

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra divadelní vědy

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Tereza Hladká

**Poetika diela Mariny Carr**  
**The Poetics of the Work of Marina Carr**

Praha 2016

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

## **Pod'akovanie**

Ďakujem svojmu školiteľovi Mgr. Martinovi Pšeničkovi, Ph.D. za trpezlivosť a pomoc pri vytváraní tejto práce.

## **ČESTNÉ PREHLÁSENIE**

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité zdroje a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 22.8. 2016

.....

Tereza Hladká

## **ABSTRAKT**

Predmetom tejto diplomovej práce írsky dramatička Marina Carr (1964) a poetika jej kľúčového diela, takzvanej Midlandskej trilógie. prostredníctvom troch kľúčových dramatických textov jej tvorby. *Maja*, *Portia Coughlanová* a *Pri Mačacej bažine*...sú súčasťou, nazvanej podľa oblasti Midlands, ktorá je nielen rodiskom Carr, ale aj dejiskom týchto drám. Priestor krajiny a postavenie dramatickej osoby (Maja, Portia, Hester) voči tejto krajine, je kľúčom v interpretácii, ktorú predkladá táto práca. Jazero, rieka a bažina odzrkadľujú identitu troch protagonistiek, stávajú sa dejiskom ich následných samovrážd. Ďalej sa táto práca venuje prítomnosti mýtu v týchto dramatických textoch a spôsobu, akým Marina Carr pracuje s demytologizáciou matky, prostredníctvom mýtu o Médee.

**Kľúčové slová:** írsky dramatika, Marina Carr, Midlandská trilógia, Maja, Portia Coughlanová, Pri Mačacej bažine..., dramatický priestor, matka ako personifikovaná krajina, samovražda, identita, Médea, matka, mýtus

## **ABSTRACT**

The subject of this diploma thesis is the Irish dramatist Marina Carr and her crucial set of plays within the body of her work, the Midlands trilogy (*The Mai*, *Portia Coughlan*, *By the Bog of Cats*...) This thesis aims to provide an analysis of the poetics of Marina Carr, mainly by analysis of the use of myth in her work and the usage of the landscape.

**Key words:** Irish drama, Marina Carr, Midlands trilogy, The Mai, Portia Coughlan, By the Bog of Cats..., space, mother as a personified nation, suicide, identity, Medea, mother, myth



# OBSAH

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
<b>2. DRAMATIČKA MARINA CARR.....</b>	<b>10</b>
<u>2.1 MARINA CARR V KONTEXTE ÍRSKEJ DRAMATIKY</u>	<u>10</u>
2.1.1 Obraz krajiny.....	12
2.1.2 Matka ako personifikovaná krajina.....	16
2.1.4 Vzťah k mýtu.....	18
<u>2.2 POETIKA TVORBY.....</u>	<u>21</u>
2.2.1 Transformácia mýtu .....	23
2.2.2 Tragédia.....	
<b>3. MIDLANDSKÁ TRILÓGIA.....</b>	<b>24</b>
<u>3.1 MAJA.....</u>	<u>27</u>
3.1.1 Pamäť rodu.....	31
3.1.2 Legenda o jazere.....	34
<u>3.2 PORTIA COUGHLANOVÁ.....</u>	<u>39</u>
3.2.1 Rozdvojená Portia.....	41
3.2.2 Rieka .....	42
<u>3.3 PRI MAČACEJ BAŽINE.....</u>	<u>46</u>
3.3.1 Bažina.....	47
3.3.2 Hester ako Médea.....	49
<b>4. ZÁVER.....</b>	<b>51</b>
<b>5. ZOZNAM CITOVANEJ LITERATÚRY.....</b>	<b>52</b>

# 1. Úvod

Írska dramatika zaznamenala za posledné obdobie v našom stredoeurópskom prostredí pomerne významný posun v popularite. Táto tendencia sa prejavuje čoraz častejším inscenovaním írskych hier nielen v početných krajinách Európy, ale aj na iných kontinentoch sveta. Vo svojej diplomovej práci som sa rozhodla zamerať na dielo írskej dramatičky Mariny Carr, v súčasnosti jednej z najznámejších írskych dramatikov, ktorí tazkvane prekročili ostrov a stali sa úspešnými aj za oceánom.

Na poetiku tvorby Mariny Carr som sa chcela zamerať hlbšie, preto som sa rozhodla zvoliť pre svoju analýzu tri texty, ktoré sú považované za kľúčový posun v jej tvorbe. *Maja*, *Portia Coughlanová* a *Pri Mačacej bažine...* sú textami, ktorými Carr započala novú fázu vo svojej tvorbe a aj novú poetiku.

V časti nazvanej *Dramatička Marina Carr* predstavujem túto významnú súčasnú autorku. Dôraz kladiem na oblasť *Midlands*, v ktorej sa Carr nielen narodila a má v nej svoje korene, ale je aj dôležitá pre jej najvýznamnejšie a najvýraznejšie dramatické texty. V tejto kapitole sa nachádza aj profesijný životopis Carr. Ako sa jej ako žene - dramatičke postupne darilo presadzovať sa najprv na nezávislých, neskôr i na oficiálnych írskych aj svetových javiskách. Táto kapitola obsahuje aj prehľad bibliografie Carr a rôzne štádiá vývoja jej poetiky od inšpirácie Samuelom Beckettom cez hravé experimenty až po spracovanie antických mýtov, v ktorých prevláda realizmus, ale aj groteska a žánrovo sa približujú skôr k tragédii.

V kapitole 2.1 skúmam postavenie dramatičky Mariny Carr v kontexte írskej dramatiky na konci dvadsiateho storočia, konkrétne na prelome rokov osemdesiatych a deväťdesiatych. Charakterizujem, ako texty Mariny Carr aj jej mužských kolegov - írskych dramatikov reagujú na nové, prudko sa meniace Írsko, ktoré v tom období zaznamenáva rýchly hospodársky rast. Napriek súčasnej tendencii v časti írskej spoločnosti - zabudnúť na minulosť - sa v írskej dramatike autori neustále vracajú ku kľúčovým témam, a tými sú: *identita*, *krajina*, respektíve *obraz krajiny* - rurálny alebo urbánny, sociálny a národný kontext a tiež, alebo najmä, *krajina ako vlasť*, ako miesto, kam človek patrí /podkapitola 2.2.1 *Obraz krajiny*/.

Carr sa vo svojej tvorbe zameriava predovšetkým na ženské protagonistky a ich rodové línie. Osobitne jej podrobné až nemilosrdné analýzy vzťahu matky a dcéry - najvýraznejšie v troch textoch tzv. Midlandskej trilógie, ktoré sú predmetom skúmania tejto práce - pripomínajú vivisekciu, pitvanie zaživa /kapitola 2.1.2 *Matka ako personifikovaná krajina*.

Podkapitola 2.1.3 nazvaná Vzťah k mýtu sa zaoberá skúmaním troch tendencií spracovania mýtu v írskej dramatike, konkrétne v diele Mariny Carr, a ich transformáciou do kontextu írskych reálií.

V kapitole 2.2 , ktorá má titul Poetika tvorby, analyzujem vývojové fázy tvorby Mariny Carr a svoju pozornosť cieľim na tri texty takzvanej Midlandskej trilógie. V týchto „vyspelých hrách”, ako ich niektorí súdobí kritici nazývajú, sa Carr inšpiruje antickými mýtmi. Transformuje ich - viac či menej do intímneho sveta svojich hrdiniek. Najvýraznejšie sa to prejavuje v hre Pri mačacej bažine, kde si Carr „vypožičala” najviac z mýtu o Médee /podkapitola 2.2.1 Transformácia mýtu/.

V 3. časti približujem poetiku tvorby Mariny Carr postupne na troch hrách Midlandskej trilógie. Ústredným motívom hrdiniek, či skôr antihrdiniek týchto textov je pocit vykorenenia, respektíve pocit cudzinca vo vlastnom priestore /v dome, krajine, rodine/ a tiež nemožnosť protagonistiek jednotlivých generácií uniknúť z cyklicky opakujúceho sa rodového prekliatia. Osudovosť, aj keď autorkou individualizovaná a psychologizovaná /najvýraznejšie komplikovaným vzťahom matky a dcéry/, tak predurčuje tragické vyznenie týchto troch hier a žánrovo ich posúva medzi tragédie.

## 2. Dramatička Marina Carr

**MARINA CARR** (1964) patrí v súčasnosti k najúspešnejším írskym dramatikom. Vyrastala v kraji Offaly v oblasti nazývanej Midlands, odkiaľ jej kroky smerovali k štúdiu angličtiny a filozofie na University College v Dubline, ktoré ukončila v roku 1987 s bakalárskym titulom. Po zanechaní magisterského štúdia strávila istý čas v New Yorku výučbou angličtinu na katolíckej strednej škole, odkiaľ sa neskôr vrátila naspäť domov, aby mohla napredovať v kariére dramatičky. Pomerne rýchlo sa jej podarilo dostať sa z okraja nezávislej scény do povedomia kritiky, a na javisko poprednej scény. Jej cesta k úspechu je výnimočnou hlavne tým, že žien dramatičiek vždy bolo a aj stále je v Írsku pomenej, a dostať sa z okraja nezávislej scény na javisko popredných domácich divadiel so stále rovnakým úspechom a záujmom kritickej obce aj diváckej verejnosti, nie je bežným javom.

V kolaborácii s mladou nezávislou divadelnou spoločnosťou v roku 1989 vznikla inscenácia prvého dramatického textu Carr, *Hlboko v temnote*<sup>1</sup> (*Low in the Dark*, 1989). Nasledovali texty *Jelení pád* (*The Deer's Surrender*, 1990), *Vec zvaná láska* (*This Love Thing*, 1991) a *Ullaloo* (*Ullaloo*, 1991), ktoré v mnohom pripomínajú absurdizmus Samuela Becketta<sup>2</sup>. *Hlboko v temnote*, *Vec zvaná láska* a *Jelení pád* vznikli prostredníctvom tvorivého workshopu a improvizácie, a predovšetkým k posledným dvom spomínaným titulom sa Carr už príliš nevracia, aj kritika ich skôr považuje za tvorivé experimenty.<sup>3</sup> Všetky inscenácie týchto textov sa uskutočnili na javiskách nezávislých scén, s výnimkou inscenácie textu *Ullaloo*, ktorým Carr vstupuje do národného Abbey Theatre, aj keď iba na jeho nezávislú scénu Peacock. Tieto prvotné texty sa síce až tak veľmi nestávajú predmetom štúdií a analýz, sú to však pozoruhodné experimenty odkazujúce k hravému absurdizmu Samuela Becketta, a k témam, ktoré rezonovali írskou spoločnosťou na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov (spoločensko-politická problematika rozvodov, otázka potratov, postavenie ženy v írskej spoločnosti). Sú feministickými textami, ktoré by akiste zniesli inscenovanie aj v tunajších podmienkach mimo Írsko.

---

<sup>1</sup> viac o vzniku prvej incenácie Carr v štúdiu SCAIFE, Sarahjane. Mutual Beginnings. In *The Theatre of Marina Carr: 'before rules was made.'* Ed Cathy Leeney & Anna McMullen. Dublin: Carysford Press, 2003, s. 1-16.

<sup>2</sup> Carr sa Beckettom dlhodobo zaoberala, text *Hlboko v temnote* predstavuje „poctu Beckettovi“ viac v SIHRA, Melissa. *The House of a Woman and the Plays of Marina Carr*. In *Women in Irish drama: a century of authorship and representation*. Ed. Melissa Sihra. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2007, s. 201-218.

<sup>3</sup> tieto tituly nie sú publikované a je takmer nemožné sa k nim dostať, bližšie všetky tieto texty analyzuje Rhona Trench v monografii TRENCH, Rhona. *Bloody Living: The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*. New York: Peter Lang, 2010.

Zlom v tvorbe Mariny Carr prichádza s textom *Maja*<sup>4</sup> (*The Mai*, 1994), ktorý spolu s inscenáciou textu *Portia Coughlanová* (*Portia Coughlan*, 1996) uvádza vyššie spomenutá scéna Peacock, inscenácia textu *Pri Mačacej Bažine...*<sup>5</sup> (*By the Bog of Cats...*, 1998), sa už uskutočnila na veľkom javisku írskej najpoprednejšej scény, divadla Abbey Theatre v Dubline. Tieto tri texty, ktorým sa venuje aj táto práca, Carr zasadzuje do rýdzo írskeho prostredia, do oblasti Midlands, v ktorej vyrastala. V niektorých publikáciách sa môžeme stretnúť aj s kolektívnym názvom pre tieto texty - Midlandská trilógia, a hoci na seba tieto hry priamo nenaväzujú, sú tematicky úzko prepojené. Texty *Na Rafteryho vrchu* (*On Raftery's Hill*, 2000) a *Ariel* (*Ariel*, 2002) Carr tiež zasadzuje do tohoto prostredia, silný írsky motív možno badať aj v texte *Žena a Megera*<sup>6</sup> (*Woman and Scarecrow*, 2006).

Po tomto období nastáva ďalšia fáza tvorby Carr, v ktorej sa pomyselné odkláňa od írskeho prostredia a svoje dramatické texty stavia opäť na experimentálnejšej báze, možno v nich opäť nájsť spojitost' s absurdizmom Becketta či Ionesca, ale stále v sebe obsahujú istú tragickosť, ktorou sú známe jej predošlé texty. *Cordellin sen* (*Cordelia's Dream*, 2008) vznikol v spolupráci s Kráľovskou Shakespearovskou spoločnosťou (Royal Shakespeare Company), neskôr vzniká text *Mramor* (*Marble*, 2009). Textom *Šesťnásť možných zábleskov* (*Sixteen Possible Glimpses*, 2011) Carr obracia svoju pozornosť k A. P. Čechovovi, jeho rodinnému životu a tvorbe, hra je inšpirovaná jeho životom, Čierneho mnícha. *Faidru naopak* (*Phaedra Backwards*, 2011), transformovaný mýtus o Faidre do súčasnosti, napísala Carr pre divadlo McCarter Theatre v americkom Princetone. Adaptáciou ďalšieho mýtu, tentokrát o Hecube, sa Carr vrátila k spolupráci s Kráľovskou Shakespearovskou spoločnosťou, a vznikol tak text *Hecuba* (*Hecuba*, 2015), a následne aj jeho inscenácia.

V súčasnosti existujú knižne vydané tri zbierky dramatických textov Carr: *Plays One* (1992), *Plays Two* (2009), *Plays Three* (2015). V posledne menovanej zbierke sa okrem textov *Šesťnásť možných zábleskov*, *Faidra naopak* a *Hecuba*, nachádzajú doposiaľ neinscenované tituly *Mapa Argentíny* (*The Map of Argentina*) a *Indigo* (*Indigo*). Okrem prekladov pre inscenačné účely neexistuje v slovenskom a českom prostredí žiadny knižne publikovaný preklad týchto dramatických textov.

---

<sup>4</sup> v tejto práci uvádzam český názov textu *Maja* od Jana Hančila (2001). Ostatné názvy dramatických textov aj úryvky z hier uvádzam vo svojom vlastnom preklade.

