtyřicátých a padesátých let byl nahlížen jako povýšený, nesrozumitelný a odtržený od reality. Tato doba udala optimistický tón otevírající se debatě o roli umění a kulturní politiky.<sup>2</sup> Umění a literatura se staly přístupnými a komunikativními.

Ke konci šedesátých let nastal ještě radikálnější obrat k angažované kultuře a literatuře. Rok 1968, který byl rokem studentských protestů v Evropě a USA, přinesl přísný požadavek ideologické angažovanosti umělců a socialismus byl jedinou přípustnou ideologií. V posledních letech tohoto desetiletí se proměnila švédská společnost: „*Spisovatelé, kulturní pracovníci, studenti a radikální dělníci tehdy vytvořili veřejnost, která proměnila obraz Švédska.*“<sup>3</sup>. Umění se stalo nástrojem boje proti současnému společenskému řádu. Hranice mezi umělci a publikem se ztenčovaly, ideálně měly zmizet úplně. Hledaly se nové cesty k publiku a ke čtenářům bez vlivu tržních zákonů a

---

<sup>1</sup> Lönnroth, Göransson 1997: 75.

<sup>2</sup> Tamtéž: 80.

<sup>3</sup> Tamtéž: 108. „Författare, kulturarbetare, studenter och radikala arbetare utgjorde då en offentlighet, som förändrade bilden av Sverige.“

institucí. Literatura, která nesplňovala požadavky doby, byla prakticky neviditelná. Tento převládající kurz ve švédské kultuře pokračoval ještě zhruba do konce sedmdesátých let. Mezi přední žánry v próze patřila zejména od sedmdesátých let reportáž (*rapport*) a interview.

Divadlo se ukázalo jako velmi účinný nástroj k vyjadřování aktuálních politických postojů. Stejně jako ostatní literatura se i divadelní tvorba chtěla oprostít od institucionalizace, a proto začaly vznikat takzvané *fria grupper*<sup>1</sup>, nezávislé divadelní skupiny, které nebyly přísně hierarchizované a tvořily kolektivně (například *Fria Proteatern*, *Narren*, *Oktober*<sup>2</sup>). Zároveň se díky protestům kulturních pracovníků podařilo prosadit pevné financování státních divadel, a tak se divadelní kultura mohla rozvíjet i v regionech. Divadelní tvorba se také začala více soustředit na dětské a dospívající publikum.<sup>3</sup> Na počátku šedesátých let se jako dramatický protějšek k audiovizuálním básním a románům-kolážím vynořil happening. Happening jako různorodý jednorázový akt plný představivosti a absurdity navázal kontakt s divákem mimo zdi divadel.<sup>4</sup> Divadelní publikum se také proměnilo, díky širšímu záběru se divadelní umění dostalo k více divákům a divadelní představení nebylo už jen prvkem vysoké kultury pro několik vyvolených. Novým divadelním skupinám se podařilo probudit zájem o divadlo u mnoha lidí. „Žádné švédské divadelní hnutí devatenáctého století se neobrátilo proti dominujícím tradicím a nepokoušelo se vytvořit nové tak radikálně a s tak velkou účinností jako svobodné skupiny.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Forser, Heed 2007: 425.

<sup>2</sup> Olsson, Algulin 2009: 477.

<sup>3</sup> Forser, Heed 2007: 427-428.

<sup>4</sup> Olsson, Algulin 2009: 476. „I det fritt experimentglada klimatet i början av 1960-talet utvecklades också sceniska motsvarigheter till bild-ljuddikterna och collage-romanerna. Som det närmaste motsvarigheten kan happening betecknas. Happenings kan definieras som diverse fantasifulla, absurda och provocerande upptåg, som bröt den sceniska isoleringen och drog in publiken i aktiviteterna.“

<sup>5</sup> Forser, Heed 2007: 453. „Lika radikalt som de fria grupperna och med lika stor verkningegrad hade ingen svensk teaterrörelse under 1900-talet vänt sig mot de dominerande traditionerna och sökt skapa nya.“



## 2.2. Nové ženské hnutí v 70. letech 20. století

Společně s levicovým požadavkem na změny v uspořádání společnosti se ve švédské politice a zejména kultuře už od počátku šedesátých let dvacátého století začal ozývat ještě další hlas – hlas feminismu. Pokud někdo myslí boj za lepší svět vážně, nemůže z toho v žádném případě vynechat práva žen.

Počátek takzvané druhé vlny feminismu (první se datuje do období počátku boje o volební právo a rovnoprávnost v manželství v druhé polovině devatenáctého století a třetí začíná v devadesátých letech dvacátého století, zhusta ovlivněná teoretičkou Judith Butler<sup>1</sup>) a zahájení debaty o postavení žen můžeme ve švédském kulturním okruhu položit už do roku 1961, kdy Eva Moberg vydala v antologii *Unga liberaler* esej s názvem *Kvinnans villkorliga frigivning* (Podmíněné osvobození ženy). V eseji Moberg tvrdí, že žena nebude svobodná, dokud její předepsanou rolí zůstane hlavní zodpovědnost za péči o děti a domácnost, protože tím se stále nachází v ekonomické závislosti na muži.<sup>2</sup> Druhým příspěvkem do debaty v šedesátých letech byl pamflet Barbro Backberger s názvem *Det förkrympta kvinnoidealet* (Zakrslý ideál ženy) z roku 1966. V něm napadá pojetí ženy jako přirozeně pasivní a poddajné. Stěžuje si na tisk a mužské spisovatele, kteří upevňují patriarchální ideál ženy.<sup>3</sup>

Kolem roku 1970 se nové ženské hnutí začalo ztotožňovat s převládajícím socialistickým názorovým táborem, ale kritizovalo hierarchizované uspořádání politických stran, ve kterém přední pozice obsazují muži a ženy vykonávají většinou pouze administrativní činnosti. Kritizovala se také sociálně-demokratická politika, která vynechávala témata jako rodina, výchova dětí a domácí práce ze svého zorného pole.<sup>4</sup> Také z těchto důvodů se zakládaly samostatné ženské spolky a organizace. V roce 1968 byla založena *Grupp 8* a v roce 1970 *Kvinnoligan*. Členky *Grupp 8* se dokonce

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012.

<sup>2</sup> Lönnroth, Göransson 1997: 161.

<sup>3</sup> Tamtéž: 161.

<sup>4</sup> Tamtéž: 161.

zpočátku ani nenazývaly feministkami, protože tento termín měl měšťanský nádech a byl spojován s nenávisť vůči mužům. Původních osm členek se scházelo na seminářích o roli pohlaví vedených literární vědkyní Karin Westman Berg.<sup>1</sup> Později se skupina otevřela a její samostatné podskupiny začaly vznikat nejen ve Stockholmu, ale například i v Malmö.<sup>2</sup>

Heslem dne bylo „*Ingen klasskamp utan kvinnokamp*“ (Není třídního boje bez boje za ženská práva). Osobní se stalo politickým.<sup>3</sup> Vytoužená změna společnosti by ovšem nemusela přinést záruku osvobození ženy, protože se zdálo, že boje za třídní rovnost a za rovnost mezi pohlavími jsou stále odděleny. „*Odpovědi byly nové slogany jako ‚sesterství dává sílu‘, kde identifikace sebe sama jako ženy, sounáležitost a kolektivní politický boj žen byly metodami změny.*“<sup>4</sup> Nové ženské hnutí sedmdesátých let zanechalo ve švédské společnosti a kultuře trvalé změny a prosadilo nové pohledy na ženu a její roli.

Stejně jako u jejich mužských protějšků v literatuře této doby byla i u spisovatelek oblíbená reportáž, jako žánr považovaná za nejvíce objektivní. A jelikož osobní zkušenosti se staly součástí veřejné politiky, psaly se zjeměna reportáže ze života žen. V roce 1969 vydala Carin Mannheimer knihu s názvem *Rapport om kvinnor* (Reportáž o ženách), jejímž záměrem bylo zmapování situace současné ženy. V roce 1970 vyšla kniha *Rapport från en skurhink* (Reportáž z kýble) autorky Majy Ekelöf (dělnice a spisovatelky bez formálního vzdělání), která podává svědectví o svém životě uklízečky a matky samoživitelky. Svůj život klade do souvislosti s okolní realitou, zamýšlí se nad dětmi, světovou politikou i svým vlastním napjatým rozpočtem. *Rapport från en skurhink* obdržel literární cenu a svou autorku proslavil.<sup>5</sup> Místní odnož

---

<sup>1</sup> Lönnroth, Göransson 1997: 161.

<sup>2</sup> [https://sv.wikipedia.org/wiki/Grupp\\_8](https://sv.wikipedia.org/wiki/Grupp_8)

<sup>3</sup> Rosenberg 2012: 57.

<sup>4</sup> Tamtéž: 58. „Svaret blev då nya slagord som ‚Systemskap ger styrka‘ med kvinnoidentifikation, kvinnogemenskap och kvinnors kollektiva politiska kamp som metoden till förändring.“

<sup>5</sup> Olsson, Algulin 2009: 521.

*Grupp 8* ze Stockholmu s názvem *Aurora* v roce 1977 kolektivně napsala a vydala knihu *Nio kvinnor – nio liv* (Devět žen – devět životů).<sup>1</sup> Mnoho autorek také začalo psát autobiografie, či romány s autobiografickou inspirací. Švédský termín *bekännelse* (vyznání, přiznání) jako označení pro tento typ literatury – *bekännelselitteratur* - z pera nejen ženských autorek se v sedmdesátých letech mezi literární kritikou stal jakousi nadávkou, známkou špatné kvality.<sup>2</sup> Byla jim vyčítána nedostatečná kreativita a nepropracovaný výraz. Sem patřily například knihy *Kvinnodagbok* (Deník ženy) z roku 1977 od Agnety Klingspor, *Det mest förbjudna* (Nejzakázanější) z roku 1976 od Kerstin Thorvall nebo *Skriv Kerstin skriv* (Piš, Kerstin, piš) z roku 1978 od Kerstin Strandberg. Vyprávění o každodenním životě žen z různých perspektiv jsou psána uvolněným jazykem, jsou konkrétní a osobní a nebojí se otevřeně popisovat témata jako sexualita a erotické zážitky.

Novým hráčem na literárněvědném poli se už v šedesátých letech stala také ve Švédsku feministická kritika. Zpočátku se soustředila na zkoumání literárních textů psaných muži a formulování teorie o zobrazování ženy v této literatuře. V sedmdesátých letech se pozornost obrátila k píšícím ženám a jejich pozici autorky.<sup>3</sup> „Užití pohlaví autora jako hledisko pro dělení literatury se čím dál tím více akceptovalo a vědecký zájem o způsob, jakým ženy píšou, rostl.“<sup>4</sup> Cílem této literární kritiky nebylo pouze poukazovat na pohrdání ženou v díle mužských autorů, nýbrž také znovu číst díla autorů i autorek z ženské perspektivy. Znovu se objevovaly starší autorky jako Fredrika Bremer, Victoria Benedictsson či Maria Sandel. Švédské autorky obdržely své literární historie (vydané v letech 1981 a 1983), které zpracovávají zapomenutou tradici ženské literatury.<sup>5</sup> Společným projektem severských literárních věd se v

---

<sup>1</sup> Lönnroth, Göransson 1997: 163-164.

<sup>2</sup> Olsson, Algulin 2009: 514.

<sup>3</sup> Tamtéž: 538.