<sup>5</sup> v českom prostredí je text známy pod názvom *U Kočičí bažiny...*, pre zachovanie konzistentnosti uvádzam preklady všetkých anglických citácií v slovenskom jazyku

<sup>6</sup> pod týmto názvom je dramatický text uvádzaný v českom prostredí

Okrem desiatok inscenácií na írskych javiskách sa Carr inscenuje prakticky po celom svete. Okrem Čiech a Slovenska je to napríklad v Maďarsku, Srbsku, Estónsku, Taliansku, Japonsku, Bulharsku, Nemecku, Holandsku, Veľkej Británii, Spojených štátoch amerických, ale tiež aj na Islande. Tunajšiemu divákovi môže byť Marina Carr známa z niekoľkých českých a jednej slovenskej inscenácie. Prvou inscenáciou v Čechách bola liberecká *Maja* v réžii Lídy Engelovej.

Prehľad inscenácií Mariny Carr v Českej republike:

**Maja:**

Divadlo F.X.Šaldy Liberec, 2001

Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2003

Jihočeské divadlo České Budějovice, 2004

Východočeské divadlo Pardubice, 2007

**Portia Coughlanová:**

Komorní scéna divadla Aréna Ostrava, 2008

Divadlo J.K.Tyla Plzeň 2011

Těšínské divadlo Český Těšín (Polská scéna Český Těšín), 2011

**Pri Mačacej bažine (U kočící bažiny):**

Moravské divadlo Olomouc, 2006

Činoherní klub Praha, 2009

**Žena a megera:**

Divadlo F.X.Šaldy Liberec, 2010

## 2.1 Marina Carr v kontexte írskej dramatiky

Marina Carr vstupuje do kontextu írskej dramatiky na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. Koncept írskej **identity**<sup>7</sup> sa začiatkom deväťdesiatych rokov s príchodom novej dramatiky začína premieňať, najmä v dôsledku relatívne rýchlych politických, demografických, ale hlavne sociálnych zmien. Narastajúca ekonomická prosperita, takzvaný keltský tiger<sup>8</sup> (Celtic Tiger), začínajúce mierové procesy v Severnom Írsku, ale aj nárast prívivových vln migrantov z Európy, výrazne prispeli k premene dramatiky, rovnako aj divadelnej produkcie<sup>9</sup>.

Mary Trotter popisuje dramatické texty vznikajúce v tomto období ako „subjektívne odpovede na koncept nového povedomia o povahe Írska ako rýchlo sa meniacej entity, ekonomicky i sociálne.“<sup>10</sup> Medzi už úspešných dramatikov akými sú napríklad Brian Friel alebo Sebastian Barry, vstupujú na pole írskej dramatiky aj noví, mladí autori - Conor McPherson, Martin McDonagh a **Marina Carr**. V dobe rozkvetu, kedy Írsko ako štát vyslovene vstáva z popola a stáva sa z neho nová, ekonomicky silnejšia krajina, akoby svet „nevzdelaných a nekultúrnych chudákov,“<sup>11</sup> protagonistov textov McDonagha a Carr, zrazu nezapadal do konceptu prudko sa meniacej modernej a napredujúcej spoločnosti.

Niektorí kritici, ako spomedzi niekoľkých napríklad Vic Merriman,<sup>12</sup> sa tak pozerajú na tento aspekt, najmä v prípade Carr, ako na problém. Na „neschopnosť pravdivo zobrazovať súčasnú írsku spoločnosť.“<sup>13</sup> Dokážeme sa na takých protagonistoch iba smiať alebo poľutovať ich, ale nezobrazujú našu subjektívnu realitu. Na jednej strane stojíme *my*, na druhej *oni*.

<sup>7</sup> írska identita je definovaná pojmom *Irishness*, teda írskosťou, povedomím o írskom národnom charaktere

<sup>8</sup> termín označuje ekonomický rozkvet, ktorý nastal v Írsku začiatkom 90. rokov, je analógiou s ekonomikou takzvaného "Ázijského tigra", môžeme naň naraziť vo všetkých štúdiách, ktoré mapujú súčasné divadlo

<sup>9</sup> ako napríklad vznik nových komunitných divadelných spoločností Field Day alebo Druid Theatre Company, či Crooked Sixpence, ktorá uviedla prvú inscenáciu Mariny Carr, *Low in the Dark* v roku 1989

<sup>10</sup> "personal responses to a new understanding of Ireland as a rapidly changing social and economic entity", TROTTER, Mary. *Modern Irish Theatre*. Cambridge: Polity, 2008, s. 177.

<sup>11</sup> "poorly educated, coarse and unrefined" MERRIMAN, Vic. *Settling for More: Excess and Success in Contemporary Irish Drama*. In *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish theatre*. Ed. Dermot Bolger. Dublin: New Island, 2001, s. 59.

<sup>12</sup> pozri aj MERRIMAN, Vic. *Settling for More: Excess and Success in Contemporary Irish Drama*. In *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish theatre*. Ed. Dermot Bolger. Dublin: New Island, 2001, s. 55-71. alebo tiež MERRIMAN, Vic. *Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. In *Irish University Review* Vol. 29, No. 2 (Autumn - Winter, 1999), s. 305-317 a MERRIMAN, Vic. 'Poetry Shite': A Postcolonial Reading of Portia Coughlan and Hester Swane. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003, s. 145-159.

<sup>13</sup> "[...] a failure to accurately represent current Irish society [...]" WALLACE, Clare. *Suspect Cultures: narrative, identity & citation in 1990s new drama*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006, s. 241.

Clare Wallace polemizuje s podobnými kritickými vlnami tvrdením, že vďaka žánru tragédie spojenému s konceptom osudovosti, alúziám k mýtu a špecifickému dialektu, akoby ani drámy Carr nepatrili do tohoto sveta vôbec<sup>14</sup>.

Ako sme už spomenuli, Carr aj McDonagh so svojimi drámami prichádzajú v čase relatívnej prosperity obdobia rozkvetu deväťdesiatych rokov, kedy by írsky kultúrny spoločenstvo radšej zabudlo na minulosť, v ktorej živoril chudobný Juh a bojoval znepriatelený Sever<sup>15</sup>. Kritika autentického zobrazovania reality danej doby, však podľa Anthonyho Rhochea vychádza hlavne z predpokladu, že tejto novej, nekompromisnej írsky dramatiky je vystavený práve írsky divák. Roche v polemike ku kritikom Carr poukazuje na fakt, že deväťdesiate roky sú práve taktiež obdobím, kedy sa z írsky dramatiky stáva istý vývozný artikel, slovami Nicholasa Grenea, „nespochybniteľný predajný fenomén [...] komodita, ktorá sa dokáže uplatniť vo svete.“<sup>16</sup> Táto kritika teda za hranicami Írska stráca svoje opodstatnenie.

Marina Carr je v tunajšom prostredí možno známa menej, alebo menej populárna ako Martin McDonagh, ale práve aj na tomto príklade možno zjednodušene povedať, že recipient takzvané nezaťažovaný írsky kontextom alebo kultúrnym (sociálnym, politickým) povedomím, vníma írsku dramatiky, práve cez optiku McDonagha, Carr, či Syngea, a môže sa mu tým pádom javiť ako dramatika smiešnych, stratených, vykorenených ľudí žijúcich v akomsi nekonkrétnom časopriestore kdesi v pustatine írsky vidieka. Ak je tunajší divák oboznámený s dramatikou Marca O'Rowea, rovnako vykorenených a tápajúcich protagonistov možno nájsť aj v urbánnom prostredí súčasného írsky veľkomesta (*Terminus*).

Je teda kontext pre pochopenie poetiky dramatického textu nevyhnutný? Clare Wallace poukazuje na fakt, že tvorba Mariny Carr sa vo veľkej miere interpretuje prostredníctvom „vzťahu k Írsku, alebo ako reprezentant írsky sociálnej problematiky, a takýto pohľad môže byť problematickým ba až zjednodušujúcim.“<sup>17</sup> Keďže tvorbe Mariny Carr ako predmetu výskumu sa logicky venuje najviac írsky, teda anglosaských akademikov, pretrváva medzi nimi tendencia interpretovať Carr z hľadiska postkoloniálnych teórií (ako napríklad už spomínaný Vic Merriman), čiže teórií identity národa, ktorý po dlhé historické obdobie spadal (a stále v prípade Severného

---

<sup>14</sup> WALLACE, s. 242-243.

<sup>15</sup> niekoľko desaťročí pretrvávajúci Severoírsky konflikt (*The Troubles*), ktorého dôsledky, napriek snahe o mierové procesy, možno cítiť dodnes. Tematicky sa odzrkadľuje v mnohých dramatických textov, významným predstaviteľom je napríklad dramatik Stewart Parker

<sup>16</sup> “distinctly marketable phenomenon [...] a commodity of international currency“ ROCHE, Anthony. *Contemporary Irish Drama*. 2nd ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. s. 112.

<sup>17</sup> “in relation to Ireland, or as representative of Irish social concerns can be problematic and often reductive.“ WALLACE, Clare. *Suspect Cultures*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006, s. 241-242.

Írska zčasti spadá) pod nadvládu silnejšej veľmoci. Taktiež prostredníctvom sociálneho kontextu a problémami s ním spojenými vrámci súčasného Írska.

Jednou z črt írskej dramatiky je aj neustály návrat do minulosti, prítomnosť pamäte ako motívu v dramatickom kánone. V prípade Carr to už to nie je nostalgický návrat a idealizácia tejto pamäte, ale podobne ako u McGuinnessa, Murphyho, Kilroya či Friela, jej prítomnosť skrže „krajiny duchov a mŕvych, konceptu mýtu a odkazov k histórii.“<sup>18</sup>

Cesta k hľadaniu a nachádzaniu írskej identity vždy bola a je zložitá. Írski dramatici sa neustále pýtajú podobné otázky, ktoré sa desaťročiami takmer nemenia: „Ako sa môžeme zmieriť s trpkou minulosťou, ak túžime po radostnej a úspešnej súčasnosti? A ak sa svojej minulosti zbavíme, budeme si stále pamätať kým sme?“<sup>19</sup>

Hľadanie vlastnej identity národa, ale aj vlastnej identity jednotlivca, súvisí s nachádzaním pocitu, že človek niekam patrí a niekde sa nachádza jeho miesto. V nasledujúcich kapitolách si ukážeme, ako priestor a krajina súvisí s identitou jednotlivca, so subjektívnym prežívaním v rámci svojej vlastnej krajiny, v rámci krajiny svojej duše. Témy a motívy, ktoré vo svojich textoch zobrazuje Carr, odkazujú k témam írskej dramatiky. Strata, vyhnanstvo a pocit vykorenenia sú témy, ktoré vo všetkých troch textoch Mariny Carr, ktoré analyzujeme v tento práci, rezonujú.

### 2.2.1 Obraz krajiny

Počas obdobia írskeho národného obrodovania, teda hlavne v čase formovania národného hnutia začiatkom dvadsiateho storočia, dochádzalo k idealizácii krajiny (čo je príznačné napríklad v tvorbe W. B. Yeatsa). Marina Carr a Martin McDonagh obnovili tradíciu rurálneho Írska vo svojich textoch, i keď rôznymi spôsobmi. McDonagh protagonistov v tejto pustej krajine vidieka vyzbrojuje absurdným humorom, Carr k tomu využíva paradigmu tragédie. Trotter charakterizuje jej spôsob ako „nachádzanie najhlbšieho jadra vo svojich rurálnych protagonistoch, a hľadanie spôsobov, ktorými bolo toto jadro vytvorené a znetvorené. Rodinou, spomienkami, kultúrou, históriou.“<sup>20</sup> Tri protagonistky analyzovaných textov - Maja (*Maja*), Portia (*Portia Coughlanová*) a Hester (*Pri Mačacej bažine*) sú hlboko zakorenené v krajine, ktorá formuje ich identitu. Každá z nich sa

---

<sup>18</sup> “the landscapes of ghosts and the dead, of myth and historical reference“ SIHRA, Melissa. *Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003, s. 93-94.

<sup>19</sup>

“how can we reconcile the memory of that troubled past with the desire to enjoy an apparently successful present? And if we let go of our histories, will we still remember who we are?” O'TOOLE, Fintan. *Tom Murphy: The Politics of Magic*. Dublin: New Island Books, 2004. s.10.

<sup>20</sup> “seeks the deep heart's core of her rural protagonists, and looks for ways in which this core has been shaped and misshaped by family, memory, culture, and history.“ TROTTER, Mary. *Modern Irish Theatre*. Cambridge: Polity, 2008, s. 189.

rôznymi spôsobmi vzpiera voči komunite, ktorá ju obkolesuje (či už ide o rodinu alebo o nároky spoločnosti), ale jedno majú spoločné: potrebu úniku z bežnej situácie, v ktorej sa nachádzajú. Tento únik im poskytne práve krajina: jazero (Mai), rieka (Portia) a bažina (Hester).

Carr podľa Mary Trotter dodáva nový význam „obrazu rurálneho Írska pomocou prepojenia tradičnej symboliky krajiny írského Západu so starovekým írskym mýtom a každodennými špecifikami postmoderného Írska.“<sup>21</sup> To, ako Carr pracuje s konkrétnym mýtom vo svojich textoch si ukážeme neskôr, spomeňme aspoň, že obraz írskej krajiny u Carr môžeme považovať za demytologizovaný. Vidiek Mariny Carr nie je vidiekom J. M. Syngea. Vic Merriman nazýva obraz Írska v tvorbe Mariny Carr „temnou dystópiou.“<sup>22</sup> Dystópiou môžeme tiež nazvať stav, východiskovú situáciu, v ktorej sa nachádzajú Maja, Portia a Hester, a vyústenie ich život - všetky tri ukončia svoj život samovraždou. V nasledujúcich kapitolách budeme hľadať spojitost' medzi dramatickým priestorom krajiny a subjektívnym prežívaním tej ktorej dramatickej osoby, jej konaním, ktoré ju dovedie až k dobrovoľnému koncu. Protagonistky Carr sú definované nielen prostredníctvom jednotlivých vzťahov (k mužom v ich životoch, k matke - kľúčovému motívu v tvorbe Carr), ale aj prostredníctvom ich vzťahu ku krajine.

Patrick Lonergan poukazuje na to, že „ak by sme sa na tieto texty pozerali cez optiku ich deja, mohli by sa nám zdať melodramatické. Ale [...] vďaka vyvinutému zmyslu pre silu metafory, Carr nezobrazuje realitu taká je, ale zveličuje ju, aby lepšie zobrazila skutočné podmienky, v ktorých ľudia existujú.“<sup>23</sup> Teda výčitka, že Carr nerealisticky zobrazuje írsku skutočnosť, alebo ju zobrazuje tak, aby tým zväčšila priepasť medzi jednotlivými sociálnymi vrstvami, nemusí byť celkom namieste.

Ako už bolo spomenuté vyššie, obraz krajiny Mariny Carr je obrazom istého rozkladu, dramatický priestor sa stáva dejiskom skazy. Melissa Sihra poukazuje na „spôsob, akým Carr zobrazuje oblasť Midlands v Írsku, a narúša istú stabilitu dominantného kultúrneho trópu romantickej, zelenej írskej krajiny. Táto *stredo-zem*, *medzi-zem*, demonštruje ambivalentnú poetiku írskej topografie práve v istom opozičnom kontraste voči romantickým krajinám írského Východu a

---

<sup>21</sup> “Carr’s plays also deconstruct images of rural Ireland through their juxtaposition of the traditional symbolism of the rural Irish west with pre-modern Irish myth and everyday accoutrements of postmodern Ireland.” Op. cit., s. 189.

<sup>22</sup> “benighted dystopia“, MERRIMAN, Vic. *Settling for More: Excess and Success in Contemporary Irish Drama*. In *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish theatre*. Ed. Dermot Bolger. Dublin: New Island, 2001, s. 59.