<sup>4</sup> Lönnroth, Göransson 1997: 169-170. „Att använda könet som literär indelningsgrund blev alltmer accepterad, och det vetenskapliga intresset för hur kvinnor skriver ökade.“

<sup>5</sup> Tamtéž: 170.

osmdesátých letech stalo pětidílné dílo s názvem *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (Dějiny severské ženské literatury) vydávané v letech 1993 – 2000. Zhruba stovka literárních vědkyň v něm mapuje dějiny ženské literatury na Severu od středověku po současnost. Dílo je velmi důležité, co se týče zaměření pozornosti na psaní žen, vytváření kánonu a teorii genderu.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Olsson, Algulin 2009: 538. „Verket har haft stor betydelse för uppmärksamheten kring kvinnors skrivande, kanonbildning och genusteori.“

### 2.2.1. Suzanne Osten a Margareta Garpe

Stejně jako v levicově angažovaném umění hrálo divadlo významnou roli i v umění feministickém. Nejvýraznější stopu zanechaly v sedmdesátých letech režisérka Suzanne Osten a dramatička Margareta Garpe, které spolupracovaly na několika divadelních představeních. Se svými inscenacemi *Tjejsnack* (Holčičí řeči) z roku 1971, *Kärleksföreställningen* (Představení o lásce) z roku 1973, *Jösses flickor, befrielsen är nära!* (Hergot holky, osvobození je blízko!) z 1974 a *Fabriksflickorna* (Dívky z továrny) z roku 1980 položily základy feministického divadla ve Švédsku.<sup>1</sup>

Suzanne Osten zaujímala výjimečnou pozici ve švédském divadelním životě po více než tři desetiletí. Její styl práce se vyznačoval důkladnou přípravou každého představení, studovala fakta týkající se toho kterého dramatu a zapojovala do procesu zkušební publikum. Společně s Garpe usilovaly o „užité divadlo“ (*bruksteater*), které spočívalo v tom, že si určily svoje publikum, zmapovaly jeho situaci a potřeby, a poté ovinuly svoji hru kolem těch útrap a očekávání, které byly aktuální.<sup>2</sup> Osten se zabývala také formálními stránkami divadelního umění, zajímala se o možnosti vývoje divadelního herce obohacením tradičních hereckých technik alternativními hereckými styly. Zapojovala loutkohru, tanec a masky. Pomocí různých převleků odhalovala záměnou pohlaví postav na scéně neudržitelnost tradičních mužských a ženských rolí také v představeních pro děti.<sup>3</sup> Od šedesátých let do konce století zrežirovala přes šedesát divadelních představení, okolo dvaceti rozhlasových her a osm celovečerních filmů. „Bez přehánění ji můžeme nazývat jedním z velikánů švédského divadla.“<sup>4</sup> V roce 1975 založila svoji vlastní skupinu *Unga Klara*, která byla součástí Městského divadla ve Stockholmu (*Stockholms Stadsteater*) a svoji tvorbu zaměřovala na dětské a dospívající publikum. Prvním představením skupiny byly *Medeas*

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012: 58.

<sup>2</sup> Forser, Heed 2007: 446.

<sup>3</sup> Tamtéž: 288.

<sup>4</sup> Tamtéž: 287. „Det är ingen överdrift att kalla henne en av svensk teaters giganter.“

*barn* (Médeiny děti), přebásněné Eurípidovo drama. Rozvod mezi Médeiou a Lásonem je v tomto novém dramatu zobrazen z pohledu jejich dvou dětí. V jiných představeních se věnovala tématům jako dětská sebevražda, anorexie či Downův syndrom.<sup>1</sup>

Hra *Tjejsnack* pojednává o zažitých představách chování mladých mužů a mladých žen. Dívky se většinou drží zpátky, neprojevují svoje názory a nechávají rozhodovat chlapce. *Tjejsnack* vyzýval mladé ženy, aby promluvily a požadovaly svoje práva, aby se odvážily najít svoje místo ve školách, na trhu práce i ve společenském životě. Představení se hrálo i zadarmo například v centrech volného času pro mládež.<sup>2</sup>

*Kärleksföreställningen* se zabývá obrazem ženy (i muže) v pornografii a romatických časopisech pro ženy. V tomto typu médií se prezentuje pokřivený obraz sexu a podivně se zachází s pojmem lásky, což vytváří nebezpečné vzory zejména pro mladé lidi. Materiál získaly Osten a Garpe z rozhovorů s redaktory časopisů pro ženy a pornografických časopisů.<sup>3</sup>

Nejvýznamnější feministickou hrou autorské dvojice Osten a Garpe se stala hra *Jösses flickor, berielser är nära!*, poprvé uvedená roku 1974 v Městském divadle ve Stockholmu. Představení, které se hrálo celkem sto čtyřicetkrát, se stalo svého času událostí, jejíž význam sahal daleko za hranice divadla. Stalo se pojmem čitelným i pro ty, kteří představení neviděli.<sup>4</sup> Hra pojednává o fiktivním ženském spolku *Jösses flickor*, jehož historie začíná rokem 1924. Optimismus po přiznání volebního práva střídá krize třicátých let, kdy jsou ženy opět hnány do kuchyně. Následuje válka a vnitřní boje v dělnickém hnutí. Druhé dějství začíná poválečným rozmachem na trhu práce a mírovým hnutím, které otevírá dveře i solidaritě mezi ženami. Sedmdesátá léta znovu předkládají otázku práce jako práva, péče o děti jako veřejné záležitosti a

---

<sup>1</sup> Forser, Heed 2007: 287.

<sup>2</sup> Rosenberg 2012: 58-59.

<sup>3</sup> Tamtéž: 60.

<sup>4</sup> Forser, Heed 2007: 446.

ekonomické rovnosti. Po padesáti letech je osvobození na dosah, nyní je ale řada na mladých feministkách.<sup>1</sup> Hra zobrazuje členky hnutí v soukromí i na veřejnosti, zabývá se jejich individualitou i kolektivitou. Děj se odehrává na třech místech: na schůzích spolku, v soukromí a ve společnosti mužů. Garpe a Osten ve hře nejenom vyzývají k povstání, ale také nahlíží na dějinný vývoj z perspektivy přehlížené ženy.<sup>2</sup> Garpe vzpomíná: „*Měly jsme zároveň divadelně politický cíl: více rolí pro ženy; ženy v klasickém dramatu byly buď kojné, nebo mladé nevinné dívky. Také jsme postrádaly kolektivní příběhy.*“<sup>3</sup> Významnou částí představení byla bez pochyby hudba Gunnara Edanderse, dvorního skladatele Městského divadla ve Stockholmu. Písňe s konkrétními texty a optimistickými melodiemi vytvářely funkční kontrast k závažnosti tématu. Některé s těchto písní se ujaly a v rámci švédského ženského hnutí se zpívají dodnes. Hra představovala vybočení z úzu tím, že v centru děje nestál osamocený mužský hrdina, ale raději než osamocená ženská hrdinka se na scénu postavil kolektiv žen nové doby.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Forser, Heed 2007: 445.

<sup>2</sup> Rosenberg 2012: 60.

<sup>3</sup> Tamtéž: 60. „Samtidigt hade vi teaterpolitiska mål: Fler roller för kvinnor; kvinnor i den klassiska dramatiken var antingen ammor eller unga oskuldsfulla flickor. Vi saknade kollektiva berättelser också.“

<sup>4</sup> Tamtéž: 64.

### 2.3. Feministická literatura ve Švédsku od 80. let 20. století po současnost

Osmdesátá léta zčásti pokračovala v tradici feministické literatury let sedmdesátých, ale opouštěla aspekt politické angažovanosti a přinesla s sebou nové impulsy v podobě poststrukturalistických teorií a postmodernistické literatury. Skutečnou změnu ve feministických teoriích znamenala až devadesátá léta, počátek udalo vydání knihy *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* americké filosofky a feministické teoretičky Judith Butler v roce 1990. V ní kriticky nahlíží na díla Simone de Beauvoir, Juliy Kristevy, Sigmunda Freuda, Jacquesa Lacana či Michela Foucaulta. Vyslovuje názor, že logická soudržnost kategorií pohlaví, genderu a sexuality je kulturně konstruovaná skrze opakování stylizovaných jednání v čase.<sup>1</sup> Zavedla do souvislosti s pohlavím, genderem a sexualitou pojem performativita, jejíž projevy nejsou vrozené, nýbrž kulturně podmíněné.

Postmoderní doba s sebou přinesla rozpad velkých příběhů a také feminismus se rozlil do více souběžných proudů. Teoretické a politické debaty se rozdělily mezi teoretiky hnutí queer, postkoloniální feministky a feministy (postkoloniální feminismus se věnuje dopadům rasismu a ekonomické závislosti na země, které nejsou součástí Západu, soustředí se především na jejich ženské obyvatelky) a feministy a feministky zaměřené na tradičnější ženskou politiku. Bylo těžší najít společný politický cíl. Literární vědkyně Lisbeth Larsson v předmluvě k antologii *Feminism* (Feminismy) z roku 1996 vysvětluje: „V těchto textech je vidět, jak se Žena s velkým písmenem proměnila na ženy v neurčitém tvaru množného čísla, stejně jako se Feminismus sedmdesátých let stal mnohonásobnými feminismy. Ty jsou výrazem odklonu osmdesátých let od jednotného pohledu na ženu a feminismus, který byl charakteristický pro léta sedmdesátá. [...] a často se klade

---

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith\\_Butler](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler). „The crux of Butler's argument in *Gender Trouble* is that the coherence of the categories of sex, gender, and sexuality—the natural-seeming coherence, for example, of masculine gender and heterosexual desire in male bodies—is culturally constructed through the repetition of stylized acts in time.“



výraz 'žena' a 'ženskost' do uvozovek, aby se poukázalo na to, že tyto pojmy nemají nějakou jednoduchou nebo danou referenci, ale jsou to kulturou nastavené konstrukce.“<sup>1</sup>

Od devadesátých let už tedy nemůžeme hovořit o jednotném proudu feministické literatury a kultury, jako tomu bylo v letech sedmdesátých. Kolem roku 2000 vyšlo stejně jako v šedesátých a sedmdesátých letech mnoho knih, které se zabývaly Švédskem z kritické perspektivy: knihy o mužnosti a maskulinitě, o dominující heteronormativitě, o švédské identitě (*svenskhet*) a rasismu, o lidech bez dokladů a bez domova. Mezi ně patří například *Som om vi inte finns* (Jako bychom ani nebyly) z roku 2000 od Åsy Hammar, či *No, I'm from Borås* (Ne, já jsem z Boråsu) z roku 2004 od Oly Wong.<sup>2</sup> Některé autorky ve svých dílech zobrazují témata sexuálního násilí a erotických vztahů založených na moci. Mezi ně patří Katarina Frostenson, Carina Rydberg, Anna-Karin Granberg nebo Mare Kandre. Poslední dvě jmenované napsaly knihy s tématem incestu s názvy *Där allting kan ses* (Tam, kde je všechno vidět) z roku 1992 a *Aliide, Aliide* z roku 1991.<sup>3</sup> Některé autorky zpracovávají teorii performativity genderu, například Ninni Holmquist ve sbírce povídek *Kostym (Kostým)* z roku 1995. „Identity jsou tekuté a proměnlivé. Pohlaví a sexualita jsou performativní, něco, co postavy spíše dělají, než čím jsou.“<sup>4</sup>

Ve stejné době vzrůstal všeobecný spisovatelský zájem o autofikci<sup>5</sup> a některé autorky navázaly na tradici sedmdesátých let. Sem patří například knihy

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012: 70-71. „I dessa texter kan man se hur Kvinnan med stor K förvandlas till kvinnor i obestämd form pluralis precis som 70-talets Feminism blir det mångfaldigade feminismen. De är alla uttryck för 80-talets gemensamma rörelse bort från den enhetliga synen på kvinnan och feminismen som var 70-talets. [...] och ofta sätter man citationstecken kring både 'kvinna' och 'kvinnlighet' för att visa att begreppen inte har någon enkel eller given referens utan är kulturellt bestämda konstruktioner.“

<sup>2</sup> Olsson, Algulin 2009: 522.

<sup>3</sup> Tamtéž: 546.

<sup>4</sup> Olsson, Algulin 2007: 548. „Identiteter är flytande och föränderliga. Könet och sexualiteten är performativa, något karaktärerna gör snarare än är.“

<sup>5</sup> Tamtéž: 510.

*Bitterfittan* (Kráva neukojená) Marii Svealand (kniha byla inscenována jako rozhlasová hra i jako divadelní představení v režii Sary Gieses v roce 2007<sup>1</sup>), *Jag går bara ut en stund* (Jdu jen na chvíli ven) od Isobel Hadley-Kamptz a *Myggor och tigrar* (Komáři a tygři) od Majy Lundgren, všechny tři vydané roku 2007.

V divadelní oblasti se v osmdesátých a devadesátých letech stále těžilo z dědictví let šedesátých a sedmdesátých v podobě nezávislých divadelních spolků a volnějších vztahů na ose autor-tvůrci představení-herce-divák. V osmdesátých letech se nicméně celá divadelní kulturní oblast potýkala se zhoršenými finančními podmínkami. Svobodné skupiny (*fria grupper*) se více a více začaly zapojovat do práce s institucemi, proti kterým dříve bojovaly. Zčásti kvůli příznivým finančním podmínkám, jelikož navzdory obecné situaci výše dotací nezávislých skupin stoupala, a zčásti kvůli stabilitě provozu, kterou instituce svobodným skupinám zajišťovaly. V oficiální kulturní politice se na svobodné skupiny nahlíželo jako na osvěžující prvek, který rozpočet příliš nezatěžuje a do kamenných divadel přiláká více diváků.<sup>2</sup> V devadesátých letech se nicméně finanční krize divadelního provozu projevila naplno, svobodné skupiny se navrátily na alternativní scény a byly nuceny definovat svou individualitu a vyzdvihnout sobě vlastní kvality: umělecký způsob práce, přímé formy výrazu, alternativní repertoár a formální organizaci bez obsazené vedoucí pozice.<sup>3</sup> Mezi tyto skupiny patří například *Orienteatern*, *Teater Uno*, *Teater Galeasen* či *Teater Tribunalen*. Jejich tvorba se vyznačovala břitkým psychologickým realismem a dařilo se jim na rozdíl od institucionalizovaných divadel oslovovat mladší městské publikum.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012: 120.

<sup>2</sup> Forser, Heed 2007: 459.

<sup>3</sup> Tamtéž: 467. „Grupperna tvingades nu definiera sin egenart och lyfta fram de kvaliteter som var deras: det konstnärliga arbetssättet, de direkta uttrycksformerna, den alternativa repertoaren och den formellt chefslösa organisationen.“

<sup>4</sup> Tamtéž: 460.

Stejně jako v ostatní literatuře se ani v divadelní produkci nedá hovořit o výraznějším jednotném proudu feministického dramatu. Na vedoucích a tvůrčích pozicích v divadelním provozu nicméně stále výrazně převažují muži, zatímco publikum tvoří převážně ženy. Většina rolí připadala mužským hercům, většina ředitelů divadel byli muži, stejně tak většina divadelních recenzentů. Největší scéna ve Švédsku, stockholmské *Kunliga Dramatiska Teatern* (Královské dramatické divadlo), známé jako *Dramaten*, mělo během své existence jen dvě ředitelky: Pauline Brunius v letech 1938-1948 a Ingrid Dahlberg v letech 1997-2002. Na velké scéně göteborgského městského divadla se během sedmdesáti dvou let inscenovalo třináct her napsaných ženami ve srovnání s více než půl tisícem her napsaných mužem.<sup>1</sup> Tento vzorec přetrvává až do nedávné minulosti.<sup>2</sup> V roce 2003 byla nicméně vládou zřízena Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet (Komise pro rovné příležitosti v oblasti scénického umění). Pro národní divadelní instituce se měly stanovit nové dosažitelné cíle v oblasti rovnosti. V médiích se debatovalo o nevyrovnaném kulturním provozu z hlediska pohlaví a zřizovaly se semináře a kurzy vedení pro ženy. V letech 2006-2009 se několik divadelních projektů soustředilo na uvádění a veřejná čtení starších dramat psaných ženskými autorkami, například série čtení s názvem „*Förlåt mig! Vart tog de kvinnliga dramatikerne vägen?*“ („Prosím vás! Kam se poděly ženské dramatičky?“) v *Dramatenu* v roce 2007.<sup>3</sup> Už v roce 2009 se ukázalo, že poprvé v historii je ve vedoucích pozicích divadelních institucí více žen než mužů – jmenovitě 39 žen a 37 mužů. Dramatické umění si navíc dokázalo

---

<sup>1</sup> Forser, Heed 2007: 470.

<sup>2</sup> Tamtéž: 496. „*Mellan 2002 och våren 2006 har 95 procent av pjäserna på Dramatens Stora scen skrivits av män. 84 procent av dessa har regisserats av män. Enda notering av en kvinnlig majoritet står att finna på barn- och ungdomsscenen Lejonkulan. (Vanja Hermele i Dagens Nyheter 28.3 2006).*“ „Mezi rokem 2002 a jarem roku 2006 bylo 95 procent her na Velké scéně *Dramatenu* napsáno muži. Muži režírovali 84 procent těchto her. Jediný výskyt převažujících ženských dramatiček se dá zaznamenat na dětské a mladé scéně *Lejonkulan*. (Vanja Hermele v novinách *Dagens Nyheter* z 28. 3. 2006)“

<sup>3</sup> Rosenberg 2012: 276-277.

udržet svoje publikum navzdory rostoucí televizní nabídce, možností internetu a konkurenci nových sociálních médií.<sup>1</sup>

I v dramatickém žánru se švédské feministické autorky uchylují do oblasti autobiografické tvorby. Jedním z výrazných počinů této kategorie propojující témata těla, autobiografie a dekonstruování sociálně demokratického státu blahobytu je představení-monolog herečky Lo Kauppi s názvem *Bergsprängardottern som exploderade* (Střelmistrova dcera, která vybuchla) z roku 2004. Text byl také vydán jako dokumentární román v roce 2007 a zfilmován pro televizi v roce 2010. Kauppi zobrazuje svoje vyrůstání v dělnické rodině s otcem alkoholikem a kritizuje seškrtání rozpočtu v oblasti sociální a zdravotní péče, kvůli kterému se jí nedostalo v dospívání potřebné profesionální péče. Inscenování monologu pro ni představovalo katarzi v podobě smíření se svým vlastním tělem a nešťastným dospíváním, divadlo se pro ni stalo způsobem, jak sdílet své pocity.<sup>2</sup>

V roce 2006 Malin Axelsson napsala a Maria Löfgren zrežirovala hru s názvem *Jösses flickor: Återkomst* (Hergot holky: Návrat). První dějství sestávalo z upravené původní hry, druhé dějství bylo nově napsáno. Stejně jako v původním představení hrála i tady velkou roli hudba. Pro režisérku se projekt stal způsobem, jak oživit feministickou historii a ukázat, že ženy stále tvoří výjimku z mužské normy.<sup>3</sup> Hra byla v souladu se svou předlohou hrou kolektivistickou se čtyřiceti postavami na scéně, i když druhé, nově napsané dějství se soustředilo na tři generace žen v jedné rodině. Přestože ve feministickém hnutí existuje jistá kontinuita, nové zpracování hry ukázalo, že současná doba si žádá jiné estetické výrazy. Mezi feministkami ve hře se vystupují také přistěhovalkyně a homosexuální ženy, což odráží novou tvář feminismu třetí vlny.<sup>4</sup> Zároveň se hra nevyznačuje takovým optimismem jako

---

<sup>1</sup> Tamtéž: 277.

<sup>2</sup> Tamtéž: 121-123.

<sup>3</sup> Tamtéž: 72.

<sup>4</sup> Rosenberg 2012: 74.

její předchůdce, zdá se, že potřebná mnohost hlasů v současném feminizmu zároveň znemožňuje sjednocení celého hnutí a následování společného, jasně daného cíle.

### 3. Definice feministického umění

V knize s názvem *Ilska, hopp och solidaritet: Med feministisk scenkost in i framtiden* (Vztek, naděje a solidarita: Do budoucnosti s feministickým dramatickým uměním) vymezuje autorka Tiina Rosenberg definici feministického umění v kapitole *Arbetsdefinition av feministisk konst* (Pracovní definice feministického umění)<sup>1</sup> Její definice zčásti vychází z práce filozofky Elizabeth Grosz, která se věnuje především teorii textu. V této kapitole se tato práce pokusí shrnout poznatky obou teoretiček.

Grosz víceméně váhá stanovit přesnou definici feministického textu. Na základě jakých kritérií by se měl feministický text odlišit od ostatních textů? Nicméně největší potenciál ve schopnosti rozlišit feministický text vidí ve stylu a i přes nedůvěru k přesné definici dochází k několika ukazatelům feministického textu, potažmo umění. Takový text má zpochybňovat své vlastní patriarchální podmínky vzniku, má obsahovat feministický postoj nehledě na styl, kterým je takový postoj zprostředkován. Autor či autorka textu nemusí nutně být feministka nebo feministka a dílo má otevírat nový diskurzivní prostor.

Rosenberg naproti tomu přichází s pětibodovým seznamem, kterým shrnuje několik centrálních aspektů feministického umění. V prvním bodě prohlašuje, že feministické umění je flexibilní estetická kategorie. Takové umění je jednak individuální a jednak kolektivní, avšak vždy kontextuální. Na zřetel se musí brát umělcova specifická užití feminismu v díle, ale také historický a společenský kontext, ve kterém dílo vzniklo. Druhý bod se zabývá východisky feministického umění, která v sobě zahrnují směs kulturních studií, teorii identity, otázky národního, historického a společenského kontextu stejně jako prolínání rodu, sexuality, třídy, rasy, věku, a tak dále. Zlatým pravidlem, tvrdí Rosenberg, je odmítnutí hegemonního diskurzu, který identifikuje jako západní, bílý, heterosexuální,

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012: 37-41.

křesťanský a mužský. Ve třetím bodě hovoří o vědomé feministické estetice, která se nemůže spokojit pouze s předkládáním vágně definovaných, tzv. ženských témat, ale naopak vyžaduje zpochybnění rodu/genderu. Mnoho feministických umělců a umělkyně se staví proti stereotypnímu zobrazování ženy a volí témata vztahující se k ženě ze solidárních důvodů, protože v tradičním umění je nepoměrně více prostoru věnováno líčení muže ze všech možných úhlů. Někteří umělci považují označení ženské umění za svazující spíše než osvobozující. Ve čtvrtém bodě používá Rosenberg termín *situovaná znalost* (situovaná znalost/vědomost), který vyjadřuje, že znalost/vědomost nikdy nemůže být prostá hodnocení, ale vždy závisí na okolnostech, ze kterých vychází. Situovaná znalost/vědomost je ukotvená v čase a prostoru, tělu, historicky specifických mocenských vztazích stejně jako v uměleckých metodách a technikách, které umělec používá. Feminističtí umělci, kteří tuto situovanou znalost/vědomost vlastní stejně jako jakýkoliv jiný umělec, se proto snaží zaujmout alternativní výchozí pozici, snaží se takzvaně hledět jinýma očima. Nutností je pro feministického umělce úvaha nad procesem umělecké práce a nad použitými metodami. Pátý bod hovoří o silné vůli k novému a jinému zobrazování výběrem metod a způsobu, která se nachází ve feministickém umění.

Feministické umění nabízí také možnosti zpochybnování ustanovených společenských genderových znaků 'žena' a 'muž' a zkoumání důvodů, pro které se hranice mezi pohlavími vnímá jako přirozená a normální. Rosenberg zdůrazňuje, že neexistuje jednotný způsob, jakým se vytváří feministické umění. Každé takové dílo se musí nahlížet jako výraz, který je součástí většího politického a kulturního kontextu, ve kterém se terén neustále proměňuje.

Ačkoliv se o feministickém umění nedá hovořit jako o uměleckém směru jedinečném pro svou dobu či místo vzniku, můžeme prohlásit, že se stejně jako tyto samostatné umělecké směry, jak se o nich uvažuje v dějinách umění, zasloužilo o nové impulsy a zpochybnění stávajících pořádků. Vzhledem k velké šíři témat a forem je feministické umění čím dál méně přehlédnutelným jevem na umělecké scéně. Usiluje o přístupnost a srozumitelnost, a tak

pomáhá zviditelnit feministické teorie i mimo akademickou sféru. Dává hlas těm, kteří by jinak zůstali nevyslyšeni, ať už to jsou ženy, národnostní minority či lidé s jinou než heterosexuální sexualitou. Tematizuje zejména tělo v opozici vůči zaměření klasického umění na duši a mysl, a také mocenské vztahy, ze kterých sice není možné se vyvázat, ale je možné je odhalit a poznat, jak fungují. Nabourává tradiční představy o genderové identitě a nutí diváka vystoupit z obvyklých naučených schémat myšlení. V neposlední řadě bývá feministické umění často ironické, nebere samo sebe vážně a používá smích jako mocný prvek sounáležitosti a solidarity.



#### 4. Sara Stridsberg

Sara Stridsberg je od svého debutu v roce 2004 oceňovanou a významnou švédskou autorkou. Píše prózu a drama, překládá z angličtiny a je také redaktorkou kulturního feministického magazínu *Bang*, vycházejícího už od roku 1991. Patří mezi autory, kteří pracují s dokumentární formou a ve svých textech mísí fakta a fikci. Je autorkou feministické literatury třetí vlny, protože mezi její témata patří poukazování na nesamozřejmost genderových kategorií, zpochybňování heteronormativity a tradičních rolí mužů a žen, tělo a mocenské vztahy.