<sup>23</sup> „If considered exclusively in terms of plot, these plays might seem melodramatic but, as Carr’s [...] strong sense of the power of metaphor: she does not represent reality, but exaggerates it to underline [...] the actual conditions under which people live in.” LONERGAN, Patrick. *Theatre and globalization: Irish drama in the Celtic tiger era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 171.

Západu. Neurčitost plochej, tmavej midlandskej bažiny radikálne narúša zaužívanú predstavu o krajine ako z írskej pastorály.<sup>24</sup> Midlands sú drsnou, nekompromisnou krajinou „nekončiaceho priestoru, mokrého piesku, vetra, ktorý sa zarýva pod kožu, rastlín, ktoré dokážu prežiť v studenej bažine.“<sup>25</sup> Samotná Carr tomuto zvláštnemu miestu prisudzuje až mýtickú váhu: „Myslím, že nie je náhoda, že sa toto miesto volá Midlands. Stalo sa totiž, aspoň pre mňa, metaforou pre križovatku medzi svetmi.“<sup>26</sup>

Krajina Carr, akési zvláštne stredozemie, hraničný priestor na pomedzí dvoch svetov, je typickou krajinou v jej textoch, je znakom, ktorý definuje dramatické osoby, ktoré su jej súčasťou. Existuje však jeden stmelujúci, typický priestor írskej dramatiky? Milan Lukeš tvrdí, že „tím pravým a pôvodným médiem a paŕeništem fabulace je v Irsku hospoda, takže není vůbec náhodou, že hospoda je taky klasický locus írské dramatiky, od Johna Milingtona Syngea až po Conora McPhersona.“<sup>27</sup>

Krčma je priestorom, ktorý sa rovnako vyskytuje v rurálnej krajine dramatického priestoru (Synge, Carr, McDonagh), ale v modernom prostredí mesta. Mladá dramatika deväťdesiatych rokov väčšinou zobrazuje urbánny priestor - ako znak meniacej sa spoločnosti a tiež problém existencie v tejto zmene, v tomto vstupe do dospelosti. Túto tendenciu môžeme pozorovať v tvorbe, ktorú prezentuje Enda Walsh (1967), napríklad v texte *Disco Pigs* (1996). Mladí dramatici obdobia deväťdesiatych rokov zobrazujú súdobú mladú kultúru väčšinou pohľadom do komunity mestského, suburbánneho priestoru (až do intímne úzkeho dramatického priestoru monológu dvoch postáv žijúcich v takejto suburbánnej komunite, ako napríklad Mark O'Rowe (1970) v dráme *Howie the Rookie* (1999), na čo neskôr nadväzuje dramatickým textom *Terminus* (2007).

Možno sa zdajú dramatické texty vyššie spomenutých súčasníkov Carr neporovnateľné s poetikou jej tvorby, ašak obraz rurálnej krajiny, akú zobrazuje Carr a obraz urbánneho priestoru, ktorý zobrazuje mladá dramatika tohoto obdobia, majú veľa spoločného. Eamonn Jordan tvrdí: „Tak,

---

<sup>24</sup> “Carr’s characteristic representation of the Midlands of Ireland renegotiates the 'stability' of a dominant cultural tropes of a romantic, *green* Irish landscape. This *mid*-lands, or *between*-lands, displays an ambivalent poetics of Irish topography in its negative relation to the popular, romantically constructed landscapes of East and West. The indistinctiveness of the flat, black Midlands bog, [...] radically counteracts depictions of the fixed Irish pastoral scene [...].“ SIHRA, Melissa. *Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003, s. 95.

<sup>25</sup> “the open spaces, the quicksand, the biting wind, the bog rosemary.“ HARRIS, W. Claudia. *Rising Out of the Miasmal Mists: Marina Carr’s Ireland*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003, s. 217.

<sup>26</sup> “I think it’s no accident it’s called the Midlands. For me at least it has become the metaphor for the crossroads between worlds.“ Op. cit., s. 217.

<sup>27</sup> LUKEŠ, Milan. *Divné divadlo našeho věku*. Praha: SAD, 2008, s. 113.

ako je vidiek estetizovaný, očistený, utláčaný a oslavovaný, tak ako sa stáva mýtickým útočiskom s istou predstavou o súkromí a samote, mesto sa nachádza pod stálym dozorom. Je hedonistické, hriešne, deviantné a násilné, nachádza sa v ňom desivé kriminálne podsvetie, je však rovnako ako vidiek vystavené fetišu a mytologizácii.<sup>28</sup> Marina Carr práve demytologizuje tento obraz krajiny, tento rurálny priestor, a možno povedať, že vo výsledku túto krajinu môžeme charakterizovať práve vlastnosťami urbánneho priestoru vo vyššie spomenutých drámach - priestoru, ktorý je temný, hriešny, násilný. Priestoru, ktorý popiera svoje zaužívané znaky.

Rurálny priestor môže byť znakom istej autenticity, pravdivosti, nedotknutosti. Urbánný priestor je v mnohom znakom chaosu a rýchlej premeny. V locuse krčmy sa spájajú oba tieto aspekty. V tomto dramatickom priestore človek môže nachádzať isté útočisko, napríklad v protiklade s priestorom domova, z ktorého sa potrebuje vymaniť (tento aspekt si neskôr ukážame v texte *Portia Coughlanová*), v priestore krčmy sa od nepamäti tvorí príbeh. Aj tvorba príbehu a jeho odovzdávanie, naratívnosť v texte, návrat do minulosti a pamäť, aj to sú typické znaky nielen pre írsku dramatikú vo všeobecnosti, ale aj pre Carr.

Dramatický priestor, ktorý je však v írskej dramatike najrozšírenejší, a bolo by snád' možné polemizovať, že je rozšírenejší ako priestor krčmy, alebo aspoň rovnako dôležitý, je dramatický priestor domu. Priestor, ktorý je skrytý vonkajšiemu okolitému svetu, priestor, ktorý je viac ako čokoľvek iné *signifiant* voči subjektívnemu vnútornému svetu dramatickej osoby, *signifié*. Priestor domova je tiež úzko spojený s ďalším aspektom írskej dramatiky, tendenciou personifikácie figúry matky ako krajiny-domoviny-vlasti.

---

<sup>28</sup> "Where the rural is aestheticized, sanitized, repressed and celebrated, a mythic sanctuary with the fantasy of intimacy, the city is under surveillance, hedonistic, transgressive, deviant and violent, with its criminal underworld feared, fetishized and equally mythologized." JORDAN, Eamonn. *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Irish Academic Press, 2010. s. 166.

### 2.1.2 Matka ako personifikovaná krajina

Ak muži okupovali dimenzie času spojené so zmenou a progresom, s lineárnym časom budúcnosti, ženy boli vždy v írskej kultúre asociované so statickou dimenziou času - s minulosťou, tradíciou, prírodou.<sup>29</sup> V írskej kultúrnej tradícii bola krajina vždy personifikovaná do postavy ženy, dievčaťa, matky. Edna O'Brien tvrdí, že „krajiny sú buď matkami alebo otcami. [...] Írsko bolo vždy ženou.“<sup>30</sup> Táto tendencia má politické korene, ktoré siahajú do sedemnásteho storočia, kedy bolo zakázané priamo spomínať názov krajiny v poézii, baladách a piesňach. Matka Írsko (Mother Ireland, Mother Éire), je mýtickou figúrou, ktorá sa stala signifikantnou v procese budovania novej, odkolonizovanej, nezávislej národnej identity.<sup>31</sup> Ako si ukážeme neskôr, žena ako idealizovaný symbol krajiny sa však odlišuje od tradičného postavenia ženy v írskej spoločnosti. Počas dlhého obdobia, najmä v čase od polovice deväťnásteho storočia približne do roku 1960 v Írsku existoval silný autoritatívny patriarchálny spoločenský systém. Ženy boli vyčlenené z takpovediac mužskej sféry politiky, ale aj z pracovnej oblasti. Ich úloha bola starosť o sféru domova a rodiny. Dochádzalo tu teda k paradoxu. Žena, ako idealizovaný, romantizovaný symbol, a žena prehliadaná, zabúdaná, spoločnosťou definovaná ako matka a udržiavateľka domova sledujúca vonkajší svet iba cez okenný rám.<sup>32</sup>

W. B. Yeats a Lady Augusta Gregory v roku 1902 napísali a inscenovali drámu *Kathleen ni Houlihan*, ktorá je často spájaná s konceptom personifikácie ženy ako idealizovanej írskeho národa. V tomto dramatickom texte, ktorý sa stal symbolom snáh o dosiahnutie írskej nezávislosti a írske národné obrodzenie, a zároveň tiež zrodom tohoto konceptu, dramatická osoba starej chudobnej ženy (Poor Old Woman) prechádza okolo okna starej chalupy a pozerá sa cezeň na rodinu v nej. Nemá meno, nemá identitu, je tuláčkou vo vyhnanstve, akoby pochádzala z iného sveta. Stará žena v tomto texte symbolizuje utláčaný národ bez domova, Yeats a Gregory tu odkazujú ku kolonizácii írskeho národa. Stará žena prosí mladých mužov, aby bojovali za jej česť, záchranu a vyslobodenie. Keď mladí muži opustia domov a vydajú sa do boja, žena odmladne a ďakuje im za ich obeť.

Marina Carr k textu *Kathleen ni Houlihan* čiastočne odkazuje textom *Na Rafteryho vrchu*,

---

<sup>29</sup> "If men occupied the dimensions of time - linear, future directed, associated with change and progress - women presided over the static dimension of space - the past, tradition, nature.", AZARUS, Neil. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. s. 140.

<sup>30</sup> „Countries are either mothers or fathers [...] Ireland has always been a woman.“

<sup>31</sup> BRENINGER, Birgit. *Feminist Perspectives on Cultural and Religious Identities*. London: Peter Lang, 2012. s. 40

<sup>32</sup> pozri SIHRA, Melissa. Introduction: Figures at the Window. In *Women in Irish drama: a century of authorship and representation*. Ed. Melissa Sihra Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2007

kde sa priestor domu, v ktorom sa odohráva celý dej, stáva dejiskom skazy a tragédie. Priestor a idealizovaný koncept domova tu nie je zobrazený, ako miesto útočiska, ale ako miesto, z ktorého človek nutne potrebuje uniknúť. Tento text Carr je azda tajtemnejším textom v rámci jej tvorby, idealizované miesto kuchyne, takzvaného srdca domu, je tu doslova znásilnené. Aj v textoch analyzovaných v tejto práci, má priestor domu signifikantnú rolu, tak isto ako aj figúra matky a to, ako Carr pracuje s konceptom jej idealizácie. Priestor domu a to ako sa k tomuto priestoru stavajú jednotlivé dramatické osoby v textoch Carr (Maja, Portia a Hester), sa stáva kľúčovým v interpretácii týchto hier. Anna McMullan vysvetľuje koncept domova v írskej dramatike nasledovne:

„Domov sa v írskej dramatike nikdy nejaví ako miesto, ale ako spomienka a budúca možnosť. [...] Trauma osobnej a národnej histórie už dlho zabraňuje vnímaniu domova ako bezpečného miesta stability, útočiska a uzdravenia.“<sup>33</sup> Dochádza tu tak ku kontrastu, keďže priestor domova bol v minulosti idealizovaný a spájaný s figúrou ženy ako udržiavateľky pokoja a harmónie. Ako sme už spomenuli, v Írsku dochádzalo k tendencii idealizovať vidiecky spôsob života. Táto idealizácia sa tiež do istej miery spája so ženou ako znakom ideálneho obrazu domova, a to predovšetkým s figúrou matky, ktorá bola vždy v írskom literárnom kánone spájaná s nezakazenou prirodzenosťou.<sup>34</sup> Protagonistky dramatických textov Mariny Carr sa z tejto zaužívanej šablóny vyčleňujú.

V írskej ikonografii boli teda ženy vždy spájané s vlasťou, stretávame sa s termínom *Mother Ireland*, a s priestorom domova, predovšetkým s kuchyňou. Ženy sú v dramatike a aj mimo nej často zobrazované ako stratené, narušené a opustené domovy, krajiny, loná.<sup>35</sup> Protagonistky dramatických textov Carr sú stratené vo svojich vlastných domovoch, alebo tieto domovy strácajú a zažívajú pocit vykorenenia. Carr teda vo svojich textoch demytologizuje nielen krajinu v zmysle priestoru, ale aj krajinu ako matku, domov ako znak harmónie a prosperity.

---

<sup>33</sup> „Home in Irish theatre never seems to be a place, but a memory or a future possibility. [...] the traumas of personal and national history have ruptured any secure sense of home as a place of stability, refuge or restoration.“ MCMULLAN, Anna. *Unhomely Stages: Women Taking (a) Place in Irish Theatre*. In Dermot Bolger. *Druids, dudes, and beauty queens: the changing face of Irish theatre*. Dublin: New Island, 2001. s. 72.

<sup>34</sup> CONNOLLY, Claire. *Theorizing Ireland*. Houndmills: Palgrave, 2003, s. 42.

<sup>35</sup> “In Irish iconography, women have been associated both with the homeland, as **Mother Ireland**, and with the domestic space, particularly the kitchen. In the Irish theatrical canon, women often figure a lost, damaged or barren home/land/womb.“ MCMULLAN, s. 72.

### 2.1.3 Vzťah k mýtu

Írska kultúra, a tým pádom aj írsky dramatik, je úzko spojená s mýtom. Mýtus, ktorý je vlastný írsky dramatik, sme už načrtli v predošlých podkapitolách. Mytologizácia krajiny ako ženy, matky, alebo aj krajiny. Mýty vo všeobecnosti, a teda aj v írsky dramatik, odrážajú základné otázky osobného konfliktu človeka samého v sebe, a tiež voči vonkajšiemu svetu. Írska dramatika sa zaoberá mýtmi, ktoré najviac rezonujú v tunajšom prostredí. Jedným z nich je mýtus írskyho sna, ktorý sa v literatúre objavuje v motíve cesty (cesta za lepším životom, nútená cesta za prácou). Íri ako národ napriek silnému vzťahu ku svojej krajine, museli toto miesto, ktoré definovalo ich identitu, nenávratne opustiť. V tomto období bola tendencia mytologizácie krajiny pravdepodobne najsilnejšia. Podľa Eamonna Jordana sú mýty, prítomné v írsky dramatik, mýtmi „cesty a stretnutia, mýtmi o miestach, kam človek patrí a o vyhnaní z týchto miest, vzdoru a straty, sprítomnených v rozprávaniach o návrate domov a odchode do exilu.“<sup>36</sup>

Vo vzťahu k mýtu Írska dramatika témy často čerpá z keltskej mytológie (napríklad v drámach Yeatsa a Syngea) ale výrazne inšpiráciu nachádza aj v antickej mytológii. Už počas zrodu národného divadla Abbey Theatre<sup>37</sup> v Dubline a snahy definovať írsku identitu prostredníctvom literárneho dedičstva, vo svojich tragédiach obaja zasadzovali staroveké keltské mýty do súdobého, moderného prostredia.<sup>38</sup> Najvýraznejšie sa to v rôznych formách prejavuje od osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, kedy mnohí dramatici siahli k týmto inšpiračným zdrojom<sup>39</sup>. Spomedzi mnohých napríklad Brian Friel čerpá z mýtu o Hippolitovi (*Living Quarters*, 1977), či Tom Murphy z mýtu o Orestovi (*The Sanctuary Lamp*, 1975). Konkrétne antickej tragédie adaptuje napríklad Tom Paulin alebo Seamus Heaney. Najčastejšie verzie týchto antickej textov u írsky dramatikov sú verzie Médey a Antigony. Brian Arkins v texte *Irish Appropriation of Greek Tragedy*, poukazuje na to, že vo väčšine prípadov tieto írsky verzie kladú dôraz na zobrazovanie silných ženských protagonistiek, ktoré vzdorujú nadvláde mužov. Antígona vzdoruje vládcovi Kreónovi, Médea, Elektra aj Hecuba sú odhodlané pomstiť sa. Takéto zobrazovanie podľa Arkinsa úzko súvisí so skúsenosťou žien v Írsku,<sup>40</sup> ktorú sme už načrtli v predchádzajúcej časti. Bližšie si postavenie ženy

---

<sup>36</sup> “journey and encounter, belonging and banishment, and of defiance and loss, calibrated as narratives of homecoming and exile.” JORDAN, Eamonn. Urban Drama: Any Myth Will Do? In. *The Dreaming Body: Contemporary Irish Theatre*. Ed. Melissa Sihra a Paul Murphy. Gerrards Cross: Colin Smythe, 2009, s. 9.