Její první román s názvem *Happy Sally* vypráví příběh tří generací žen s tématem posedlosti. Hlavní hrdinka Ellen je posedlá plaváním a jejím cílem je přeplavat Lamanšský průliv. Vyprávění její dcery se mísí se zápisy fiktivního deníku Sally Bauer, která jako první člověk ze Skandinávie přeplavala Lamanšský průliv těsně před druhou světovou válkou, a která slouží jako Ellenin vzor. Obě plavkyně obětují pro svůj sen a svobodu lásku svých nejbližších. V roce 2006 vyšel její druhý román s názvem *Drömfakulteten* (Fakulta snů), za který obdržela v roce 2007 cenu Severské rady za literaturu. *Drömfakulteten* je fiktivní biografii Valerie Solanas, americké radikální feministky, autorky *SCUM manifestu*. Stridsberg v románu zkoumá možnosti vypravěčské techniky, když biografické oddíly prolíná s dialogy - hlavní postava hovoří s přítelkyní Cosmogirl, se slavným nakladatelem, s lékařkou v psychiatrické léčebně, kam je přijata, i s vypravěčem samým. Román se snaží porozumět nejen své hlavní postavě, ale také motivům a zájmům vypravěče. Ten je účastný, staví se na stranu Valerie a přímo fyzicky ji podporuje v posledních chvílích života, drží ji za ruku, když je nemocná a umírá.<sup>1</sup> Třetím románem Sary Stridsberg z roku 2010 je *Darling River*, vyprávění o Dolores Haze, postavě Lolity ze slavného stejnojmenného románu Vladimira Nabokova. Stejně jako v předchozím románu i zde autorka zpracovává námět z různých úhlů pohledu. Zatím posledním vydaným

---

<sup>1</sup> Olsson, Algulin 2009: 508.

románem je *Beckomberga. Ode till min familj* (Beckomberga. Óda na mou rodinu) z roku 2014. Román vypráví o historii psychiatrického ústavu Beckomberga a individuálních osudech lidí s ním spojených. V roce 2015 mělo ve stockholmském *Dramatenu* premiéru představení *Beckomberga*, autorkou scénáře hry je Sara Stridsbergová, drama přímo vychází z jejího románu.

Tři dramata Sary Stridsberg se dočkala souborného vydání v roce 2012 pod názvem *Medealand och andra pjäser* (Médeina země a jiné hry). Ve stejném roce byla za tuto knihu Sara Stridsberg nominována na Augustovu cenu, což byla v pořadí její třetí nominace. Těmto třem hrám se věnují následující kapitoly.

#### 4.1. *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika (Valerie Jean Solanas se stane prezidentkou Ameriky)*

Drama pocházející z roku 2006 stejně jako román *Drömfakulteten* (Fakulta snů) pojednává o životě radikální americké feministky a spisovatelky Valerie Solanas. Stridsberg se o Solanas zajímala už déle, poprvé ji švédské veřejnosti představila ve svém překladu *SCUM Manifesto*, který vyšel v roce 2003. Manifest, který Solanas na vlastní náklady vydala v USA v šedesátých letech, představuje radikální vizi směřující ke světu bez mužů. Text začíná slovy: „*Life in this society being, at best, an utter bore and no aspect of society being at all relevant to women, there remains to civic-minded, responsible, thrill-seeking females only to overthrow the government, eliminate the money system, institute complete automation, and destroy the male sex.*“<sup>1</sup> Zkratka SCUM znamená Society for Cutting Up Men, spolek, jehož byla Solanas jediným členem. Text manifestu je vysoce ironický, metaforický a nekompromisní, a i když by se dal vykládat doslova a brát za provokaci, je to především literární text s utopickými rysy. Sara Stridsberg byla manifestem fascinována, nikdy prý nečetla podobně drzou satiru na patriarchát, jazyk byl podle ní rozlícený a požadavky manifestu enormní.<sup>2</sup> Začala se zajímat o to, kdo vlastně Solanas byla. Hovoří o ní takto: „*den intellektuella horan. Hon är den utopiska misantropen. Hon är offret som vägrar att be om ursäkt. Hon är barnet utan barndom. Hon är kvinnorörelsen utan kvinnor. Hon är den absoluta triumfen och det definitiva nederlaget.*“<sup>3</sup> Švédská verze manifestu se v roce 2003 inscenovala v podobě čtení textu. V roce 2011 uvedlo *Turteatern*

---

<sup>1</sup> Solanas 1997: 1. „Život v této společnosti je přinejlepším příšerně nudný a žádná z jeho stránek se nijak podstatně nevztahuje k ženám, takže je na občansky probuzených, odpovědných a odvážných ženách, aby vzaly věc do rukou, svrhly vládu, zrušily finanční systém, zavedly úplnou automatizaci a zlikvidovaly mužské pohlaví.“ (v překladu Alexandry Berkové, 1998).

<sup>2</sup> Rosenberg 2012: 87.

<sup>3</sup> Tamtéž: 88. „intelektuální děvka. Ona je utopický misantrop. Oběť, která odmítá prosit o pomoc. Je dítětem bez dětství. Ženské hnutí bez žen. Je absolutním triumfem a definitivní porážka.“

vlastní inscenaci manifestu s Anderou Edwards v roli Solanas. Edwards po představení čelila výhrůžkám smrti a divadlo muselo být chráněno policií.<sup>1</sup>

Hra *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* se odehrává ve dvaceti sedmi scénách, není rozdělená na dějství. Hlavní postava Valerie Solanas leží na začátku na smrtelné posteli v hotelu Bristol v San Franciscu a tato výchozí scéna se prolíná se scénami z jejího předchozího života i se snovými představami. První scéna je uvedena konkrétními scénickými poznámkami dokumentárního charakteru: „*Valerie Solanas ligger och dör på Bristol Hotel i Tenderloin, San Francisco, ett hotell för hemlösa och aidssjuka. Det är april 1988 och hon är döende i lunginflammation. Pjäsen utspelar sig mellan hennes födelsedag den 9 april och dödsdagen den 25 april.*“<sup>2</sup> Scéna sestává z jedné železné postele a zrcadla. Všude jsou rozházené knihy, poznámky, spodní prádlo, oblečení, kabáty v odstínech růžové a béžové. Nad scénou je umístěna terasa, na kterou vstupují soudci, novináři, psychiatři a profesori. Je slyšet zvuk Tichého oceánu a zpěv mořských ptáků. Na oknech jsou žaluzie, které se roztáhnou až ke konci hry a vpustí dovnitř silné denní světlo. „*I övrigt: entonig porrfilmsmusik i bakgrunden, neonskyltar, flickor till salu.*“<sup>3</sup>

K Valerii přichází postava Sister White, „*en blanding mellan sjuksköterska och ängel*“<sup>4</sup>, postava, která slouží jako někdo, kdo stojí Valerii nablízku v jejích posledních dnech života, sama nemá žádnou minulost, její motivy jsou nejasné, není vysvětleno, proč se o Valerii stará. Druhou postavou vstupující do děje už v první scéně je *Daddy's Girl*, doktorandka píšící pojednání o Valerii Solanas. Její jméno přímo odkazuje k manifestu *SCUM*, kde Solanas používá název *Daddy's Girl* pro ženy, které jsou milé, pasivní, přijímající, vychované, nesamostatné a bez sebevědomí, které se cítí bezpečně, jen pokud

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 87.

<sup>2</sup> Tamtéž: 311. „Valerie Solanas leží a umírá v hotelu Bristol v Tenderloin, San Franciscu, hotelu pro lidi bez domova a lidi nakažené AIDS. Je duben 1988 a ona umírá na zápal plic. Hra se odehrává mezi jejími narozeninami 9. dubna a dnem smrti 25. dubna.“

<sup>3</sup> Tamtéž: 311. „Jinak: monotónní hudba z pornofilmu v pozadí, neonové cedule, holky na prodej.“

<sup>4</sup> Tamtéž: 500. „něco mezi zdravotní sestrou a andělem“

je nablízku *Big Daddy*. Jsou zbabělé a cítí se v područí mužů pohodlně.<sup>1</sup> *Daddy's Girl* ve hře Valerii obdivuje, miluje její manifest a snaží se jí přimět, aby zlepšila svůj život. Její první repliky ve hře jsou citace z úmrtního protokolu skutečné Valerie Solanas, v jiné replice zase cituje životopis *Cosmogirl*. Postavou, která se ve hře vyskytuje jen jako hlas, je Ultra Violet, skutečná osoba, umělkyně a spolupracovnice Andyho Warhola. S Valerií vede v první scéně telefonický rozhovor-interview pro *Village Voice* právě o Andy Warholovi, ve kterém ji oznamuje, že zemřel. Důležitou postavou je *Cosmogirl*, Valeriina partnerka a spolupracovnice na výzkumu, který prováděly na *University of Maryland*. Pro Valerii je velkou inspirací a skutečnou láskou, je to její spojenec v boji. Ve hře vystupuje také postava Valeriiny matky Dorothy, společně vzpomínají na Valeriino dětství. Dorothy nebyla schopná zabránit sexuálnímu zneužívání Valerie, kterého se dopouštěl její otec, ale Valerie se k ní přesto chová smířlivě a láskyplně. Postavy Andyho Warhola, doktorky Ruth Cooper, nakladatele Maurice Girodiase, profesora Roberta Brushe, fotografa Billyho Name a režiséra Paula Morrisseyho jsou skuteční lidé ze života Valerie Solanas. Anonymní soudce nazvaný *Manhattan Criminal Court* a několik bezejmenných psychiatrů slouží pouze jako zástupci institucí, se kterými měla Valerie co do činění.

Sama Valerie a výjevy odehrávající se kolem ní (skutečně stojí ve středu každé scény) jsou samozřejmě také postavené na skutečnosti. V popisu postav na konci tištěné hry o ní stojí: „*Författare till SCUM Manifesto. Manshatare. Prostituerad. Född i öknen, någonstans i Amerika. Hon är klädd i spetsnattlinne, jeans, läderstövlar och en silverkappa i lamé som lyser om natten i gatans mörker.*“<sup>2</sup> Hra zpracovává v krátkých obrazech události z jejího života. Studium psychologie na *University of Maryland*, seznámení s Andy Warholem, jejich spolupráci a Valeriin pokus o zastřelení Andyho. Následná psychiatrická léčba a soudní proces, ve kterém byla odsouzena na

---

<sup>1</sup> Solanas 1997: 37.

<sup>2</sup> Stridsberg 2012: 500. „Autorka manifestu SCUM. Nenávidí muže. Prostitutka. Narozena v poušti někde v Americe. Je oblečená do krajkové spodní košilky, džínů, kožených kozaček a kabátu ze stříbrného lamé, který v noci svítí ze tmy ulice.“

tři roky, z nichž jeden strávila v psychiatrické léčebně. Tyto scény se střídají se scénami, ve kterých Valerie hovoří s postavami, které si sama přivolává na scénu, s matkou Dorothy, s Cosmogirl poté, co spáchá sebevraždu. Jsou neukotvené v čase a prostoru, dialogy se v nich zaměřují na minulost postav. V dialozích s matkou vypráví Valerie vzpomínky ze svého dětství, protože Dorothy tvrdí, že si nic nepamatuje a chce si vše připomenout.

*„VALERIE: Jag minns att jag alltid räddade dig.*

*DOROTHY: Vad sa du?*

*VALERIE: Ditt minne är som ett såll, Dorothy. Du har bara sötvin i huvudet.*

*DOROTHY: Jag minns ingenting längre, Valerie.“<sup>1</sup>*

Dialogy s Cosmogirl jsou vzpomínkou na časy, kdy spolu prováděly pokusy na myších, aby dokázaly, že myši samice jsou schopné přežít a rozmnožovat se bez myších samců. Několik scén s Cosmogirl se odehrává přímo v jejich laboratoři. Ačkoliv příběh není podáván v časové posloupnosti, skutečné události z Valeriina života se za sebou řadí více méně podle skutečného toku času. Nejdříve studuje na univerzitě, potom se věnuje výzkumu, následně odjíždí do New Yorku, aby se stala spisovatelkou, schází se s vydavatelem Mauricem Girodiasem, který jí chce vydat román založený na manifestu SCUM, seznamuje se s Andy Warholem a pokouší se ho zastřelit. Scény ze soudního procesu a scény z psychiatrické léčby ale chronologicky řazeny nejsou, prolínají se s ostatními scénami už od začátku. Celkový rámec tvoří scény z hotelu Bristol. V nich je Valerie zlomená, nemocná, ale stále se snaží pracovat a psát.