<sup>37</sup> otvorené verejnosti od roku 1904, Írske Národné divadlo zohrávalo dôležitú úlohu v procese boja o vznik nezávislého írskyho štátu (Irish Free State, 1922) a budovania írsky národnej identity

<sup>38</sup> ARKINS, Brian. *Irish Appropriation of Greek Tragedy*. Dublin: Carysford Press, 2010. s. 19.

<sup>39</sup> JORDAN, Eamonn. *Dissident Dramaturgies* s.158.

<sup>40</sup> ARKINS, s. 10.

v starovekom Grécku a jej roly v rámci sféry domova načrtne v kapitole venovanej textu *Pri Mačacej bažine...*, v ktorom Carr adaptuje Euripidovu Médeu a mýtus o nej.

V rámci írskej dramatiky môžeme hovoriť o troch spôsoboch transformácie mýtu, teda troch spôsoboch transformácie antickej tragédie<sup>41</sup> do írskeho dramatického kánonu. Arkins hovorí o týchto troch tendenciách : preklad, verzia, alebo voľná adaptácia. V prípade priameho prekladu takéhoto antického textu ide o verný, ale nie doslovný preklad. Je však potrebné, aby írsky prekladateľ ovládal oba ťažiskové jazyky (gréčtinu a angličtinu). Takýto spôsob je do istej miery radikálny, pretože čitateľovi predkladá víziu danej doby (Atén piateho storočia pred našim letopočtom) a nezľahčuje mu tak výklad modernizáciou do súčasného jazyka či prostredia. V prípade verzie dramatik zachováva kľúčové jadro textu (musí Oidipa ponechať zabiť svojho otca a oženiť sa so svojou matkou), ale je tu priestor pre odklon od originálu, dramatik tak istým spôsobom pôvodné dielo imituje, napodobňuje. Nakoniec írski dramatici pracujú s antickým zdrojom formou voľnej adaptácie, kedy dramatické prostredie pôvodného textu zamenia za súčasnosť a fabulu originálu ponechajú vo svojom diele ako podtext.<sup>42</sup>

Arkins texty Carr, konkrétne text *Pri Mačacej bažine...*, definuje ako voľnú adaptáciu. Z Euripidovej tragédie je ponechaná väčšina fabule, no Carr hru zasadzuje do výlučne írskeho prostredia. Z Médey sa stala Hester, dej sa presunul do súčasného Írska a prostredia bažinatých Midlands. Práve dramatické texty zasadené do prostredia tejto skoro až mýtickej krajiny, priniesli Carr najväčšiu pozornosť a medzinárodný úspech. Antický mýtus je prítomný okrem textov, ktorým sa venuje táto práca aj v neskoršej tvorbe Carr, a to najviac v drámach *Na Rafteryho vrchu* (text je adaptáciou Euripidovej *Ifigénie v Aulide*) *Ariel* (Carr čerpá z Aischylovej *Oresteie*), rovnako zasadených do prostredia súčasného Írska.

Táto tendencia sa netýka len írskej dramatiky, podobný jav môžeme nájsť napríklad aj v českom prostredí. Daniela Čadková popisuje tento jav takto: „Adaptace antických látek mají v české dramatické literatuře poměrně bohatou tradici<sup>43</sup> [...]. Pojem adaptace zde chápeme velmi široce. Spíše než úpravu antického dramatu pro současné jeviště (v tomto smyslu je totiž každá inscenace a každý překlad adaptací) sem zahrnujeme rozmanitá dramatická zpracování antického mýtu nebo jen jeho epizody. Mezi současnými českými adaptacemi totiž nalezneme díla s velmi

---

<sup>41</sup> ARKINS používa termín *aténska tragédia* (*Athenian tragedy*), teda tragédia piateho storočia pred našim letopočtom (Aischylos, Sofokles, Euripides)

<sup>42</sup> ARKINS, s. 14

<sup>43</sup> podľa Čadkovej je to napríklad Vrchlického melodráma *Hippodamie* či *Caesar* Voskovca a Wericha

volným vzťahom k antike, ať už sú inšpirované nějakou postavou či motívom, alebo sú to jakési voľné improvizácie a variácie na antické téma.<sup>44</sup>

Podobne možno chápať aj prítomnosť mýtu v diele Carr. Dokážeme v danom dramatickom texte rozpoznať určitý motív pochádzajúci z antickej mytológie, alebo takzvané vypožičanú fabulu z konkrétnej antickej tragédie. Carr tento mýtus, motív, epizódu či konkrétne dramatickú osobu do značnej miery adaptuje a upravuje, posúva ich do írskoho prostredia. V dramatických textoch prevažujú alúzie na súčasné Írsko a jeho kontext. Taktiež vo svojich hrách vytvára mýtus vlastný. Legendy o jazere, rieke či bažine, evokujú skôr keltské legendy a svet spätý s írskou mytológiou. Svet, ktorý je v prvom rade vlastný samotnej Carr.

---

<sup>44</sup> ČADKOVÁ, Daniela. Antika na českých scénách kolem roku 2000. In *Antika? Zajděte do kina, přečtete román*. Ed. Jana Keprtová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006, s. 131-132.

## 2.2 Poetika tvorby Mariny Carr

Poetika Mariny Carr prešla niekoľkými fázami vývoja. V tejto časti sa zameriame na tendenciu, ktorá je vlastná predovšetkým trilógii z Midlands, teda trom textom - *Maja*, *Portia Coughlanová* a *Pri Mačacej bažine*....Texty v tejto fáze tvorby niektorí nazývajú aj termínom „vyspelé hry“<sup>45</sup>, akoby chceli poukázať na to, že Carr dozrela a opustila absurdizmus prvotných experimentov (textov, ktoré vznikli v rokoch 1989-1991). Táto vyzrelosť je spojená s tým, že Carr sa vo svojej tvorbe posúva aj žánrovo, k tragédii.

V tejto fáze tvorby, Marina Carr otáča svoju pozornosť k antickej mytológii, a tieto mýty transformuje do prostredia írskej súčasnosti. Ako sme už však spomenuli, Carr pracuje aj s mýtmi, ktoré sú zakorenené v Írsku (mytologizovaná krajina a ideál matky ako personifikovanej krajiny).

### 2.2.1 Transformácia mýtu

Inšpirácia antickými mýtmi nemusí byť na prvý pohľad zrejmá, keďže Carr zasadzuje svoje texty (*Maja*, *Portia Coughlanová*, *Pri Mačacej bažine*..., ale aj neskoršie hry *Na Rafteryho vrchu* a *Ariel*) do írskeho prostredia. *Maja* je podľa niektorých teoretikov<sup>46</sup> sčasti inšpirovaná Sofoklovou *Elektrou*, *Portia Coughlanová* zasa čerpá z egyptského mýtu o Isis a Osirisovi, ale istú podobnosť môžeme nájsť aj v príbehu o Byblis a Caunovi<sup>47</sup> v Ovídiových *Metamorfózach*. Na dané hry sa v tejto práci však zameriavame skôr cez vyššie spomenutú krajinu a prítomnosť legendy.

Spomedzi dramatických textov v Midlandskej trilógii Carr najkonkrétnejšie pracuje s mýtom o Médee v texte *Pri Mačacej bažine*..., s mýtom, ktorý Euripides rozvíja v tragédii *Médea* (jeho zdrojom je hlavne druhá časť mýtu a tej sa drží aj Carr). To, ako Carr transformuje tento inšpiračný zdroj a ako ho adaptuje si ukážeme v konkrétnejšej analýze v ďalšej časti. Mýtus o Médee možno definovať nielen ako mýtus o pomste, ale aj ako mýtus o matke, ktorá zabíja svoje deti. Hoci je Médea takzvané prítomná najmä v poslednom z textov v trilógii, mohli by sme nájsť súvislosť aj v ostatných dvoch hrách. V *Maji* ani v *Portii Coughlanovej* síce nedochádza k vražde detí vlastnou matkou, ale niekoľko generácií matiek zabíja svoje deti v metaforickej rovine. Či už sa jedná o zavrhnutie, odmietnutie, alebo prenesenie prekliatia na ďalšie generácie rodovej línie.

---

<sup>45</sup> „mature plays“

<sup>46</sup> SIHRA, Melissa. Greek Myth, Irish Reality: Marina Carr's *By the Bog of Cats*....In *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*. Ed. John Dillon a S. E. Wilmer. Londýn: Bloomsbury, 2005, s. 116. rovnako aj v publikácii JORDAN, Eamonn. *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre*. Dublin: University College Dublin, 2010, s. 159.

<sup>47</sup> JORDAN, s. 159.

Trilógiou z oblasti Midlands tiež začína línia textov, v ktorých tematicky prevláda rodovosť. Tieto hry sú príbehmi rodov a ich niekoľkých generácií - minulosť číha na prítomnosť a je prekážkou v ceste k lepšej budúcnosti. Posledné generácie rodu sa snažia vymaniť z tohoto zacyklenia, čo sa im vo väčšine prípadov nepodari. Dramatický text *Na Rafteryho vrchu* sme už spomenuli v súvislosti s deidealizáciou prostredia domu a rodiny. Tento text je možné označiť za najtragickejší spomedzi textov v tvorbe Carr, motív prekliatia rodu je tu najsilnejší a dramaticka sa v ňom inšpiruje Euripidovou *Ifigéniou v Aulide*. A to najmä témou narušenia nevinnosti - Ifigénia sa z časti stáva dramatickou osobou Sorrel, je to „důstojná a nevinná dívka, vydaná na pospas strašnému rodovému osudu [...]“. Carr však v tomto prípade neadaptuje fabulu Euripidovej tragédie ani podrobnejší príbeh načrtnutý v mýte, ale zobrazuje predovšetkým motív prekliatia rodu.

Rod je v textoch Carr (hlavne v hrách Midlandskej trilógie), zastúpený predovšetkým jeho ženskými predstaviteľkami. Väčšinou sa jedná o rody troch až štyroch generácií žien, Carr stavia svoje texty hlavne na vzťahoch medzi matkami a dcérami. V už spomenutom texte *Na Rafteryho vrchu*, je tento rod zastúpený hlavne vzťahmi žien v rode voči mužovi tohoto rodu; už sa nejedná o matky rodu, ale o otca rodu (čo vyplýva už z názvu hry, kde je prítomné meno patriarchu - Raftery). Ďalší text v poradí, *Ariel*, ktorý už stojí na pomedzí rurálneho a urbánneho prostredia, je tiež transformáciou antického mýtu a vychádza z Aischylovej Orestey. V súvislosti s týmto textom Eamonn Jordan polemizuje s vlnou kritiky, ktorá tvrdí, že Marina Carr nedokáže obsiahnuť podstatu gréckej tragédie a to istú naliehavosť. Jedným z argumentov je aj to, že Carr dostatočne nenapĺňa „úlohu hľadať verejné mýty, ktoré by definovali spoločnosť, ktorá už dávno nepozná čo vlastne tieto mýty znamenali.“<sup>48</sup>

Jordan sa však s týmto názorom nestotožňuje; tvrdí, že aj keď existuje pomerne veľká priepasť medzi mýtom verejným a jeho osobným, súkromným významom, írsku spoločnosť ako celok takto nemožno zovšeobecňovať a kategorizovať.<sup>49</sup> Ani v antickom grécku zrejme divák nebol dokonale znalý všetkých mytologických príbehov. Podľa Evy Stehlíkovej je tvrdenie, že grécky divák dokonale poznal mýty a tak pri sledovaní hier nedochádzalo k jeho prekvapeniu, trochu odvážne.<sup>50</sup> *Ariel* je doposiaľ najpolitickejšou hrou Carr, dotýka sa írskoho kontextu najvýraznejšie, a možno aj preto je ťažšie sa s ňou dostatočne stotožniť. Jedným z problémov tohoto textu (a jeho pomerne

---

<sup>48</sup> “the task of trying to find public myths for a society that no longer knows what anything means.” JORDAN, s.19.

<sup>49</sup> Op. cit., s. 19.

<sup>50</sup> STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005 s. 54.

chladného prijatia) je podľa Jordana aj fakt, že Carr si stanovila za cieľ do dramatického textu vtesnať celý naratív trilógie Aischylovej drámy.

### 2.2.2 Tragédia v poetike tvorby

Jednou z črt transformácie mýtu do írskeho prostredia je aj premena dramatickej osoby. Clare Wallace poukazuje na to, že „v každej z týchto hier je tragédia privátnou a psychologizovanou. Aj keď je každá z protagonistiek poznačená *hamartiou*, fatálnou chybou, ktorá ju dovedie až k sebadeštrukcii, majú len málo spoločné s Aristotelovým slávnym, no nie výlučne cnostným hrdinom.“<sup>51</sup> Wallace sa v niekoľkých štúdiách<sup>52</sup> zaoberá konceptom tragédie a tragickej osudovosti u Carr, spomeňme aspoň, že osud a osudovosť u týchto protagonistiek reflektuje ich vnútorný zápas s vlastnou nedostatočnosťou a nestabilitou.

U Carr už neexistuje božkosť, ktorá by si na seba brala „podobu osudovosti alebo údely, ktorý človeka drví a jeho konanie robí absolútne zbytočným. [...] Hrdina si túto najvyššiu inštanciu uvedomuje, a konfrontáciu s ňou prijíma, hoci vie, že keď sa púšťa do boja, spečatuje vlastnú skazu.“<sup>53</sup> Koncept osudovosti je v textoch Carr vyjadrený vyššie spomenutou tematikou rodovosti a dedičného faktoru. Osudovosť je tiež spätá s neustálym opakovaním, cyklom, echom. Vracia sa príbeh, vracia sa spomienka, minulosť predznamenáva budúcnosť. Protagonistky Midlandskej trilógie sú poznačené opakovaním rovnakých vzorcov, opakovaním rovnakých chýb. Ich tragický osud je daný určitou traumou, ktorá je v danej postave hlboko zakorenená. Tak ako sa vyvíjali jednotlivé texty trilógie, vyvíjala sa aj koncepcia tragického osudu u jednotlivých protagonistiek. Návratným motívom trilógie je smrť. Je predznamenaná, očakávame ju. Smrť je naplnením rodového prekliatia. Od naturalistickejšej *Maje* sa Carr posúva k surrealistickému textu *Pri Mačacej bažine*, motív tragického osudu a neho neúprosného naplnenia je však vo všetkých troch textoch sprítomnený rovnako výrazne.

---

<sup>51</sup> “in each of these plays tragedy is presented as private and psychologized. While each heroine is marked by *hamartia*, a fatal flaw or defect of character which leads to her self-annihilation, they bear little resemblance to Aristotle’s highly renowned but not pre-eminently virtuous hero.” WALLACE, Clare. *Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr’s The Mai, Portia Coughlan and By the Bog of Cats...* In *Irish University Review* Vol. 31, No. 2 (Autumn - Winter, 2001) s. 437.

<sup>52</sup> ešte aj WALLACE, Clare. “A Crossroads Between Worlds“: Marina Carr and the Use of Tragedy. In *After History*. Ed. Martin Procházka. Praha: Litteraria Pragensia, 2006. s. 23.

<sup>53</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002. s. 420.

### 3. Midlandská trilógia

V nasledujúcom celku sa bližšie pozrieme na tri dramatické texty - *Maja*, *Portia Coughlanová* a *Pri Mačacej bažine...*, ktoré tvoria jadro tejto práce a tiež ich možno považovať za ťažiskové tvorivé obdobie Mariny Carr, kedy sa dostala do širokého povedomia nielen na domácej pôde, ale aj vo svete. Často sa tieto texty označujú za trilógiu, tieto tri texty odohrávajúce sa v bažinatej oblasti v krajine stredného Írska, Midlands, predstavujú zlom v poetike tvorby Carr. Dramatické osoby týchto textov už nie sú len absurdistickými postavičkami, ale plnohodnotnými charaktermi.

V epicentre jednotlivých hier stojí ženská protagonistka (Maja, Portia, Hester), ktorá bojuje so svojou vlastnou identitou, ktorá je symbioticky spojená s istou stratenou časťou jej bytia. Či už ide o muža, brata, alebo matku. Sú opustené a odvrhnuté v prostredí, v ktorom sa nachádzajú, a aj keď ich snaha o vytrhnutie z týchto bludných kruhov končí samovraždou, už v tomto akte sa nachádza istá aktivizácia, koniec stagnácie, či nehybnosti. Hoci sú texty zakorenené v realizme, vo všetkých sú prítomné mýtické elementy, duchovia, sny, legendy.

Na tieto texty sa pozeráme prostredníctvom motívov, ktoré sme načrtli v kapitole o kontexte írskoho divadla, konkrétne krajiny (ako priestoru), ktorú Carr zbavuje idealizácie. Aj prostredníctvom priestoru, v ktorom dominuje dom ako znak ženského elementu. Aj význam tohoto priestoru Carr transformuje. Dom je v týchto textoch znakom splneného sna, ale aj dezilúzie, je tiež väzením, narušenou identitou, stratenou možnosťou. Spôsob, akým sa tieto tri protagonistky pohybujú v dramatickom priestore (napríklad kedy opúšťajú priestor domu a kam smerujú, ak tak urobia), nám dokáže napovedať veľa o ich vnútornom živote a ceste k ich samovražde.

Významnou súčasťou priestoru v rámci textu, priestoru v rámci krajiny, sú prvky prírody, ktorým Carr zároveň pripisuje mýtický charakter: Sovie jazero (*Maja*), rieka Belmont (*Portia Coughlanová*) a Mačacia bažina (*Pri Mačacej bažine...*) v dramatických textoch predstavujú legendy a odkazy k tradícii írskej mytológie a ľudového rozprávania, zároveň tiež odzrkadľujú životy troch dramatických osôb, Maje, Portie a Hester. V tejto fáze tvorby Carr tiež vstupuje do popredia jazyk drámy, keďže najmä posledné dva texty trilógie sú napísané v silnom dialekte<sup>54</sup>, ktorý je typický pre túto oblasť (Midlands).

S jazykom súvisí aj sklon írskej dramatiky k naratívosti, k prítomnosti monológu a rozprávania v rámci textu, ktoré sú v hre *Maja* zastúpené v dramatických osobách Millie a starej matky Fraochlán. Práve v tomto texte a v postave storočnej matky rodu Fraochlán sa v poetike Carr

---

<sup>54</sup> viac k jazyku v textoch Carr pozri Lynch Patricia A. Hiberno-English in the Plays of Marina Carr. In: *Études irlandaises*, n°31 n°2, 2006. Irish English : variétés et variations / Irish English, Varieties and Variations, s. 109-123

započala línia rodových dramatických textov, teda textov, kde ako epicentrum dominuje rod. Môžeme povedať, že tu sa Carr inšpiruje antickou mytológiou. Írsko ako matka, alebo Írsko ako stará zúbožená žena, je u Carr parodovaná a demytologizovaná, keďže tieto 'matky rodu' sú u Carr väčšinou komické charaktery, akokoľvek veľa temnoty v sebe ukrývajú. Stará matka Fraochlán spomína na svoju mladosť v humorných monológoch, matku rodu Blaize (*Portia Coughlanová*) Carr posúva do roviny nenávisťnej a pomstychtivej ženy, rovnako aj starú matku Kilbride (*Pri Mačacej bažine...*), ktorá je v tomto texte jedným z groteskných elementov.

Od matiek rodu sa teda dostávame k motívu poetiky, ktorý je azda najvýraznejší, a venujeme sa mu aj v nasledujúcich analýzach, motívu matky. Objavuje sa naprieč celou tvorbou Carr, od absurdistického textu *Hlboko v temnote*, až k novej tvorbe. Ak sa nejedná konkrétne o vzťah matky a dieťaťa, alebo teda dcéry a matky, je to vzťah dcéry a otca (vo variácii na Shakespearovho *Kráľa Leara Cordeliin sen*, alebo tiež v textoch *Na Rafteryho vrchu* a *Ariel*). Maja, Portia a Hester nie sú iba dcérami, sú aj matkami. Keďže rodovosť sa u Carr nesie skôr v znamení prekliatia a nemožnosti človeka vymaniť sa z istého bludného cyklu, Maja, Portia aj Hester opakujú rovnaké vzorce. Ich samovraždu teda možno vnímať ako narušenie tejto tendencie a istý, i keď nevratný a možno už zbytočný, únik.

Carr matku demytologizuje a deidealizuje. Samotná Carr prišla o svoju matku v sedemnástich rokoch, a možno sa teda len domnievať, že aj to bol istý impulz ku vzniku tohoto tematického zamerania. Aj bez znalosti a akceptácie autobiografických súvislostí je jasné, že Carr vytvorila silný motív. Carr vo svojej tvorbe pracuje aj s antickým mýtom, čo sme už trochu načrtli v predchádzajúcej časti, do veľkej miery však slúži iba ako zdroj inšpirácie a letmá citácia. Na niektorých miestach môžeme v niektorých dramatických osobách vidieť Penelopu čakajúcu na Odysea, inde je to silné odhodlanie Elektry a smútok za jej bratom. Najvýraznejšie je mýtus a aj odkaz ku konkrétnej antickej tragédii viditeľný v texte *Pri Mačacej bažine...* Ako si ukážeme neskôr, Carr Euripidovu Médeu a mýtus, z ktorej on sám vychádza, transformuje, posúva ju do celkom iného, výsostne írskoho prostredia. Aj keď je fabula podobná, Hester nie je Médeou a Médea nie je Hester.

*Maja* ako prvá časť voľnej trilógie z Midlands je drámou v dvoch dejstvách, ktorá je prerozprávaná spätne, prostredníctvom monológov šesťnásťročnej dcéry Maji, Millie. Maja dlhé roky čakala na svojho muža Roberta, ktorý sa domov vrátil z ďalekých ciest. Medzitým svojpomocne postavila na vychýrenom mieste, na brehu Sovieho jazera obrovský dom. V tomto dome Maja oslavuje svoje štyridsiate narodeniny, objavujú sa v ňom ženy troch generácií. Na konci prvého dejstva sa v monológu Millie dozvedáme o samovražde Maji, a následných udalostiach. Hoci

sa druhú dejstvo odohráva o rok neskôr ako to prvé a my sledujeme neúspešný pokus zaceliť naštrbený vzťah Roberta a Maji, Millie prejde počas hry časovou premenou a má v nej už tridsať rokov. Keďže je akousi rozprávačkou a sprevádzačkou príbehu, nachádza sa po celý čas na javisku. Dozvedáme sa, že Millie rovnako ako Maja robí stále tie isté chyby, a nedokáže sa vymaniť z istého rodového prekliatia. Na konci hry ide Maja k jazero a už sa z neho nevynorí.

*Portia Coughlanová* má na rozdiel od *Maji* menej humorných momentov a situácií, môžeme povedať, že je vyslovene tragická. V prvom dejstve Portia oslavuje svoje tridsiate narodeniny. Je nespokojnou ženou, ktorá nedokáže byť matkou, ani ženou Raphaelovi, ktorého si vzala len z donútenia rodičov. A tiež aj preto, lebo jeho meno znelo anjelsky, ako meno Gabriela, dvojčat'a, ktorý sa utopil v rieke Belmont, keď mali obaja päťnásť rokov. Práve k rieke to Portiu tiahne. Stretáva sa pri nej s početnými milencami, ale ten pravý dôvod je jej neutíchajúca túžba spojiť sa opäť s Gabrielom a uniknúť. Na jednej strane je Portia v komunite istým outsiderom (napríklad aj tým, že sa vymyká predstave o ideálnej matke), zároveň je s krajinou, ktorá ju obkolesuje úzko spätá a odísť vlastne ani nechce. Hra je pozoruhodná aj z časovej roviny, keďže sa správu o Portiinej samovražde v rieke dozvedáme už na začiatku druhého dejstva, tretie dejstvo nasleduje niekoľko hodín po prvom dejstve a hra končí tesne v momente, keď sa Portia rozhodne odísť k rieke.

Dej tejto hry sa odohráva počas dvoch dní, v texte *Pri Mačacej bažine...* je časový úsek ešte kratší, trvá len od úsvitu do súmraku. Hester žije v priestore Midlandskej bažiny so svojou dcérou Josie, svoje dni trávi v karavane, pretože odmieta žiť v dome, ktorý pre ňu kúpil Carthage Kilbride, s ktorým roky žila. Ten ju opustil a chystá sa oženiť s mladou dcérou farmára Xaviera Cassidiho, aby získal dobré pozemky. Hester je vyhnaná zo svojho bývalého domu Xavierom Cassidym a zradená Carthageom, roky čaká na svoju matku Josie Swane, ktorá bažinu kedysi opustila. V druhom dejstve sa miestnej čudáčke, Mačacej žene (Catwoman) zjavuje duch Hesterinho mŕtveho brata Josepha, ktorého ako osemnásťročného Hester zavraždila, pretože na neho žiarlila. Hester sa pokúša Carthagea získať späť a jeho svadbu s Caroline prekaziť, potom ako zapáli ich dom a všetko dobytok sa v závere hry sa zjavuje v bielych šatách. S vidinou hrozby, že ju nakoniec opustí aj dcéra Josie, tak ako to kedysi urobila jej matka, dieťa prebodne nožom a nakoniec ho otáča aj proti sebe. Bažina sa tak rovnako ako v *Maji* jazero a *Portii Coughlanovej* rieka, stáva dejiskom jej smrti.

### 3.1 Maja

Dramatickým textom *Maja* sa začína nová fáza tvorby u Carr. Vznikom tohoto textu sa dramaticka odklonila od svojej predošlej tvorby ovplyvnenej absurdizmom. Christopher Murray tento odklon charakterizuje ako „už nie absurdistický, ale zakorenený v realizme, s priestorom pre fantáziu a excentricnosť.“<sup>55</sup> *Maja* tematicky vychádza z poviedky, ktorú Carr napísala pred vznikom textu a publikovala v roku premiéry *Maji*, *Zasad' si morskú vílu* (*Grow a Mermaid*, 1994). Je to príbeh postavený na vzťahu dieťaťa a jeho matky, vzťahu, ktorý je pre Carr kľúčový. Zároveň sa tu tiež nachádza zárodok dramatických osôb, ktoré sa neskôr opakujú v tvorbe Carr: dieťaťa (dcéry), matky a starej matky, ktoré predstavujú líniu rodu a rodovosť, na ktorej stoja jej drámy. Motív matky a dieťaťa sa v tvorbe Carr vyskytuje v podobe ujmy, ktoré spôsobujú matky svojim deťom.

Matka si postaví dom pri jazere počas dlhej neprítomnosti otca svojho dieťaťa, a po tom ako ich on znovu opustí, ukončí svoj život utopením. Tento príbeh je však iba predstavou dieťaťa, ilúziou o morskej víle, ktorú si dieťa vsugerovalo, aby uniklo svojej vlastnej matke, ktorá na ňom pácha domáce násilie. Poviedka končí scénou dieťaťa ponárajúceho sa čoraz hlbšie a hlbšie na dno bazénu, aby sa dotklo chvostu morskej panny. To, či sa jedná o realitu alebo opäť iba výtvar fantázie, sa nedozvedáme.

„Matka dieťaťa stavala dom pri jazere. Na konci poľa ich starého domu bolo možné pozorovať dom nový. Už sú skoro tam, čoskoro bude stáť. Dieťa nesmelo nič prezradiť nikomu z Connemary, pretože by pátrali po tom, odkiaľ prišli peniaze. Peniaze sme požičali zo štyrok bánk, zašepkala matka, a keď tvoj otecko uvidí tento nový dom, najmä hudobný salón, zamiluje sa doň. Vráti sa, teraz sa vráti už navždy. Niektoré noci hodiny hovorili o tom ako dom vyzdobia - „okná, všade samé okná,“ matka dieťaťa zašepkala v tme.“<sup>56</sup>

V poviedke sa rovnako ako aj v *Maji*, nachádza jazero a akt stavania domu, rovnako tak aj motív čakania, rovnako tak aj schopnosť človeka vytvoriť si istý fantazijný obraz o svojom živote a nevnímať realitu. Melissa Sihra charakterizuje Maju ako ženu, ktorá, podobne ako v poviedke *Grow a Mermaid*, „seba samú premiestňuje prostredníctvom aktu stvorenia a rozprávania.“<sup>57</sup> Maja je štyridsaťročnou ženou, ktorá počas čakania na svojho muža Roberta, postavila dom na brehu Sovieho jazera. V prostredí obrovského domu, sa v dvoch dejstvách postupne vystrieda plejáda žien

---

<sup>55</sup> „no longer absurdist but grounded in realism, although with much room left for fantasy and eccentricity.” MURRAY, Christopher. *Twentieth-century Irish drama : mirror up to nation*. Syracuse : Syracuse University Press, 2000. s. 237.

<sup>56</sup> „The child's mother was building a house on the lake [...] From the end of the field of their own house they could look across and see the new house. It was half way there now. The child wasn't to tell any of the Connemara folk because they'd wonder where the money came from. The money was borrowed from four banks, the child's mother whispered, and when your daddy sees this house he 'll fall in love with it, especially the music room, and he'll come back, for good this time. Some nights they'd talk for hours about how they'd decorate the house. 'Windows, windows everywhere,' the child's mother whispered in the dark.“ SIHRA, *The Women in Irish Drama*, s. 200

<sup>57</sup> “[...] rehousing herself through the act of creation and storytelling“ Op. cit., s. 207.