*„VALERIE: Varför är jag så trött hela tiden?*

*SISTER WHITE: Du är sjuk, Valerie.*

*VALERIE: Vad är jag för sjuk?*

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 335. „VALERIE: Pamatuju si, že jsem tě vždycky zachraňovala. DOROTHY: Co jsi říkala? VALERIE: Tvoje paměť je jako cedník, Dorothy. V hlavě máš jenom sladký víno. DOROTHY: Už si nic nepamatuju, Valerie.“

*SISTER WHITE: Det är någonting med dina lungor. Jag tror att det kan vara lunginflammation.*

*VALERIE: Skriv i protokollet att det är lungorna, skriv i protokollet att jag är författare.*<sup>1</sup>

Ve scénách z doby před Valeriiným pobytem v hotelu se její repliky vyznačují ironickým humorem, sebevědomím a vztekem, který ji přiměl tvořit a psát. Nebere ohledy na nikoho, ale její humor není zlomyslný, protože osten dokáže obrátit i sama proti sobě.

*„RUTH COOPER: Vad tänker du om Andy nu, Valerie?*

*VALERIE: Att han är på sjukhuset.*

*RUTH COOPER: Vad tänker du att han gör där?*

*VALERIE: Han är på sjukhuset. Han spelar in en sjukhusfilm och en dödsfilm om sig själv.*

*RUTH COOPER: Varför tror du att han är på sjukhuset?*

*VALERIE: Stor konstnär. Stora vita kulisser.*

*RUTH COOPER: Du är väldigt begåvad, Valerie.*

*VALERIE: Tack, Doktorn, jag vet det. Den stora frågan är väl om det är till min fördel eller till min nackdel.*<sup>2</sup>

Valerie nedělá kompromisy a když se jí psychiatři nebo soudci vyptávají na motivy, pro které postřelila Andyho Warhola, odpovídá, ať si přečtou její manifest, protože v něm je napsáno, kým je. Na tom má velký podíl dětství v chudobě, matka, která nebyla schopná se o ni plnohodnotně starat a otec, který ji zneužíval.

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 325. „VALERIE: Proč jsem pořád tak unavená? SISTER WHITE: Jsi nemocná, Valerie. VALERIE: Co je se mnou? SISTER WHITE: Máš něco s plícemi. Myslím, že to může být zápal plic. VALERIE: Napiš do protokolu, že to jsou plíce. Napiš tam, že jsem spisovatelka.“

<sup>2</sup> Tamtéž: 380. „RUTH COOPER: Co si myslíš o Andym teď, Valerie? VALERIE: Že je v nemocnici. RUTH COOPER: Co myslíš, že tam dělá? VALERIE: Je v nemocnici. Natáčí film o nemocnici a film o smrti sám o sobě. RUTH COOPER: Proč je podle tebe v nemocnici? VALERIE: Velký umělec. Velké bílé kulisy. RUTH COOPER: Jsi opravdu nadaná, Valerie. VALERIE: Díky, doktorko, to vím. Otázkou ale je, jestli je to moje výhoda nebo nevýhoda.“

*„VALERIE: Det var min barndom som gjorde mig till ett vilddjur.“<sup>1</sup>*

Velkou část textu tvoří přímé citace ze švédského překladu SCUM Manifesto. Cituje ho nejen Valerie, ale i Cosmogirl, Daddy's Girl a Andy Warhol. V jazyce dialogů občas zazní angličtina, někdy i ve spojení se švédštinou.

*„DOROTHY: Din far är ett svin.*

*VALERIE: Ja.*

*DOROTHY: Och you know I love you.*

*VALERIE: I love you too.“<sup>2</sup>*

Jak už bylo řečeno, hra se skládá z jednotlivých výjevů spíše než ze scén s pointou či zápletkou. Scény jsou většinou velmi krátké a jediná postava, která je neustále na scéně, je Valerie. Často se po konci jedné scény úplně změní prostředí děje a u Valerie se vystřídají jiné postavy. Přesto můžeme hovořit o jisté gradaci děje, jednak proto, že určité scény následují chronologicky, a jednak proto, že zvláště poslední tři scény představují jakési vyvrcholení předchozích událostí. Ve scéně 25 postřelí Valerie Andyho Warhola. Přítomny jsou také postavy Dorothy, Cosmogirl, Sister White a Daddy's Girl, ty ovšem stojí v pozadí a replikami zpovzdálí se snaží Valerii v jejím úmyslu zabránit.

*„COSMOGIRL: Minns du, Valerie? En kvinna vet instinktivt att det enda som är fel är att skada andra. Minns du, Valerie? Och att meningen med livet är kärlek.“<sup>3</sup>*

Jejich hlasy však zůstanou nevyslyšeny a Valerie několikrát vystřelí. Následuje scéna ze soudního přelíčení, ve které Valerie přijímá všechnu vinu na sebe se slovy, že je dospělá a distancuje se od psychologických modelů, které vysvětlení lidského jednání vidí v minulosti člověka.

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 420. „VALERIE: Moje dětství ze mě udělalo divoké zvíře.“

<sup>2</sup> Stridsberg 2012: 403. „DOROTHY: Tvůj otec je svině. VALERIE: Jo. DOROTHY: A you know I love you. VALERIE: I love you too.“

<sup>3</sup> Tamtéž: 441. „COSMOGIRL: Pamatuješ, Valerie? Žena instinktivně ví, že to jediné, co je špatné, je ubližovat ostatním. Vzpomínáš si, Valerie? A že smyslem života je láska.“



*„VALERIE: [...] Hennes inställning till saken är: Det finns ingen att skylla på. Det finns ingen Gud. Hon föredrar att ta på sig hela skulden för samtliga sina handlingar och hon vill gärna att det tas med i protokollet.“<sup>1</sup>*

Odmítá tedy svalovat vinu za tento v podstatě nevysvětlitelný čin na svoje dětství. Ačkoliv vystřelila několikrát, nezpůsobila smrtelné zranění a vícekrát v průběhu hry opakuje, že lituje toho, že lépe nenatrénovala střelbu. Nemá asi příliš význam rozebírat motiv tohoto činu, protože pro hru samotnou není důležitý. Je pouze jednou z událostí, které vytváří portrét této ženy, portrét značně empatický a zároveň nedokončený. Scéna 27, tedy poslední scéna, zobrazuje Valeriinu smrt v hotelu. Přítomná je pouze Sister White, která v dlouhých monolozích objasňuje publiku, jak vypadá umírání, co se v jeho průběhu děje s umírajícím, a jak by se měl chovat člověk, který je v tu chvíli přítomen.

Valerie je fascinující postava plná rozporů, která nezapadá do své doby a svého okolí. Vzhledem ke svým radikálním názorům se jí nikdy nepodařilo zanechat větší dopad na feministickém hnutí, v jehož rámci snad působí jako rarita. Ačkoliv by se mohlo zdát, že všechno, co o ní potřebujeme vědět, stojí v manifestu, dodává jí hra ještě další rozměry, roli dcery, milenky a spisovatelky. Text představuje určité dědictví švédské feministické literatury sedmdesátých let tím, že vypráví biografický příběh skutečné ženy. Velká část textu vychází ze skutečných promluv a svědectví o Valerii Solanas. Na rozdíl od dokumentární literatury sedmdesátých let jsou však dokumenty zpracovány jako fikce, protože autorským záměrem není podat objektivní výpověď, ale vytvořit podobenství jednoho života.

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 444. „VALERIE: [...] Její postoj je následující: Není koho vinit. Není žádný bůh. Upřednostňuje vzít na sebe celou vinu za všechny svoje činy a byla by ráda, aby se to zaneslo do protokolu.“

#### 4.2. *Medealand (Médeina země)*

Nové zpracovávání antických řeckých tragédií a jejich témat není jistě v moderním dramatu nic nového. Ani jejich opětovné promyšlení z pozice moderního člověka a autora. Ve feministickém dramatu toto promyšlení vychází právě z pozic feministických. Jedná se například o výše zmíněné představení *Medeas barn* od Suzanny Osten. Christina Ouzounidis napsala dvě hry na námět Aischylovy *Oresteiy* s názvy *Lagarna (Zákony)* z roku 2010 a *Vit, rik, fri (Bílý, bohatý, svobodný)* z roku 2011. Obě se zabývají otázkou násilí v rodině a podílem viny na spirále násilí, které jsou diváci svědky. Klytaimestra je v těchto dramatech žena, která analyzuje mocenské vztahy v patriarchálním uspořádání, ve kterém žije, a kde charaktery Klytaimestry a Agamemnóna slouží jako jejich příklad. Postavy se snaží osvobodit od tradičních vazeb a předurčení, nechtějí být pouhými oběťmi.<sup>1</sup> Dalším příkladem nového zpracování řecké tragédie ve švédské dramatice je *Elektra* z roku 2001 od Birgitty Englins. Drama náleží do skupiny her reflektujících vraždu ze cti, které byly napsány v době, kdy byly ve Švédsku zavražděny tři ženy z kurdské komunity. Na vraždu ze cti se ve švédských politických kruzích nahlíželo jako na něco typicky kurdského, ale feministky a feministi poukazovali na to, že je to obecně jeden z projevů patriarchální nadvlády. Inscenace *Elektra* nicméně vysvětluje tematiku vraždy ze cti především kulturními faktory.<sup>2</sup>

*Médeia* Eurípidova je jedna z nejznámějších řeckých tragédií. Příběh ženy, která se rozhodla nepodřídit se svému osudu, o němž rozhodli jiní, a pomstít se svému bývalému muži Iásonovi, který ji opustil pro lepší postavení a mladou princeznu. Zabije nejen ji a jejího otce, korintského krále Kreonta, ale také dva syny, které má s Iásonem. Tím ho sice úplně zničí, ale sama se uvrhne do zoufalství, ve kterém už jí na světě nic nezbyvá. Potrestá tak i sama sebe. Eurípidés v této hře dává prostor psychologii hlavní ženské postavy, a

---

<sup>1</sup> Rosenberg 2012: 228-229.

<sup>2</sup> Tamtéž: 225.

přestože se některé repliky vyjadřují o ženském pokolení velmi nelichotivě, poukazuje Eva Stehlíková v předmluvě k vydání Eurípidových her na to, že: „*Médeiu nechá ve slavném monologu útočit na nerovnoprávné postavení ženy, která si musí svými penězi manžela koupit a pak zbavena všech práv musí mu otročit.*“<sup>1</sup>

Médeia náleží do rodiny ženských hrdinek, které se odmítají smířit se svým osudem a bojují za jeho změnu. Tím představuje perfektní charakter pro Saru Stridsberg. Ve hře *Medealand* (Médeina země) stejně jako ve hře Eurípidově je Médeia (*Medea*) hlavní postavou. V popisu postav na konci hry o ní stojí: „*En kvinna som lämnar sitt hemland för sin älskade. Hon går omkring med två resväskor som innehåller allting hon äger.*“<sup>2</sup> Je zrazená, má pocit, že ztrácí rozum a všechno se obrátilo proti ní, aniž by za to nesla nějakou vinu. Iáson (*Jason*) je sebevědomý mladý muž, který neváhá obětovat lásku svých bližních pro to, po čem touží, což je v tomto případě mladá princezna z ostrova Korint. V popisu postav je o něm napsáno: „*Han måste vara vacker, han måste vara möjlig att älska.*“<sup>3</sup> Postava krále Kreonta je nazvaná pouze Král (*Kungen*), jeho role ve hře je víceméně totožná s postavou krále v původní tragédii. Naopak postavou, která se v původní hře nevyskytuje, je Médeina matka, nazvaná pouze Matka (*Modern*). Její výstupy jsou jen přeludy, protože v čase příběhu je už dva roky mrtvá. Druhou postavou nevystupující v Eurípidově předloze je postava princezny nazvaná Princezna (*Prinsessan*). Je vyobrazená jako mladá krásná dívka zvyklá na to, že dostane všechno, co chce, a to okamžitě. K Médeie se chová přátelsky, protože si je jistá svou pozicí nové Iásonovy lásky. Postavy dětí, Tiger a Akilles, nemají na rozdíl od Eurípida ve hře žádné repliky a fyzicky se na scéně nikdy opravdu neobjeví (tak tomu je v primárním textu, nicméně inscenace to samozřejmě dovoluje, což připouští i popis jejich postav, autor inscenace si může vybrat, jestli na scéně budou nebo ne). Až na konci hry jsou představovány dvěma dětskými

---

<sup>1</sup> Eurípidés 1978: 19.