Majinho rodu: dcéra Millie, stará mama Fraochlán, sestry Connie a Beck, tety Agnes a Julie, v spomienkach Majina matka Ellen. Ako sme už spomenuli predtým, jednou z črt írskej dramatiky je sklon k naratívosti a nostalgický návrat do minulosti, *Maja* je teda lyrickou *hrou pamäte*<sup>58</sup> v dvoch dejstvách (prvé sa odohráva v roku 1979, druhé o rok neskôr). Na začiatku hry sledujeme návrat Majinho muža Roberta, ktorý bol preč päť rokov. V motíve čakania môžeme vidieť spojitost' s mýtom o Penelope a Odyseovi, a dochádza tu k jeho transformácii a otočeniu. Nesledujeme dobrodružstvá Odysea, ale práve to, čo sa odohráva doma. Sledujeme Penelopu, sledujeme Maju. Maja nečaká len na Roberta, vo svojom dome čaká aj na svoje sestry Connie a Beck a tety Agnes a Julie, ktoré majú prísť na oslavu jej štyridsiatych narodenín.

„Mai sedela pred týmto veľkým oknom, pozerajúc na mesiac, zamračené čelo, akoby prijímala správy od nejakej vzdialenej hviezdy, ktorá by zastihla Roberta kdekoľvek by bol, oči zatvorené a pery formujúce slová - vráť sa domov, vráť sa domov.“<sup>59</sup>

Maja však len pasívne nečakala, za čas Robertovej neprítomnosti postavila veľký dom. Postavila ho však pre neho v domnení, že sa vráti.

Počas prvého dejstva, keď sa stretnú všetky členky rodiny, dochádza k vzájomnému vymieňaniu rád a zamyslení nad vzťahmi medzi mužmi a ženami, medzi humorné až groteskné elementy patria dialógy medzi tetami Agnes a Julie a anekdoty babičky Fraochlán. Celý dramatický text je postavený na narácii Majinej dcéry Millie, ktorá vo svojich monológoch spája jednotlivé dramatické scény, jednotlivé epizódy, ktoré sa odohrali v priebehu dvoch letných období, rok za sebou. V monológoch sa taktiež Millie dostáva aj do obdobia, ktoré dejovo nastáva až po skončení dramatického času tejto hry, a tak sa na už v priebehu prvého dejstva dozvedáme, že Maja umiera. Exitujú tu teda dve časové roviny. Z veľkej časti je teda hra spomienkou samotnej Millie. V texte sa vyskytuje ako šesťnásťročná (v rokoch 1979 a 1980), ale prehovára k nám zo súčasnosti. V druhom dejstve sa Robert síce k Maji vráti, ale k šťastiu, aké si vysnívala Maja, keď stavala svoj dom a na Roberta čakala, nedôjde.

Dramatický text sa okrem načrtnutých motívov vyznačuje hlavne už spomenutou naratívnosťou, ktorá v ňom tiež funguje ako akési echo. Minulosť je prenášaná do prítomnosti. *Maja* je hrou cyklu a opakovania. Môžeme to vidieť nielen v prelínaní časových rovín a tendencií, ktoré sa opakujú v rámci rodu (Millie nedokáže prerušiť istý vzorec správania, ktorý sa vyskytoval už u Maji.

---

<sup>58</sup> *memory play*, Op. cit., s. 207.

<sup>59</sup> “The Mai sat in front of this big window here, her chin moonward, a frown on her forehead, as if she were pulsing messages to some remote star which would ricochet and lance Robert wherever he was, her eyes closed tightly her lips forming two words noiselessly. Come home - come home“ CARR, Marina. *Plays One*. London: Faber and Faber s. 51

**Maja:** „Ty budeš iná Millie, však? Nebudeš ako ja a Robert“<sup>60</sup> Lenže Millie je presne taká ako Maja, čo sa dozvedáme na konci hry).

Postava starej matky Blaize z poviedky *Zasad' si morskú vílu* (*Grow a Mermaid*) sa v *Maji* stáva stará matka Fraochlán (Grandma Fraochlán), z postáv dieťaťa a matky sa stávajú dramatické osoby Millie a Maja. Blaize prehovára k duchom rovnako, ako to v *Maji* robí stará matka Fraochlán. Práve Fraochlán spolu s Majinou dcérou Millie sú nositeľkami pamäte rodu vo svojich monológoch.

Ako už bolo spomenuté, základným vzťahom v textoch Carr je vzťah matky a dcéry, a to v niekoľkých generáciach. Carr v texte zobrazuje komunitu žien v rámci jednej rodiny. Nielen s prostredím krčmy ako o nej hovoril Lukeš, ale aj v rámci vzťahov medzi ženami v komunite existuje tendencia potreby rozprávať, vypovedať príbeh. Babička Fraochlán, ktorá má už sto rokov spomína na svoju minulosť, vypovedá o pamäti rodu. Millie je nositeľkou pamäte rodu jednotky svojej rodiny, Roberta a Maji. A napokon vypovedá aj o svojom vlastnom príbehu.

Patrick Lonergan poukazuje na historickú tendenciu írskej dramatiky spájať naráciu v dráme s maskulinnosťou, pretože len tak bola v minulosti podľa írskych dramatikov dosiahnutá väčšia autenticita. Monológ bol teda väčšinou prisudzovaný mužskému protagonistovi.<sup>61</sup> U Carr v tomto texte prevažujú ženy. Jedinou mužskou dramatickou osobou v texte je Robert, a aj ten má skôr pasívnu úlohu a je katalyzátorom udalostí. Ďalším mužom je duch deväťprstého rybára Tómasa, na ktorého vo svojich monológoch spomína stará matka Fraochlán. V naratívnom charaktere textu Eilis Ní Dhuibhne vidí devízu Mariny Carr, črtu, ktorá je často pripisovaná írsku ako typická<sup>62</sup>. Carr je podľa Dhuibhne rozprávačkou, i keď zároveň dodáva, že toto slovo v nej vzbudzuje istú prázdnotu. Každý dnes predsa svojim spôsobom, či už verejne alebo v súkromí, zdieľa, rozpráva istý príbeh.

Carr v tu narúša genderový stereotyp írskej dramatiky, ktorý popisuje Eamonn Jordan: „Monológ sa stal v írskej dramatike známom črtou, predovšetkým monológ napísaný mužmi, pre mužské postavy, kde sú ženy najviac sprítomnené tým, že často úplne absentujú.“<sup>63</sup> Carr podľa nej spája isté poetično a naratívnosť. „Rozprávač, v kontexte drámy, je niekto, kto skôr prerozpráva epickú udalosť, než by ju názorne zobrazil na scéne. Rozprávač vie ako emocionálne zasiahnuť

---

<sup>60</sup> “You'll be different, won't you, Millie? You won't be like me and Robert“ CARR, s. 185.

<sup>61</sup> LONERGAN, s. 169.

<sup>63</sup> “Monologues increasingly became became a staple of Irish drama, or more accurately, monologues written mainly by men, for male characters, with female characters all too noticeable by their frequent absence” JORDAN, Eamonn. Look Who's Talking, Too: The Duplicitous Myth of Naive Narrative. In *Monologues: theatre, performance, subjectivity*. Ed Clare Wallace, Litteraria Pragensia, 2006. s. 125.

diváka pomocou umne zvolených obrazov, myšlienok, slov. [...] rozprávač sa spolieha viac na účinok jazyka, ktorý sám o sebe dokáže niesť význam, emóciu, katarziu.“<sup>64</sup>

Prehovory Millie tiež slúžia na zvýraznenie jazykového kontrastu v texte - formálna angličtina monológu sa prelína s dialektom, ktorým v jednotlivých dramatických scénach hovoria ostatné dramatické osoby. Môžeme tak hovoriť o dvoch typoch narácie. Tej, ktorá ide do minulosti a spája jednotlivé epizódy, prepája jednotlivé dramatické situácie, a tej, v ktorej Millie rozpráva (podobne ako napríklad stará matka Fraochlán) anekdoty a príbeh.

Millie je na jednej strane objektívnym rozprávačom a spája jednotlivé scény medzi postavami. Keďže je stále prítomná na javisku, považujeme ju za nezaujatého pozorovateľa. Na strane druhej však môžeme tiež povedať, že *Maja* je vlastne hrou o Millie. Rhona Trench tvrdí, že nie je len „pozorovateľom; sama sa účastní dramatickej akcie v hre.“<sup>65</sup> Vzťah medzi Majou a Robertom, ale aj to, ako Maja nedokáže vnímať realitu a drží sa ilúzie, ovplyvňuje Millie a jej neskorší život. Na vzťahu medzi Majou a Millie vidíme počiatok motívu matky, ktorý Carr prenáša aj do ďalších textov, a ešte ho zvýrazňuje. V prvom monológu Millie popisuje udalosť, ktorá formuje Majinu identitu a je tiež východiskovou situáciou pre dramatický text.

**Millie:** „Keď som mala jedenásť rokov, Maja ma poslala do mäsiarstva po ihlu a niť. To bolo vtedy, keď od nás Robert odišiel. Žiadne vysvetlenia, žiadne lúčenia, proste nasadol do auta so svojím violončelom a bol preč [...] V jedenástich rokoch som vedela dosť na to, aby mi bolo jasné, že ihly a nite sa kupujú v galantérii, ale myslela som si, že Maja chce nejakú špeciálnu niť, tak som si povedala, že sa s ňou nebudem hádať. [...] 'Nič sa neboj, Millie. Tvoj otecko sa vráti a nám bude úžasne.'“

Ozvenu tohoto monológu môžeme nájsť v situácii, keď Millie popisuje udalosti po Majinej smrti. Keď bola Millie malá, obe s Majou čakali na Robertov návrat. Teraz je to však Maja, ktorá sa nevráti, a obaja musia čeliť situácii, ktorá by ich mohla zblížiť, avšak naopak ich nenávratne rozdelí. Možno to bolo tým, že vlastne stratili to jediné, čo ich kedy spájalo.

---

<sup>64</sup> *A storyteller, in the context of drama, is someone who narrates rather than acts out an epic event. A storyteller is someone who understands how to affect an audience's emotion by the judicious selection of images, ideas, and words. [...] a storyteller relies more on the effect of language and the construct of language to convey meaning, emotion, even catharsis. Marina Carr is a dramatist as well as a storyteller, and as such of course reveals dramatic tension between characters. She relies a good deal, however, on the power of the narrated rather than the acted story.*” DHUIBHNE, Eilis Ní. *Playing the Story: Narrative Techniques in The Mai*. In *The Theatre of Marina Carr: 'before rules was made.'* Dublin: Carysford Press, 2003. s. 66.

<sup>65</sup> “Millie is not simply a voyeur; she also takes part in the action of the play.” TRENCH, Rhona. *Bloody living: the loss of selfhood in the plays of Marina Carr*. Bern: Peter Lang, 2010 s.100.

<sup>66</sup>**Millie:** Možno sme išli na druhý deň do mesta, to si nepamätám. Dnes si už nedokážem ani predstaviť, čo sme v ten deň mohli vôbec robiť, kam sme mohli ísť, o čom sme mohli hovoriť. Pretože keď sa stretáme dnes, a to nie je často a vždy ide o náhodu, kričíme a štekáme po sebe až do odpadnutia, až pokým sa v slzách každý z nás neodplíži olízať si svoje rany, zbierajúc jed na ďalší zápas. Väčšinou začíname civilizovane. Oplieskava mi o hlavu štvré prikázanie, CTI OTCA SVOJHO, a ja na to...lenže...otec najprv musí byť tej cti hoden, alebo podobný nezmysel.

### 3.1.1 Pamäť rodu

Texty Mariny Carr sú príbehmi rodových línií. Dochádza v nich k istému schematickému opakovaniu. Chyby minulosti sa takpovediac dedia z generácie na generáciu, minulosť číha na prítomnosť.

V tomto texte sledujeme štyri generácie jedného rodu. Najstaršia z nich, storočná babička Fraochlán je excentrickou a humornou postavou. Fajčí ópium a neustále pri sebe nosí veslo, spomienku na svojho bývalého muža, deväťprstého námorníka Tómasa, ktorý sa nešťastne utopil v mori pred šesťdesiatimi rokmi.

„Pamätáš sa, Tómas, pamätáš, ako si mi vravel, že ja som kráľovná oceánu a že ja som tá jediná na svete. A tancovali sme na Clegganskom jarmoku a ty si mi do ucha šepkal sladké hlúposti.“<sup>67</sup>

Spomienky a fantazijné predstavy babičky Fraochlán sú v kontraste so spomienkami v narácii Millie, ktorá síce podľa Rhony Trench, „vytvára ilúzie a zraňuje namiesto toho, aby ozrejmovala pravdu, emócie a myšlienky,“<sup>68</sup> ale je to skôr babička Fraochlán, ktorej monológy a prehovory majú tento efekt. Aj keď sa Millie môže javiť ako objektívny rozprávač, ktorý iba referuje o minulosti, v jej naráciach (hlavne v tých, v ktorých hovorí o vode a Sovom jazere), vnímame, že ona je tou, ktorá bola zranená. V nasledujúcom úryvku môžeme pozorovať na jednej strane Millie ako nezaujatého rozprávača, ktorý popisuje bežný výjav obyčajnej každodennosti. Akoby boli všetci členovia tejto rodiny iba prvkami v krajine. Nevedomými svojho údely a reality, v ktorej sa nachádzajú.

---

<sup>66</sup> **Millie:** “Maybe we did go into town the following day, I don’t remember. It is beyond me now to imagine how we would’ve spent that day, where we would’ve gone, what we would’ve talked about, because when we meet now, which isn’t often and always by chance, we shout and roar till we’re exhausted or in tears both, and then crawl away to lick our wounds already gathering venom for the next bout. We usually start with the high language. He’ll fling the Fourth Commandment at me, HONOUR THY FATHER! And I’ll hiss back, a father has to be honourable before he can be honoured, or some facetious rubbish like that.” CARR, Op. cit., s.

<sup>67</sup> Remember, Tómas, remember, and you told me I was the Queen of the ocean and that nothing mattered in the wide world, only me. And we danced at the Cleggan fair and you whispered in me ear - sweet nothings - sweet nothings. CARR, Op. cit., s. 121.

<sup>68</sup> “builds illusions and hurts, instead of conveying the truth, feelings and ideas.“ TRENCH, s. 99.

<sup>69</sup>**Millie:** Prechádzajú cezo mňa obrazy krajiny môjho detstva. Maja sa rozpráva s robotníkmi o stavbe Robertovej študovne a je tu aj Robert, ktorý hrá futbal so Stephenom a Jackom, a Orla na hojdačke. Vidím Babičku Fraochlán zapalovať si fajku a Beth, ktorá chodí sem a tam s pohárikom v ruke. A znova je tu Maja, tá si tiež naleje. A opäť ju vidím, prehrabuje sa v útoch, ceruzka v ústach, Robert hrá na violončele, Maja pri okne, babičkina palica, Julie a Agnes klebetia v kúte, a Maja znova pri okne, a tak stále dokola a dokola, až pokým to vzdám a priplížim sa k nim, tam v tom mŕtvolnom tichom svete, ktorý nám roztrhol srdcia len tak pre nič za nič.

Prostredníctvom rodovej línie Millie - Maja - Ellen (Majina mŕtva matka) - Babička Fraochlán, môžeme tiež pozorovať motív matky.

Matka babičky Fraochlán, takmer mýtická bytosť, ktorú Fraochlán nazýva šľachticnou, zanechala vo svojej dcére sklon k dezilúzii a falošnej nádeji, ktorá neskôr Fraochlán preniesla na ďalšie generácie v línii rodu, predovšetkým na Maju.

**Babička Fraochlán:** „Prišla som na tento svet bez otca - narodila som sa bláznivej ženskej. Ale bola to moja chyba? Neželala si, aby som ju oslovovala 'matka', nie, musela som ju volať Pani Vojvodkyňa, alebo skrátene, Vojvodkyňa. A raz mi Pani Vojvodkyňa povedala, že môj otec bol Sultán zo Španielska a nás dve ukryl na ostrov Fraochlán, pretože sme boli príliš krásne, aby to tento svet zniesol. A každé leto mal prísť na lodi a zobrať nás do Španielska so sebou. A my sme sa vždy obliekli do hodvábu a dali sme si perly, tešili sa na maurské tance a všetci z ostrova mohli puknúť od závidi. A ja som tomu celému verila a vždy som stála na útesoch a čakala na neho. A na konci každého leta, keď opäť Sultán neprišiel, Pani Vojvodkyňa hovorievala - určite myslel to ďalšie leto. Nevie, ktorá z nás verila tomu príbehu viac. Bola som jediný bastard na Fraochláne a to pre ňu muselo byť hrozné.“<sup>70</sup>

Na tomto príbehu opäť môžeme pozorovať motív čakania a návratu. Zároveň sa tu objavuje aj motív matky, ktorá je zbavená ideálu. Hoci pôsobia monológy Babičky Fraochlán absurdne, Fraochlán nemá svoju matku zidealizovanú tak, ako svoju dcéru Ellen, matku Maji. A ak teda chceme v tejto súvislosti hľadať mýtus o matke, matke ako idealizovanej osobe, je to práve na príklade Majinej mrvej matky.

---

<sup>69</sup> **Millie:** Images rush past me from that childhood landscape. There's The Mai talking to the builders about the dimensions of Robert's study and there's Robert playing football with Stephen and Jack, and Orla on her swing. Now Grandma Fraochlán is lighting her pipe as Beck wanders and pours a drink. There's The Mai again, wanders in and pours a drink. There's The Mai again, adding up the bills, a pencil in her mouth, Robert making his cello sing, The Mai at the window, Grandma Fraochlán's oar, Julie and Agnes colluderin' in the corner, The Mai at the window again, and it goes on and on till I succumb and linger among them there in that dead silent world that tore our hearts out for a song. CARR, s.

<sup>70</sup> “I came into the world without a father - born to an absolute nut. Was that my fault? And she wouldn't let me call her Mother, no, The Dutchess, that's what I had to call her, or Dutchess for short. And The Dutchess told me that me father was the Sultan of Spain and that he'd hid The Dutchess and meself on the Fraochlán because we were too beautiful for the world. But in the summer he was goin' to come in a yacht and takes us away to his place in Spain. And we'd be dressed in silks and pearls and have Blackamoors dancin' attendance on us and everyone on Fraochlán'd be cryin' with jealousy - and I believed her and watched on the cliffs every day for the Sultan of Spain. And at the end of every summer the Sultan would not have arrived and at the end of every summer The Dutchess would say, it must've been next summer he meant. And I don't know which of us believed that story more - her nor me. I was tha only bastard on Fraochlán in living memory and that stigma must've been terrible for her.“ CARR, s. 169.

Babička Fraochlán má svoju dcéru idealizovanú, takú náklonnosť Fraochlán ako matka neprejavuje k svojim ostatným dvom dcéram. Ellen je v očiach Babičky Fraochlán ideálom, pretože je mŕva. Rovnako ako aj Tómas, deväťprstý rybár, Vojvodkyňa a zrejme aj Sultán zo Španielska.

<sup>71</sup>**Babička Fraochlán:** (*nevšíma si ju*) Ellen zdedila múdrosť a krásu z môjho rodu, rovnako ako ty (Maja) si to zdedila z toho Eleninho.

**Connie:** A my s Beck sme tým pádom strašiaky do maku.

**Babička Fraochlán:** Občas mi preblesli hlavou čierne myšlienky. Akoby som si priała, aby mi Boh Ellen vrátil a vzal si vás dve. Nie je to tá najhoršia vec, akú môžu matka vysloviť?

Babička Fraochlán si síce svoju dcéru idealizuje, akoby bolo mýtom, ale dozvedáme sa tiež, že je tak trochu zodpovedná za jej smrť. Nakazená strachom, že by Ellen mala dieťa v mimomanželskom zväzku, donúti ju vydať sa nasilu za muža, ktorého nemá rada a nechce ho, a tým spôsobí jej utrpenie.

<sup>72</sup>**Julie:** Nikdy nepochopím, ako môže mladá žena v plnom zdraví umrieť pri pôrode. V najlepšej nemocnici v Galway.

**Babička Fraochlán:** Bola vyčerpaná zo všetkých tých potratov a tehotenstiev.

**Julie:** Dvadsaťsedem rokov. Mala si sa o ňu lepšie starať, babi Fraochlán.

**Babička Fraochlán:** Takže je to moja chyba?

**Julie:** [...] Pamätám sa, ako sa niekoľko dní pred svadbou zjavila pri mojich dverách, tri mesiace tehotná tuto s Majou, a prosila ma, aby u mňa mohla zostať, kým sa dieťa nenarodí. Chcela, aby som ťa prehovorila, nech ju nenútiš si ho vziať.

Babička Fraochlán necíti zodpovednosť voči Ellen, však sama priznáva, že byť matkou nikdy nebola jej priorita. Omnoho radšej trávila čas so svojim mužom Tómasom, ako so svojimi deťmi.

**Babička Fraochlán:** „Viem, že ako otec bol nanič. A tiež viem, že ja som bola hrozná matka. Ale tak sme boli stvorení.“<sup>73</sup>

Aj keď je dramatický text *Maja* zaplnený ženskými dramatickými osobami, a v centre celej trilógie stoja tri ženské protagonistky, bola by škola nezamerať sa na význam mužských postáv u Carr a v

---

<sup>71</sup> **Grandma Fraochlán:** Ellen got all the brains and all the beauty of my lot, just like you did out of Ellen's lot.

**Connie:** And I suppose Beck and myself I scarecrows.

**Grandma Fraochlán:** In me darkest hour I often wished that God had taken one of the others and left me Ellen. Isn't that an awful wish from the mouth of a mother? CARR, s. 116-117.

<sup>72</sup> **Julie:** I'll never understand how a young woman in the whole of her health dies in childbirth in the best nursing home in Galway.

**Grandma Fraochlán:** She was worn out from all them miscarriages and pregnancies.

**Julie:** Twenty-seven years of age. You should've looked after her better, Grandma Fraochlán.

**Grandma Fraochlán:** So it was my fault, was it?

**Julie:** [...] I remember a few nights before she got married, she appeared on my doorstep, three months pregnant with The Mai there, and she begged me to take her in until the child was born and she wanted me to go and talk to you and make you see that she didn't have to marry him. CARR, Op. cit., s. 139.

<sup>73</sup> "I know he was a useless father, I know I was a useless mother. It's the way we were made." CARR, Op. cit., s. 182.

tomto texte. *Maja* je hrou, v ktorej sa muži prakticky nevyskytujú, okrem Roberta, ktorý sa ako jediný fyzicky objavuje na scéne, a nie iba v spomienkach iných postáv. Muži sú tu dôležití práve tým, že v životoch žien absentujú. Svojou absenciou majú dopad na identitu ženských dramatických osôb, na spôsob, akým sa vyformovali ich životy. Deväťprstý námorník, exotický Sultán Babičky Fraochlán, Robert aj Majin bezmenný otec sú všetko neprítomní muži, duchovia, ktorých sa však žiadna zo žien nedokáže zbaviť.

Podobne ako ženy z jej rodu, Millie vytvára fantazijný príbeh pre svoje dieťa, aby zakryla zlú realitu. Tiež tým potvrdzuje fakt, že sa z istého cyklického prekliatia svojej rodovej línie nedokáže vymaniť.

<sup>74</sup>**Millie:** Joseph, môj päťročný syn, nikdy nebol pri Sovom jazere. Myslela som si, že ho dám na adopciu, ale keď k tomu malo prísť, nedokázala som to. A som rada rada, aj keď to nemá ľahké. Už si dáva pozor a nečaká odo mňa veľa, to je niečo, čo som ho akosi podvedome musela naučiť. Začína byť zvedavý a pýta sa na svojho otca. Neviem, čo mu mám povedať. Tak mu hovorím samé dobré veci. Hovorím mu, že jeho otec je salvádorský bubeník, ktorý ma očaril, keď som sa raz stratila v New Yorku. Hovorím mu, že má hnedé oči a čierne vlasy, že rád pil Jacka Danielsa z fľaše. Že sme opojení hašišom, marihuanou, alebo bohviečim tancovali na streche činziaku v Brooklyne. Na jednu z Robertových vilončelových nahrávok. Nehovorím mu, že jeho otec je v skutočnosti ženatý otec dvoch synov, s nejakou paničkou z vyššej spoločnosti, alebo to, že som ho preľstila a tak si prišiel na svet. Lebo som si myslela, že konečne aj ja môžem mať niečo, čo nezapácha Sovím jazero.

### 3.1.2 Jazero

Sovie jazero v rámci dramatického priestoru textu hry na jednej odzkrkadľuje Majinu túžbu po šťastí. Dom si Maja stavia na tomto mieste pri jazere, pretože to bolo najkrajšie miesto v celej oblasti. Postupom času sa však z jazera stáva symbol rodového prekliatia a útrap z čakania. Vo vývoji dramatického deja tak predznamenáva Majin zánik.

Legenda o Sovom jazere, ktorá ohraničuje dramatický text, keďže Millie ju vo svojom monológu spomína na konci prvého dejstva a druhého dejstva, je zároveň metaforou príbehu Maji a Roberta. Je tiež ponáškou na typicky írsky mýtus, ktorú Carr vytvorila pre tento text. Podľa starej legendy, ktorá hovorí o vzniku Sovieho jazera, v írskom jazyku *loch cailleach oíche*, sa dcéra boha hory Blooma, Coillte, zamiluje do Blátha, Pána kvetov. Coillte a Bláth žili počas jari a leta v šťastí, no akonáhle prišla jeseň, Bláth musel odísť k starej čarodejnici, ktorá obývala bažinu, ale sľúbil

---

<sup>74</sup> Joseph, my five-year old son, has never been to Owl Lake. I thought of having him adopted but would not part with him when the time came, and I'm glad though I know it's hard for him. Already he is watchful and expects far too little of me, something I must have taught him unknown to myself. He's beginning to get curious about his father and I don't know what to tell him. I tell him all the good things. I say your daddy is an El Salvadorian drummer who swept me off my feet when I was lost in New York. I tell him his eyes are brown and his hair is black and that he loved to drink Jack Daniels by the neck. I tell him that high on hash and marijuana or god-knows-what we danced on the roof of a tenement building in Brooklyn to one of Robert's cello recordings. I do not tell him that he is married with two sons to a jaded uptown society girls or that I tricked him into conceiving you because I thought it possible to have something for myself that didn't stink of Owl lake. CARR, Op. cit.

Coillte, že sa na jar opäť vráti. Keď ďalšie ráno odišiel, Coillte prepadol smútok a tak sa ho rozhodla ísť hľadať. Akonáhle ho však našla u starej čarodejnice, Bláth sa na ňu vôbec nepozrel, nedotkol sa jej, ani k nej neprehovoril. Nešťastná Coillte si ľahla pred brloh čarodejnice a preplakala kaluž slz, ktorá sa stále zväčšovala. Jednu noc čarodejnica využila príležitosť a nič netušiacu Coillte sotila do jazera jej vlastných slz. Keď sa Bláth vymanil z kúziel zlej čarodejnice a na jar sa vrátil hľadať Coillte, zistil, že zmizla. Hovorí sa, že keď sa chystajú labute vzlietnuť, je to preto, že počujú, ako Bláth hrá na svojich píšťalkách a oplakáva Coillte.

Jazero je teda podľa tejto legendy symbolom smútku z čakania a utrpenia. Coillte a Maju spája motív čakania. Okolie Sovieho jaziera, „najžiadanejšieho miesta v okolí,“<sup>75</sup> sa pre Maju stalo jednak útočiskom, jednak nádejou v nový začiatok. Maja po odchode Roberta začala stavať na brehu jazera dom, možno ani nie tak kvôli sebe, ale aby mal Robert miesto, kam sa môže vrátiť. Keď sa tak stane, Maja je postavená pred kruté vytriezvenie. Robert sa nevrátil kvôli nej, ale preto, že nemal kam ísť. Babička Fraochlán odhaľuje jeho konanie:

<sup>76</sup>**Babička Fraochlán:** Viem dosť! Nevidel si, koľko mala Maja s deťmi starostí, všetky sú tvoje, ak si náhodou zabudol. Stvárala tu psie kusy, len aby postavila tento dom. A keď je všetko pripravené, zjaviš sa pred dvermi s kyticou. Skvelé!

Maja teda nečakala na Roberta nečinne, ale prejavila v sebe istú vnútornú silu. Dom sa pre ňu stal symbolom nádeje v návrat Roberta a lepší život. Ako to v monológu hovorí Millie, Maja „hľadala tú zázračnú niť, ktorou by nás všetkých znova zošila dohromady a našla ju pri Sovom jazere.“<sup>77</sup> No tak ako plynuli roky čakania, stal sa pre Maju dom väzením, do ktorého bola zatvorená. Majin veľký dom však zvyrazňuje jej samotu. Aj keď sa priestor zaplní mnohými postavami, cítime v ňom istú prázdnotu. Maja o ňom hovorí takto:

**Maja:** „Tento dom - teraz sa mi zdá, že je to presne ten dom, aký človek vidí, keď začne snívať. Tmavý, beztvarý, taký, čo ťa volá, aby si doň vstúpil. Je to ten dom, ktorý si človek postaví, aby sa zbavil neuróz a odohnal nočné mory. Ale tie aj tak prídu. So zimou, studeným prievanom a vzduchovými bublinami v radiátoroch. Je to presne ten dom, ktorý si človek postaví, keď už nemá kam ísť.“<sup>78</sup>

Je dôležité spomenúť, že Maja po celý čas nachádza vnútri domu, a na jazero sa pozerá len cez okenný rám. Akoby sa ho bála opustiť. Urobí tak až celkom na záver, keď už niet žiadnej nádeje,

---

<sup>75</sup> “the most coveted site in the country“ CARR, Op. cit., s. 111.

<sup>76</sup> I know enough! You didn't see her strugglin' with them youngsters, all yours – in case you've forgotten – scrimpin' and scrapin' to get this house built and when everythin's laid on, you appear on the doorstep with a bunch a flowers. Ah! Op. cit., s.

<sup>77</sup> “The Mai was set about looking for that magic thread “that would stitch us together again and she found it at Owl Lake.“ Op. cit., s. 111.

<sup>78</sup> This house - these days I think it's the kind of house you'd see in the corner of a dream - dark, formless, strangely inviting. It's the kind of house you build to keep out neuroses, stave off nightmares. But they come in anyway with the frost and the draughts and the air bubbles in the radiators. It's the kind of house you build when you've nowhere to go.“

vtedy ju po prvý raz vidíme symbolicky prejsť na druhý breh, Millie sleduje Maju cez okno kráčať k jazeru.