<sup>2</sup> Stridsberg 2012: 132. „Žena, která opustila svoji domovinu pro svého milovaného muže. Chodí kolem se dvěma cestovními taškami, které obsahují vše, co vlastní.“

<sup>3</sup> Tamtéž: 132. „Musí být krásný, musí být možné ho milovat.“

rakvemi. Ostatní postavy o nich ovšem často hovoří. Další postavou nevyskytující se v předloze (tam jsou postavy Chůvy a Vychovatele) je Dívka k dětem (*Barnflickan*), která se stará o syny Médeie a Iásona. V jedné scéně částečně zastupuje roli posla z Eurípida. Jedná se o scénu, kdy Médeie oznamuje, že její jed v závoji zabil princeznu a krále, a že je odsouzená k jisté smrti. Poslední postavou vystupující v dramatu *Medealand* je postava s názvem Bohyně (*Gudinnan*). V předloze se nevyskytuje, i když její role částečně zastupuje Eurípidovu Náčelnici sboru. Jinak je to postava, která se nachází ve svém vlastním časoprostoru a vstupuje do interakce pouze s Médeiou, v poslední scéně také s Iásonem. V několika scénách představuje zdravotní sestru nebo psycholožku. V jiné scéně doplňuje Médein monolog a ptá se jí na otázky ohledně její životní situace. V textu je popsána následovně: „*En bedagad, smutsig gränsvarelse som inte längre är en del av något anständigt gudinnerike. Hon kan också iklä sig mer civila, värdsliga funktioner som läkare, sjuksköterska, psykolog, domstol, polis.*“<sup>1</sup>

Hra víceméně chronologicky následuje děj Eurípidovy tragédie a vypůjčuje si v pozměněné podobě i několik scén nebo replik. Král se přiznává, že důvodem pro vyhoštění Médeie z Korintu jsou jeho obavy o dceřin život. Médeia se z podobných pohnutek dovolává jeho soucitu jako rodiče. I ona ona bojí o budoucnost a zajištění svých dětí. V *Medealand* ale přichází Médeia za ním, ne naopak, jak je tomu v předloze. Jinde pronáší Bohyně repliku přímo odkazující na Eurípida:

„*GUDINNAN: Kan jag skriva: ,Vi saknar kanske sinne för det ädla men för allt ont i världen har vårt kön fått anlag utan like av naturen.*“

*MEDEA: Visst. Kunde inte ha sagt det bättre själv.*

*GUDINNAN: Det är du som har sagt det.*“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 132. „Zestárlá špinavá hraniční bytost, která už není součástí žádné slušné říše bohyň. Může si také osvojit civilnější, každodenní funkce jako doktorka, zdravotní sestřička, psycholožka, soudkyně, policistka.“

<sup>2</sup> Tatměž: 19. „BOHYNĚ: Můžu napsat: ‚Jsme ženy ostatně, prý hnutí ušlechtilých zcela neschopné, však pravé umělkyně ve vši špatnosti!‘ (překlad Ferdinanda Stiebitze a Olgy Valešové, 1978) MÉDEIA: Jasně. Neřekla bych to líp. BOHYNĚ: To ty jsi to řekla.“

Ve shodě s původní tragédií nabízí Iáson Médeie peníze a kontakty v zahraničí, pokud dobrovolně opustí Korint. Stejně tak se Médeia rozhoduje nechat děti u Iásona a princezny, a právě po dětech posílá princezně závoj a diadém, které jsou napuštěné smrtelným jedem. Tak jako v původní tragédii nedovoluje Iásonovi dotknout se synů, když už jsou mrtví.

*Medealand* obsahuje několik scén vybočujících ze známého děje. Hned první scéna hry uvedená scénickou poznámkou: „*Det är en alldeles bländvit miljö, ett slags icke-miljö, en väntan, ett efteråt, en evighet. Väntrummet på ett sjukhus eller ett steril dödsrike. Ett väntrum till ingenting, ett medvetande eller ett drömt rum. Någonstans står ett gammalt badkar på gulfötter.*“<sup>1</sup>, obsahuje rozhovor Matky a Médeie, ve kterém jí Matka říká, aby se vzchopila a přijala svou porážku. Ženě pýcha prý nesluší a Médeia by se měla naučit sklonit hlavu a být pokorná. Zároveň bere Matka vinu na sebe, protože Médeiu příliš milovala. Vyčítá jí, že odešla z domova, tvrdí, že od začátku věděla, že to nepřinese nic dobrého. Vtom si všimne, že Médeia má na rukou krev a zhrozí se. Pochopí, že její dcera udělala něco strašného a nenapravitelného, a opustí scénu. Ve druhé scéně vede Médeia trýznivý monolog na téma svého duševního i fyzického stavu, ve kterém se nachází po Iásonově zradě. Její promluvy doplňuje Bohyně.

„*MEDEA: Medeastatus: Äter inte. Sover inte. Fungerar inte. Har slutat blöda. Kan inte tänka klart. Förtvivlad. Helvetes jävla förtvivlad. Medeastatus: Står på botten av sitt hjärta. Står på botten av sitt krossade hjärta. Står med blodiga skärvor upp till midjan. Medeastatus: Slutar inte gråta. Onanerar tills hon faller i gråt igen. Alla ömma band har brustit. Hennes hus är förstörd.*

*GUDINNAN: Slutar hon inte gråta? Nej, Medea har bara börjat gråta.*“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 9. „Prostředí je celé oslnivě bílé, jakési anti-prostředí, čekání, poté, věčnost. Čekárna v nemocnici nebo sterilní říše mrtvých. Čekárna, ve které se na nic nečeká, vědomí nebo snový pokoj. Někde stojí stará vana na zlatých nohách.“

<sup>2</sup> Tamtéž: 15. „*MÉDEIA: Médein stav: Nejí. Nespí. Nefunguje. Přestala krvácet. Nemůže jasně myslet. Zoufalá. Zatraceně zoufalá. Médein stav: Stojí na dně svého srdce. Stojí na dně svého zničeného srdce. Stojí s krvavými ránami až do pasu. Médein stav: Nepřestává brečet. Onanuje, dokud se nerozbrečí znovu. Všechna citová pouta praskla. Její dům je zničený. BOHYNĚ: Copak nepřestane brečet? Ne, Médeia zrovna brečet začala.*“

Médeia prohlašuje, že není opravdová žena, že opustila ženský rod. Nenávidí sama sebe a zejména svoje pohlaví, připadá jí groteskní, defektní, špinavé a zničené. Nechce už déle být Médeiou, ale na to jí Bohyně odpovídá, že někdo Médeiou být musí. Ve scéně 5 chce Médeia nastoupit na pohotovost, protože svoje zlomené srdce považuje za nemoc. Bohyně zde vystupuje v roli sestry na příjmu, která ji odmítne se slovy:

*„GUDINNAN: [...] Sönderslaget hjärta är ett tillstånd som är en del av kärlekens villkor. Du är vuxen och normalbegåvad. Du känner som alla till kärlekens villkor.“<sup>1</sup>*

Ve scéně 7 a 9 hraje Bohyně roli psychologky, která má Médeiu ve své péči. Médeia říká, že je smrtelně nemocná a přemýšlí o tom, že chce zabít všechny, které milovala. Chce svůj život zpátky, požaduje, aby se k ní Iáson vrátil. Pokusí se předávkovat prášky na spaní. Říká Bohyni/psycholožce, že několikrát přemýšlela o tom, že Iásona opustí, ale neudělala to, protože nechtěla žít jako uprchlík bez domova, a chtěla, aby její děti byli se svým otcem. Jedna scéna ve hře obsahuje výjev z minulosti, jedná se o období těsně po narození prvního syna, scéna se odehrává na nemocniční posteli. Iáson je do Médeie ještě zamilovaný a šťastný, ale ona se cítí po porodu pošpiněná, jako kdyby už nikdy neměla být sama sebou. Prosí ho, aby od ní neodcházel. Také v Eurípidovi Médeia říká, že by se radši třikrát postavila nepříteli, než jednou rodila, a zde Médeia pronáší:

*„MEDEA: Allt det här är så mycket våldsammare än jag föreställde mig. Jag skäms och jag vet inte varför. Jag känner mig smutsig. Jag trodde att jag ville dö, ge upp.“*

*[...]MEDEA: Jag föder aldrig mer barn. Hellre dör jag i tusen bataljer.“<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 41. „BOHYNĚ:[...] Zlomené srdce je stav, který je jednou z podmínek lásky. Jsi dospělá a průměrně inteligentní. Podmínky lásky jsou ti známy jako všem ostatním.“

<sup>2</sup> Tamtéž: 46. „MÉDEIA: Všechno tohle je mnohem násilnější, než jak jsem si to představovala. Stydím se a nevím proč. Připadám si špinavá. Myslela jsem, že chci umřít, vzdát to. [...]MÉDEIA: Už nikdy nebudu rodit. Radši tisíckrát zemřu v bitvě.“

Tato zkušenost je ale nepřenositelná, Iáson ji nemůže pochopit. Nechápe, že se Médeia cítí zostuzená a slabá, a že potřebuje, aby u ní zůstal. Nakonec ho Médeia přiměje přísahat na život jejich syna, že ji nikdy neopustí. Taková scéna v Eurípidovi není, a dodává pozdějším činům Médeie další rozměr, naznačuje, že Médeia v podstatě neměla na vybranou, když jednala tak, jak jednala. Jiná scéna Médeie s Iásonem se odehrává bez jasného časového zařazení do děje, je to jakýsi imaginární rozhovor, který by se mezi nimi možná mohl odehrát.

*„MEDEA: Jag såg till att det bara var du. Ville att det skulle vara bara du och jag. Du tålde aldrig andra i min närhet.*

*JASON: Du skulle ha gjort uppror mot mig. Uppror är sextigt.*

*MEDEA: Jag ville inte att du skulle vara rädd.“<sup>1</sup>*

Několikrát se v textu objevují výrazy a reálie, které patří do současné doby, dochází tím k již zmíněné aktualizaci látky. Iáson jednou řekne anglické „whatever“, ptá se Médeie, jestli si zarezervovala lístky na cestu z ostrova. Na ostrově se vyskytuje policie, pohotovost, psychiatrická léčebna. Ve dvou replikách se objevuje slovo elektřina v symbolickém významu vztahu mezi Médeiou a Iásonem. Médeia bere tablety na spaní, jmenuje dokonce alespoň čtyři značky léků, holí si nohy, obklopuje se starými fotografiemi, kouří cigarety, poslouchá reprodukovanou hudbu a pije víno ze sklenic.

Pro vyvrcholení děje je důležitá scéna 14, která nemá předlohu v Eurípidovi. V ní sledujeme dialog mezi Médeiou a Bohyní. Bohyně se vyptává, co Médeia hodlá udělat v situaci, kdy je všem jenom pro smích a všichni kromě ní jsou šťastní. Médeia přemýšlí o sebevraždě, ale Bohyně tvrdí, že tím by jen Iásonovi a Princezně ulehčila život.

*„GUDINNAN: Du behöver inte acceptera nederlaget.*

*MEDEA: Inte?*

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 57. „MÉDEIA: Dávala jsem si záležet na tom, abys byl jen ty. Chtěla jsem, aby bylo jenom ty a já. Nikdy si nesnesl ostatní v mojí blízkosti. IÁSON: Měla ses mi postavit na odpor. Odpor je sexy. MÉDEIA: Nechtěla jsem, abys měl strach.“

*GUDINNAN: Du är av ett annat slag än andra kvinnor.*

*MEDEA: Är jag?*

*GUDINNAN: Du är tigrinna. Du ska rusa mot ditt öde. Inte böja dig för det.“<sup>1</sup>*

Bohyně nic nevysloví přímo, ale Médeia pochopí, co by podle ní měla udělat. Zpočátku odmítá, ale Bohyně ji přesvědčuje, že takto si ji lidé navždy zapamatují jako ženu, která se nesklonila před svým osudem. Říká, že může zemřít, ale musí děti vzít sebou, protože by bez ní byly nešťastné. V scéně 16 opět sledujeme dialog mezi Bohyní a Médeiou. Bohyně ve svých replikách vypráví několik variací na způsob, jakým Médeia své syny zavraždila. Médeia ji nechce poslouchat, ale Bohyně je neúprosná a přichází s dalšími a dalšími možnostmi vraždy. Médeia se nakonec podvolí a poslední z variací vypráví sama. Tragédie je nevyhnutelná. Poslední scéna 17 víceméně sleduje Eurípidovu předlohu. Iáson přichází na scénu, kde se nachází Médeia, Bohyně a dvě dětské rakve. Bohyně zde vystupuje v roli lékařky, která Iásonovi oznamuje, že jeho děti jsou mrtvé a že je zabila Médeia.

*„MEDEA: Du kan inte skada mig längre. Jag är fri nu. Mannen har aldrig varit. Kärleken har aldrig varit. Gå hem och begrav din brud nu.“<sup>2</sup>*

Médeia Iásonovi nedovolí, aby děti spatřil nebo se jich dotknul. Tvrdí, že už žádné děti neexistují. Bohyně poté požádá Iásona, aby odešel, protože návštěvní hodiny skončily. Poslední replika ve hře patří také Bohyni, která ze záznamů čte, že sedmadvacetiletá žena zahraničního původu se dostavila na oddělení poté, co ubodala své dva syny. Nemá stálou adresu ani zaměstnání, není v kontaktu s příbuznými. Na oddělení zůstává na pozorování během čekání na proces, po kterém následuje vyhoštění.

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 109-110. „BOHYNĚ: Nemusíš přijmout porážku. MÉDEIA: Nemusím? BOHYNĚ: Jsi z jiného druhu než ostatní ženy. MÉDEIA: Ano? BOHYNĚ: Jsi tygřice. Musíš se hnát svému osudu naproti. Ne se před ním sklonit.“

<sup>2</sup> Tamtéž: 129. „MÉDEIA: Už mi nemůžeš ublížit. Jsem volná. Muž nikdy nebyl. Láska nikdy nebyla. Jdi teď domů a pohřbi svoji nevěstu.“



Na rozdíl od Eurípida, který dramaticky zpracoval mýtus známý všem jeho současníkům, pracuje Sara Stridsberg s klasickým antickým textem, který se stal součástí literárního kánonu. Je otázkou, jak její zpracování působí na diváka, který předlohu nezná. Mísením prvků současných a historických vzniká dojem, že příběh Médeie a Iásona není zdaleka ukotven v mýtické minulosti, ale mohl by se stát i dnes. Médeia působí více jako symbol než jako konkrétní postava. Jak říká Bohyně, někdo musí být Médeia. Symbol utlačovaného jedince, který se i za cenu spáchání hrozných zločinů rozhodne postavit se svým utlačovatelům. Jako by Médeia vysílala varování všem, kteří mají moc nad někým jiným, nebo se domnívají, že mají moc nad někým jiným, ačkoliv tato moc nemá žádné oprávnění.

### 4.3. *Dissekering av ett snöfall* (Pitvání sněhové přeháňky)

Nejmladší drama z těchto tří zpracovává život královny Kristiny. Nejznámější královna švédských dějin byla ve své době považována za výstřední panovnici, která se odmítla přizpůsobit pravidlům doby a svého postavení. Nikdy se neprovdala, abdikovala ani ne ve třiceti letech a konvertovala ke katolicismu. Literární (i filmové) zpracování jejího života není ojedinělé, existují jednak fiktivní a jednak historiografické biografie. Namátkou jmenujme například drama Augusta Strindberga z roku 1901 s názvem *Kristina*, knihu *Silvermasken* (Stříbrná maska) Petera Englundu z roku 2006 nebo *Drottning Christina: En biografi* (Královna Kristina: Biografie) od historičky Marie-Louis Raodén z roku 2008. Sara Stridsberg ve svém dramatu líčí život Kristiny z jasně feministického hlediska, i když stejně jako v jejích ostatních hrách můžeme číst obecný příběh jedince, který nezapadá do své doby a nechce se přizpůsobit okolnostem.

V textu se postava Kristiny nazývá Konungaflickan (Královská dívka) a nikdy se neobjeví její jméno. Další postavou dramatu je Belle, v popisu postav na konci textu se o ní píše: „*En gestalt i vita volanger som rör sig hastigt genom slottet. Hennes position vid hovet är oklar, men hon rör sig självklart där, som en stor vit spinnande självsäker katt.*“<sup>1</sup> Konungaflickan je do ní zamilovaná a na začátku děje spolu udržují milostný poměr. Postavy rodičů Kristiny se jmenují Maria Eleonora (tedy skutečným jménem) a Den döde konungen (Mrtvý král). Postava s názvem Love je snoubenec královny, kterého si má vzít, ale nemá v úmyslu to udělat a místo toho mu po své abdikaci přenechá trůn. Postava má svůj reálný předobraz v bratřenci královny Kristiny Karlu Gustavovi. Také postava s názvem Filosofen (Filozof) jasně odkazuje k Descartovi, který skutečně na Kristinino pozvání působil na jejím dvoře a také ve Švédsku zemřel. Poslední postavou dramatu, která podle textu může

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 294. „Postava v bílých volánech, která se rychle pohybuje zámekem. Její pozice u dvora je nejasná, ale pohybuje se se samozřejmostí jako velká bílá předoucí sebejistá kočka.“

být představována jedním nebo více herci, se jmenuje Makten (Moc) a ztělesňuje Kristininu regentskou radu.

Prostředí scény je na začátku popsáno následovně: „*Det är evig och ingen tid. Det kan vara nutid, det kan vara en saga eller ett kallt svunnet våldsamt århundrade. Ett europeiskt rike. En härskares sista tid vid makten innan hon ger sig av. Stelnade floder, fåglar som fryser ihjäl i flykten och faller ner från himmlen. Smuts, sjukdomar, hunger, blod, våld, omänniskor, kyla.*“<sup>1</sup> Na scéně jsou siluety zkroucených stromů na sněhovém pozadí, na stěnách visí zbraně, na podlaze jsou mrtvoly černých ptáků. V pozadí je únikový východ označený červeným neonovým nápisem. Občas padá sníh a z okna je někdy vidět jiná planeta. Královská dívka je oblečená do šatů, které prozrazují bohatství, ale jednotlivé kousky spolu nesouvisí a jsou nedbale oblečeny, jako by se oblékala ve spěchu. Účes je neuspořádaný a budí chaotický dojem. Ona sama je schvácená horečkou, která ji už po několik týdnů trápí. První dialog hry se odehrává mezi ní a Mocí. Ta se jí snaží přesvědčit, že se už konečně musí provdat a začít se zajímat o záležitosti říše. Královská dívka odpovídá, že z myšlenky na vdávání je jí špatně, a že v žádném případě nebude rodit děti.

„*KONUNGAFLICKAN: Jag är en konung, jag kan inte föda –*

*MAKTEN (bryter in i förgående replik) Och kvinna.*

*KONUNGAFLICKAN: Jag vet inte...*

Paus.

*KONUNGAFLICKAN: Jag vet inte om jag är det.*“<sup>2</sup>

Na scéně se objeví i Mrtvý král, usadí se na skládací křeslo a sluní se na imaginárním slunci. Královská dívka ho registruje pohledem, ale nepromluví na něj. V jedné své replice říká, že má strach a že se bojí o svůj život. Na to jí

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 143. „Čas je to věčný a žádný. Může to být současnost, může to být sága nebo studené zašlé násilné století. Evropská říše. Poslední dny panovnice u moci, než se vydá na cestu. Zamrzlé řeky, ptáci, kteří umrzají v letu a padají z nebe. Špína, nemoci, hlad, krev, násilí, nelidé, chlad.“

<sup>2</sup> Tamtéž: 148-149. „KRÁLOVSKÁ DÍVKA: Jsem král, nemůžu rodit – MOC (skočí do předcházející repliky): A žena. KRÁLOVSKÁ DÍVKA: Já nevím. Pauza. KRÁLOVSKÁ DÍVKA: Nevím, jestli tohle jsem.“

Moc odpovídá, že by se měla spíše strachovat o zánik říše. Moc vystupuje v roli poručníka. Královská dívka je ve vztahu k Moci zároveň podřízená a zároveň se staví na odpor. Podobné dialogy se mezi nimi odehrávají v průběhu hry vícekrát. Převaha se přelévá z jedné strany na druhou, aniž by se kdy rozhodlo, kdo je vítězem. Je ovšem jasné, že Moc rozhoduje o osudu Královské dívky.

V několika scénách proběhne dialog mezi Královskou dívkou a Filozofem. Jejich rozhovory připomínají zčásti psychoterapii a zčásti filozofickou disputaci. Filozof většinou stojí na jevišti osvětlen a neustále si uspořádává své papíry s poznámkami. Je rozhodnut ze Švédska odcestovat a přemlouvá Královskou dívku, že by jí cesta do Evropy také prospěla. Sever je pro něj příliš studený. Královská dívka namítá, že nemůže odjet, protože se narodila jako král a její místo je tam, kde se právě nachází. Několikrát se rozhovor stočí k tomu, kým nebo čím vlastně Královská dívka je.

*„FILOSOFEN: Ni vill inte föda?*

*KONUNGAFLICKAN: Jag tar hellre livet av mig.*

*FILOSOFEN: Och ni vill inte kriga?*

*KONUNGAFLICKAN: Nej, det ligger inte för mig. Jag jagar hellre.*

*FILOSOFEN: Er kropp är ingen statlig angelägenhet och ni är inte intresserad av att utvidga riket? Är det korrekt?*

*KONUNGAFLICKAN: Det är korrekt uppfattat.*

*FILOSOFEN: Då kommer min följdfråga. Om konungens uppgift är att kriga och drottningens uppgift är att säkra tronföljden, vilken är då er uppgift?*

Kort paus.

Konungaflickan ser upp.

*FILOSOFEN: Slutsatsen måste vara att ni varken är konung eller drottning.“*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 162-163. „FILOZOF: Vy nechcete rodit? KRÁLOVSKÁ DÍVKA: To si radši vezmu život. FILOZOF: A nechcete válčit? KRÁLOVSKÁ DÍVKA: Ne, to není pro mě. Radši jezdím na lov. FILOZOF: Vaše tělo není žádnou státní záležitostí a vy se nezajímáte o rozšíření říše? Je to tak? KRÁLOVSKÁ DÍVKA: Pochopil jste to správně. FILOZOF: Potom se zeptám následovně. Pokud je úkolem krále válčit a úkolem královny zajistit následovnictví trůnu, jaký je tedy váš úkol? *Krátká pauza. Královská dívka vzhlédne.* FILOZOF: Závěrem musí být, že nejste ani král ani královna.“

Na to Královská dívka promluví k osvětlovací technice a nechá zhasnout světlo, které na Filozofa dopadá, se slovy: „Zhasněte Filozofa“. Při jiném rozhovoru s Filozofem Královská dívka říká, že přece nezáleží na tom, jestli je žena nebo muž, protože má v sobě to nejlepší z obou pohlaví. Filozof ji na to odpovídá, že je tím ale pro okolní svět nečitelná. Královská dívka prohlásí, že v tom případě se svět musí změnit.

Role královny v království, jak ji Filozof vysledoval ze studia kronik a životopisů, se podobá roli šperku na lidském hrdle. V tomto bodě se dialog ve scéně 13 přetaví na jakousi hru na královny, kdy Filozof vyjmenovává švédské královny od jedenáctého století do současnosti, a Královská dívka je charakterizuje nejružnějšími přirovnáními a význačnými rysy, mluví v první osobě, jako by se do nich převtělovala. Některé zemřely při porodu, jiné byly uneseny jako válečná kořist, jejich manželé je buď fyzicky odpuzovali, nebo zemřeli příliš brzo, jejich děti umíraly a ony nesměly ani v nejmenším rozhodovat o svém životě. Byly přivedeny z ciziny a odervány od vlastním rodin.

Výjimečnou situaci Královské dívky zapříčinil její otec, ve hře Mrtvý král. Byla jeho čtvrtým dítětem, měla se stát následníkem trůnu (tři předchozí děti zemřely), ale narodila se jako dívka. Král se ji rozhodl vychovávat jako syna a změnil zákon, aby se po něm mohla ujmout panování. V dialozích, které ezi nimi probíhají, ji Mrtvý král učí lovit, vysvětluje jí povinnosti krále a domlouvá jí, aby se provdala, protože jemu přineslo manželství mnoho noci radosti a v ničem ho neomezovalo. Hovoří k ní, jako by byl opravdu přesvědčen o tom, že mezi nimi není žádný rozdíl, že jsou oba dva králové. Nicméně od ní jako od krále-ženy, se žádá, aby rodila děti.

Ačkoliv Královská dívka bojuje se svým životním určením, zároveň je od mala vedena k panování a je zvyklá na to, že má moc. Čas od času popustí uzdu svým rozmarům a nechá popravovat služebníky, protože to je jeden ze způsobů, kterým panovník vykonává svou neomezenou moc. Tak se to naučila. Rozhoduje také o Belle, když ji domluví sňatek s jistým šlechticem,

aby si zajistila jeho loajalitu. Těsně po obřadu si ale uvědomí, že se svým rozhodnutím není spokojená, protože Belle miluje, a dělá všechno proto, aby ji manželství znepříjemnila. Když Belle zemře po porodu, nechá dokonce popravít jejího manžela, jako akt nesmírného zármutku a vzteku. Královská dívka je tedy jednak mimořádně inteligentní, se zájmem o literaturu a vědu, ale zároveň velmi egoistická a panovačná, tvrdým maskulinním způsobem rozhoduje o osudech jiných. Mnoho nepříjemných rozhovorů s Mocí si zavíná sama svým nezřízeným vykonáváním královské nadvlády. Když už se po čase dostane do slepé uličky a nedokáže dále odolávat, slíbí, že si vezme Love a posléze se nechá korunovat, aby tím Moc na chvíli umlčela. Zároveň už ale plánuje z království odjet a svůj slib ohledně sňatku nedodržet. Pobyt v říši ji naplňuje strachem a cítí se být na místě, kam nepatří. Nedokáže prosadit svou vůli, Moc je silnější. Poslední scéna to zobrazuje její abdikaci. Na scéně se nachází všechny postavy, Filozof už je mrtvý a leží na márách. Mrtvá Belle stojí v pozadí. Královská dívka si svlékne všechno, kromě bílé košilky a poté si sundá korunu, kterou od ní převezme Love. Matka Maria Eleonora jí říká, že pro ni bude navždy král. Královská dívka si posléze svlékne i košilku, pod kterou má prsa obvázaná látkou, jako symbol toho, že se neztotožňuje se svým pohlavím. Belle ji poté ostříhá vlasy a oblékne do mužského oblečení bojovníka. Královská dívka opouští scénu východem v pozadí scény označeným červeným neonovým nápisem. Její poslední replika, jíž hra končí, je reprodukováno čtení jejího dopisu adresovaného Belle, který píše z Říma, a který je datovaný rokem 1670. V něm přiznává, že jediným světlem jejího života byla ona.

Název dramatu pochází z repliky Filozofa, který si ve snu poznamenal: „[...] / *vi måste dissekera varje snöfall som om det vore en död kropp.*“<sup>1</sup> Královská dívka se ptá, co tím myslí, a Filozof odpovídá: „*Att allt är möjligt. Att ni inte ens behöver acceptera snön som faller därute. Ni måste dissekera varje idé och varje snöfall och plocka sönder det i tanken, skära sönder det som den döda*

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 231. „[...] musíme rozpitvat každou sněhovou přeháňku, jako kdyby to bylo mrtvé tělo.“

*kroppen på bären framför er.*<sup>1</sup> Zároveň říká Královské dívce, že je svobodná, pouze o tom neví.

Jazyk dramatu se poněkud liší od předchozích dvou dramát. Všechny postavy si navzájem vykají. Na rozdíl od předchozích dramát se v textu vyskytují i dlouhé monology, většinou s tématem polomytických vyprávění a temných obrazů středověku. Hlavní postava nepoužívá ironii a sprostá slova v takové míře v předchozích dramatech, což ale neznamená, že to nedělá vůbec, a celkově jsou repliky vážnější a více ponuré, promluvy postav jsou vznešenější, odráží do jisté míry etiku dvora. V promluvách Královské dívky se několikrát objeví její pokyn k osvětlovací technice, které poroučí zhasnout světla. Její panovnická moc tak jakoby přesahuje i přes hranice textu, který tím sám na sebe prozrazuje, že je utvořeným literárním textem.

---

<sup>1</sup> Stridsberg 2012: 231. „Že vše je možné. Že nemusíte přijmout ani ten sníh, co tam venku padá. Musíte rozpitvat každý nápad a každou sněhovou přeháňku a dopodrobna to promyslet, rozřezat to jako to mrtvé tělo na márách před vámi.“

## 5. Závěr - drama Sary Stridsberg

Všechna tři dramata lze ve své podstatě vnímat jako monodramata, ačkoliv na scéně se objevuje postav více. Hlavní postava je v textu přítomna nepoměrně větším počtem replik, stejně tak vystupuje ve všech scénách hry. Celý text slouží jako portrét této hlavní postavy, která se vyskytuje v nějaké mezní situaci. Tato mezní situace byla vyvolána především kvůli tomu, že hlavní postava je žena.

Každé drama je uvedeno dlouhou scénickou poznámkou, která udává vzhled scény a rozestavení kulis, charakterizuje místo a čas děje. Zároveň každé scéně předchází další scénická poznámka popisující aktuální výskyt postav na scéně a činnost, kterou se zrovna zabývají, případně proměnu kulis (takové situační scénické poznámky se vyskytují i uprostřed hlavního textu – textu dialogů<sup>1</sup>). V hlavním textu se často objevuje scénická poznámka značící přerušení rozhovoru výrazy jako ticho či pauza. Jiné scénické poznámky určují gesta či výraz postavy. Na začátku dramatu se nachází soupis postav, na jeho konci pak popisy jednotlivých postav, které ovšem nepodávají nějakou vyčerpávající charakteristiku, jsou spíše fragmentární a každé postavě přiřazují nějaký určující rys nebo atribut. Texty dramát působí jako autonomní literární díla, protože díky poměrně husté síti scénických poznámek je při čtení dosaženo uceleného vnímání příběhu.

Všechna tři dramata pracují s principem zpřítomňování minulého děje.<sup>2</sup> Jelikož se jedná o dramata zpracovávající život jedné hlavní postavy, můžeme říct, že fabule všech tří her začíná narozením této postavy. Syžet všech her je vystavěn velmi podobně, události v přítomnosti hry, kterou udává první scéna, jsou řazeny chronologicky, a tyto scény se prolínají se scénami z minulosti nebo scénami, které pochází z představivosti a snů hlavní postavy. V *Dissekering av ett snöfall* a *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* hraje v přítomnosti velkou roli dětství postavy, v *Medealand* je pro

---

<sup>1</sup> Drozd 2013: 19.

<sup>2</sup> Tamtéž: 34.



přítomný děj určující Médeino seznámení s Iásonem. Všechny tři hry ale nakládají s časem velmi volně, čas vyprávění nehraje ve výstavbě textu důležitou roli. Není například možné říct, že scéna z přítomnosti je vždy následována scénou z minulosti, nebo že se pravidelně střídají scény snové/neskutečné a scény z reality. Úvodní scénické poznámky se v *Medealand* a *Dissekering av ett snöfall* dokonce explicitně vyjadřují o panujícím bezčasí a vytváří tím dojem, že následující děj by se mohl odehrávat kdykoliv (a kdekoliv). Ve *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* se sice v přesných datech udává časové rozpětí hry, ale to není pro samotný příběh podstatné, mnohem důležitější pro vyznění textu jsou scény z minulosti, které jsou nabitě událostmi. Jednota času v těchto dramatech neexistuje.

Dramatický prostor je ve všech hrách definován převážně explicitními scénickými poznámkami na začátku textu.<sup>1</sup> Prostředí jeviště je všeobecně spíše prázdné, více či méně konkrétní, prostor je uzavřený. Nejméně konkrétní je prostředí scény v *Medealand*, jediný výrazný prvek na scéně je vana na zlatých nohách, posléze postel. Prostředí jeviště se v průběhu času vyprávění mění minimálně, postavy ho ve svých promluvách také málokdy reflektují. K největší proměně prostoru dochází ve hře *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika*. Děj se odehrává na více místech a ta jsou vždy určena explicitní scénickou poznámkou. V pozdějších dvou hrách se už změna prostoru v průběhu děje příliš nepopisuje, proměnu prostoru signalizuje spíše výskyt různých postav na scéně. V některých scénách je ale prostor úplně bezvýznamný, jedná se zejména o scény, ve kterých hlavní postava hovoří s někým, kdo je už v čase vyprávění mrtvý. Prostor i čas jsou v dramatech Sary Stridsberg velmi koncentrovány a nepředstavují příliš určující prvky pro celkovou charakteristiku textu. Ten s nimi nakládá spíše volně.

---

<sup>1</sup> Drozd 2013: 45.

Naopak významnými prvky jsou v textech her postavy a jejich interakce. S nadsázkou by se dalo říct, že čas a prostor slouží v těchto dramatech pouze jako kulisa pro skutečně důležité jednání postav. Hlavní postavy se charakterizují jednak ve svých replikách a jednak v replikách ostatních postav. Protože scény jsou poměrně krátké a rychle se střídají, dovoluje takový postup stavět hlavní postavu do mnoha různých interakcí, a tím odhalovat její charakter. Vedlejší postavy slouží hlavní postavě za prostředek sebereflexe.

Všechny tři hlavní postavy sdílejí nenávist ke svému vlastnímu tělu, zejména ke svému pohlaví. V textu je tato nenávist explicitně pojmenovaná, autorka pracuje se symbolem ženského pohlavního orgánu jako něčeho odpudivého, nebezpečného, co přináší ženě jen obtíže. Médeia své pohlaví obviňuje ze zrahy, protože ji přimělo zamilovat se do Iásona, a ona tím ztratila svou nezávislost. Valerie nepřikládá svému pohlaví žádnou důležitost, říká, že její pohlavní orgán není její duše, a proto ji nedělá problém financovat svá studia prostitucí. Královská dívka existenci svého pohlaví přímo popírá. Všechny tři zastávají odmítavý postoj k příslušnosti k ženskému pohlaví. Společným rysem tohoto postoje je ironie a sebeironie. Ačkoliv všechny prochází těžkými situacemi, nejsou zahořklé, nýbrž jsou stále schopny i velmi drsného humoru na vlastní účet, stejně tak na účet ostatních. Jazyk hlavních postav odpovídá bezvýchodnosti jejich situace. Neváhají použít vulgární výrazy a šokující vyjádření, protože jsou plné vzteku. Jako by si alespoň ve svém jazyce chtěly udržet právo na svobodu a individualitu.

Společným tématem všech tří her je status ženy. Všechny tři hrdinky se ve svém životě potýkají s tím, že je okolí není schopno posuzovat podle jejich individuality, ale pouze podle příslušnosti k jejich pohlaví. Nejviditelněji je tato příslušnost reprezentována ženským tělem, a proto všechny hrdinky zaujímají nenávistný postoj ke svému vlastnímu tělu, které je příčinou jejich determinace. Jejich místo je určeno zvnějšku, samy nemohou rozhodnout o tom, kam chtějí patřit, podléhají patriarchální moci. Všechny tři se pokouší

této skutečnosti vzepřít, žádná není šťastná a žádná ve svém pokusu skutečně neuspěje.

Velmi důležitým motivem všech tří her je skutečná láska, která dává člověku pocit, že někam patří. Médeia reaguje svým zoufalým činem právě na zradu lásky. Jedině tím, že zabije své a Lásonovy děti, se od ní může osvobodit. Valerie lituje, že opustila Cosmogirl, a klade si za vinu její sebevraždu. Uvědomuje si, že jejich láska byla mnohem důležitější než vytoužená dráha spisovatelky. Královská dívka považuje Belle za jediný světlý moment ve svém životě, ale vzhledem k vnějším okolnostem neměla jejich láska nikdy šanci.

Sara Stridsberg ve svých dramatech dokazuje, že feministické východisko vzniku uměleckého díla tomuto dílu nutně neimplikuje teozovitost, jak by se mohlo nabízet u díla vyrůstajícího z jedné ideové základny. Její charaktery obstojí ve své životnosti jako reprezentanti jedinců, kteří nemohou svobodně rozhodovat o svém životě a nemohou jednat jinak, než se za každou cenu vzepřít. K feministické literatuře tato tři dramata řadí tematizace těla, rolí ve společnosti, mocenských vztahů i zaměření na utlačované a ovládané, kteří v jejích textech dostanou slovo.

## Použitá literatura

STRIDSBERG, Sara: *Medealand och andra pjäser*. Stockholm: Bonnier, 2012.

DROZD, David: *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

EURÍPIDÉS: *Trójanky a jiné tragédie*. Praha: Svoboda, 1978.

FORSER, Tomas a HEED, Sven Åke: *Ny svensk teaterhistoria 3: 1900-talets teater*. Hedemora: Gidlund, 2007.

*Literature and Gender*. Ed. GOODMAN, Lizbeth. London: Routledge in association with The Open University, 1996.

LÖNNROTH, Lars a GÖRANSSON, Sverker: *Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur 1950-1985*. Stockholm: Bonnier Alba, 1997.

OLSSON, Bengt a ALGULIN, Ingemar: *Litteraturens historia i Sverige*. Femte upplagan. Stockholm: Norstedt, 2009.

ROSENBERG, Tiina: *Ilska, hopp och solidaritet. Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas, 2012.

SOLANAS, Valerie: *SCUM Manifesto*. Edinburgh: AK Press, 1997.