Dramatický priestor jazera a domu oddeľuje okno, ktoré predstavuje hranicu medzi dvoma svetmi. Medzi svetom väzenia a svetom slobody, ale aj medzi životom a smrťou. Na konci prvého dejstva cez tento okenný rám vidíme Roberta, ktorý drží Majino mŕtve telo. Tento moment nastáva práve vo chvíli, keď Millie hovorí svoj monológ legendy o jazere. Carr píše v scénickej poznámke píše: <sup>79</sup>*Strašidelné svetlo svieti na okno. Robert v ňom stojí s telom Maji v náručí, celkom nehybne. Millie ich chvíľu pozoruje. Strašidelný efekt.*

Melissa Sihra v analýze *Maji* hovorí o takzvaných hraničných priestoroch oddeľujúcich paralelné svety. Svet toho, čo je vonku a toho, čo sa deje vnútri. Tieto „efektívne medzné priestory ako napríklad okná, alebo rámy dverí, umocňujú pocit obmedzenia a transformácie v rámci performancie [...]. Rám okna vytvára silný obraz, keďže ohraničuje prázdnotu, ktorá je prítomná všade naokolo na javisku.“<sup>80</sup> Rám okna je dôležitý ako rozdeľujúca hranica medzi vnútorným svetom domu v ktorom je Maja uväzená, a vonkajším svetom, ktorý zosobňuje jazero a predstavuje únik a vyslobodenie. Podobne je tento motív aj zobrazený v texte *Kathleen ni Houlihan*, kde Stará žena (Poor Old Woman) prechádza okolo okna domu a pozerá sa dovnútra na rodinu v ňom.

Brenda Donohue v štúdiu venovanej Carr hovorí o hraničných, prahových figúrach (*liminal figures*) a vypomáha si pri tom termínom Viktora Turnera o hraničných priestoch alebo priestoroch ‘na pomedzí’, medzi dvoma svetmi, medzi dvoma entitami. Donohue poukazuje na to, že táto Turnerova prahovosť nie je statická existencia, je to skôr stav prechodu.<sup>81</sup> V tomto stave sa nenachádza len Maja, ale aj Portia (*Portia Coughlanová*) a Hester (*Pri Mačacej bažine...*) Maja sa teda nachádza medzi priestorom domu a jazerom, ktorý je rozdelenný okenným rámom. Nachádza sa teda niekde medzi životom a smrťou. Jazero, ktoré bolo na počiatku prísľubom šťastia, sa stáva dejiskom jej konca. Predzvesť Majinho osudu sa objavuje už v sne, ktorý Maji rozpráva Robert.

---

<sup>79</sup> *Ghostly light on the window. Robert stands there with The Mai's body in his arms, utterly still. Millie watches them for a minute. Ghostly effect.*

<sup>80</sup> “potent threshold spaces such as windows and doorways emphasize issues of containment and transformation in performance [...] The *limen* of the window powerfully frames the emptiness that it outlines on stage.” SIHRA, Melissa. Introduction: Figures at the Window. In *Woman in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Houndmills: Palgrave, 2007. s. 1.

<sup>81</sup> DONOHUE, Emma. Liminal Figures in Marina Carr's *Woman and Scarecrow* and Emma Dante's *Vita mia*. In. KURDI, Mária. Issue on Interfaces between Irish and European Theatre. Pécs: University of Pécs, 2012. Focus. Papers in English Literary and Cultural Studies.s. 118.

<sup>82</sup>**Robert:** Mal som sen, že si bola mŕtva a ležala si v obale z môjho violončela ako v rakve a dve čierne labute ťa ťahali na voze, ďaleko preč odo mňa do temnej vody, a ja som za ním bežal a kričal som - Maja! Maja! A môj hlas bol taký silný, že by ho bolo počuť až na mesiac, a tak som bežal, bežal cez všetku tú vodu, stromy a hory, aj keď si mi už zmizla z dohľadu. A keď som sa zobudil, zbalil som si veci a sadol na lietadlo.

**Maja:** Takže si ma prišiel pochovať.

**Robert:** Prečo vždy vo všetkom musíš vidieť to najhoršie?

**Maja:** Lebo to je väčšinou to najpravdivejšie.

**Robert:** Nie všetko musí byť konečné a tragické, Maja. Nie všetko. A sny o smrti aj tak znamenajú pravý opak. Sny nie sú také vulgárne a jednoznačné. Sú to také hanblivé, prchavé veci. Musí to tak byť. Už toľkokrát sa mi snívalo, že umieraš a stále si tu, zdravá ako rybička.

Robertov sen je predzvest'ou Majinej smrti. Aj tu sa objavuje symbolika vody, ktorá hrá dôležitú úlohu aj pre *Portiu Coughlanovú*. Voda, ktorá osudovo priťahuje Maju aj Portiu, tiež môže symbolizovať plynutie času. Takisto sa tu nachádza symbol čiernej labute, ktorý je tiež výrazným elementom v dramatickom texte *Pri Mačacej bažine...*, v ktorom, spomedzi v rámci trilógie z Midlands, Carr pracuje s mýtom najvýraznejšie. Labute v *Maji* sú spojené so smrťou Coillte a nárekom Blátha. Na konci druhého dejstva, keď tušíme Majinu následnú smrť v závere hry, sa Carr v scénickej poznámke opäť vracia k legende o Sovom jazere.

<sup>83</sup>*Millie pozoruje Maju, ako sa pozerá cez okno. Niekoľko sekúnd nato sa Maja otáča a odchádza von z miestnosti. Počuť, ako husy a labute vzlietajú. Zvuk vody. Ticho.*

Sovie jazero je dejiskom Majinej samovraždy a tiež symbolom rodového prekliatia, z ktorého sa snaží vymaniť Millie. Ako sme spomenuli v začiatku tejto práce, krajina má v textoch Carr kľúčový význam. Každá z protagonistiek je prepojená s určitým prvkom v rámci krajiny, toto spojenie ju však stojí život. Portia je prepojená s riekou, pretože v nej vidí svojho mŕtveho brata, bez ktorého nedokáže existovať. Hester je prepojená s bažinou, pri ktorej strávila svoje detstvo a stala sa pre ňu tiež symbolom jej matky. Hester nedokáže opustiť bažinu, pretože stále dúfa, že sa dočká jej návratu.

Maja napriek všetkému verí, že aj keď ju Robert opustil po druhýkrát, tak sa k nej vráti.

---

<sup>82</sup> **Robert:** I dreamt that you were dead and my cello case was your coffin and a carriage drawn by two black swans takes you away from me over a dark expanse of water and I ran after this strange hearse shouting, „Mai, Mai,“ and it seemed as if you could hear my voice on the moon, and I'm running, running over the water, tress, mountains, though I've lost sight of the carriage and of you – And I wake, pack my bags, take the next plane home.

**The Mai:** So you've come back to burry me, that's what you're saying?

**Robert:** Why do you always have to look for the bleakest meaning in everything?

**The Mai:** It's usually the right one.

**Robert:** Not everything has to be final and tragic, Mai, not everything. And dreaming about death always means something else.

Dreams aren't as vulgar, they're coy, elusive things. They have to be, the amount of times I've dreamt about you dying, and here you are healthy as a trout.

Op, cit.,

<sup>83</sup> *Millie watches The Mai looking out of the window. A few seconds later, The Mai turns and drifts from the room. Sounds of geese and swans taking flight, sounds of water: Silence.* Op. cit., s. 186.

<sup>84</sup>**Maja:** Nie, Millie, on ma miluje tým svojim zvráteným spôsobom. A možno je to len momentálny stav a za pár rokov sa ku mne znova vráti - čo myslíš, Millie?

Robert je prepojený s Majou, tak ako je Portia prepojená so svojim dvojčaťom Gabrielom a Hester so svojou matkou. Bez tejto časti nie sú tieto tri protagonistky úplné a to ich jednotlivo dovedie k samovražde. V ich neprítomnosti sú stratené a ocudzené. Každá z týchto častí symbolizuje jednotlivý prvok v krajine. U Maji je to Robert, ktorý je úzko spätý s domom pri jazere, ktorý pre neho postavila. V prípade Portie je to Gabriel a rieka v ktorej sa napokon utopili obaja. Matka Hester (Josie Swane) opustila bažinu a zanechala na nej dcéru, ktorá neskôr na tej istej bažine zbavuje života svoje vlastné dieťa.

<sup>85</sup>**Maja:** Millie, nemyslím, že niekto niekedy pochopí, ani ty, ani moja rodina, možno ani Robert, ako veľmi a silno mi patrí a ja jemu. Ľudia si myslia, že nemám hrdosť, že nemám dôstojnosť zostávať v situácii v akej som, ale ja nemôžem nájsť jediný dôvod, prečo by som mala žiť bez neho.

Millie je prostredníctvom svojich rodičov tiež úzko spätá s jazerom. Je hlboko zakorenenou súčasťou jej identity, avšak predstavuje pre ňu isté prekliatie a zatratenie. Jazero a krajina okolo neho pre Millie znamená skôr zovretie, než prísľub lepšieho života a slobody. Aj keď Maja v ňom spočiatku videla prísľub šťastia, ukázalo sa, že vždy bolo len ilúziou, odrazom v okne. Millie sa snaží z tohoto bludného kruhu vymaniť, ale nie je isté, či sa jej podarí prerušiť cyklus rodového prekliatia.

<sup>86</sup>**Millie:** V deťoch Maji a Roberta nie je takmer žiadna sila. Balansujeme po okraji tohoto sveta, kráčame bojzhlivo, na každom rohu z nás cítiť pach Sovieho jazera. Stále snívam o vode. Brodím sa k brehu, alebo sa vynáram na hladinu, aby som sa nadýchla vzduchu. Zápasím s labuťou, ktorá ma ťahá ku dnu. Doteraz som sa z tých nočných jazier nevynorila. Niekedy sa mi zdá, že Sovie jazero nosím okolo krku ako nejaký talizman, ktorý ma chráni od všetkého, čo je dobré, v čom je nádej a opláti sa za tým isté. A keď mám lepší deň a zvažujem prvé, bojzhlivé kroky smerom k niečomu dobrému čo je celkom blízko, talizman ma zovrie a ja som znova pri Sovom jazere.

---

<sup>84</sup> **The Mai:** No, Millie, he does, he loves me in his own high damaged way. Maybe it's just a phase he's going through and in a few years he'll come back to me - What do you think, Millie? Op. cit., s.

<sup>85</sup> **The Mai:** Millie, I don't think anyone will ever understand, not you, not my family, not even Robert, no one will ever understand how completely and utterly Robert is mine and I am his, no one - People think I've no pride, no dignity, to stay in a situation like this, but I can't think of one reason for going on without him. Op. cit., s.

<sup>86</sup> **Millie:** "None of The Mai and Robert's are very strong. We teeter along the fringe of the world with halting gait, reeking of Owl Lake at every turn. I dream of water all the time. I'm floundering off the shore, or bursting towards the surface for air, or wrestling with a black swan to drag me under. I have not yet emerged triumphant from those lakes of the night. Sometimes I think I wear Owl Lake like a caul around my chest to protect me from all that is good and hopeful and worth pursuing. And on a confident day when I am considering a first shaky step towards something within my grasp, the caul constricts and I am back at Owl Lake again." Op. cit., s.

## 3.2 PORTIA COUGHLANOVÁ

Dramatický text *Portia Coughlanová* je druhým textom v trilógii z Midlands. Na prvý pohľad je veľmi podobný textu *Maji*; Portia je podobne problematickou a so životom nespokojnou postavou ako Maja, žijúca v zlom manželstve. Na rozdiel od Roberta v *Maji* sa však Portiin muž Raphael o Portiu stará a rešpektuje ju. Podobne ako Millie, ktorá je počas celej hry prítomná na scéne, sa na nej objavuje Portiino dvojča, Gabriel, ktorého duch sa zjavuje pri rieke. V tomto texte Carr vytvára pozoruhodné charaktery žien Portiinho rodu. Portiina matka aj babička však k nej neprechovávajú žiadny citový vzťah, možno aj preto sa tento text, narozdiel od *Maji*, tým pádom javí ako temnejší, krutejší. Jedinou osobou, ktorá Portiu podporuje je jej teta Maggie May, podľa úvodnej scénickej poznámky, „*stará prostitútka, čierna minisukňa, čierne pančuchy, sexi blúzka, veľa bižutérie, vysoké opätky, cigareta v ústach.*“<sup>87</sup> Maggie May a jej muž Senchil Doorley, ktorý sa podľa nej „ani nenarodil, uštrikovali ho v jedno daždivé nedeľné popoludnie,“<sup>88</sup> sú v kontraste s ostatnými členmi rodiny, keďže žijú v usporiadanom a šťastnom manželstve. Maggie May sa s ním cíti bezpečne pretože „je tak hrozne nudný, nikdy sa nič nestane.“<sup>89</sup> Napriek tomu predstavujú v kontraste s ďalšími postavami v texte pomerne šťastný pár.

Postavy v Portii Coughlanovej sú omnoho grotesknejšie ako v *Maji*; Portiin muž Raphael kríva na jednu nohu, Portiina priateľka Stacia prišla o oko a dostala prezývku Kyklop z Coolinarney (Cycklops of Coolinarney). A napriek tomu sú postavy ukotvené v reálnom a rozpoznateľnom svete. V tomto svete je však Portia prítomná iba naoko, iba svojím telom, ale nie dušou. Jej identita je rozpoltená a nebude úplná, pokiaľ sa s touto druhou polovicou opäť nespojí.

### 3.2.1 Rozdvojená Portia

Druhou polovicou Portiinej identity je brat Gabriel. Portiino telo je zakotvené v reálnom svete, ale jej duša patrí jemu. Táto rozdvojenosť sa ukazuje aj v scénickej poznámke o dramatickom priestore v prvom obraze hry. Na jednej strane je tu priestor domu, kde stojí Portia. Neupravená, s pohárom alkoholu v ruke. Svetlo simultánne svieti na ňu a na priestor pri jazere, ktorý obýva Gabriel. Obaja zrkadlia svoje pohyby a dokazujú tak vzájomné prepojenie. Gabriel je počas hry zobrazovaný rôzne; raz je to fyzická prítomnosť, raz je prítomný prostredníctvom akustickej zložky, keď počuť

---

<sup>87</sup> „*and old prostitute, black mini skirt, black tights, sexy blouse, loads of costume jewellery, high heels, fag in her mouth.*“ CARR,

<sup>88</sup> “wasn’t born, he was knitted on a wet Sunday afternoon.” Op. cit., s. 240.

<sup>89</sup> “he’s so fuckin’ borin’ nothing ever happens“ Op. cit., s. 240.

jeho hlas ako spieva, potom je to jeho znaková prítomnosť asociovaná s riekou, ku ktorej Portia neustále chodí počas hry.

<sup>90</sup>**Portia:** Chodím sem, lebo sem proste chodím a myslím, že sem budem chodiť dovtedy, až kým nebude po mne. Budem tu ležať, aj keď už zo mňa bude duch a budem fajčiť neviditeľné cigarety a pozorovať vás úbohých smrteľníkov, ako si tu žijete vaše zbytočné životy.

Gabrielovu prítomnosť evokuje aj oslava narodenín Portie v prvom dejstve. Portia má tridsať rokov - „Tridsať - polovica života za mnou.“<sup>91</sup> Gabriel sa utopil, keď mali obaja päťnásť. Portia si tak oslavou svojich narodenín zároveň pripomína Gabrielovu smrť.

<sup>92</sup>**Portia:** „Dnes by mal aj on tridsať rokov. Niekedy sa mi zdá, že tu zo mňa ostala len polovica, tá horšia polovica. Narodeniny sú výrazným tematickým motívom u Carr, ktorý rámcuje text, a spája tak protipóly ľudského bytia - narodenie a smrť. Pohyb a zastavenie. V dramatických textoch *Maja*, a tiež v novšom texte *Ariel*, majú narodeniny tiež kľúčový význam. V *Maji* nemajú takú váhu ako v Portii *Coughlanovej*, keďže sa nachádzajú až v druhom dejstve, ale Melissa Sihra poukazuje na to, že práve na tomto mieste v texte dochádza k stretu rituálu narodenín s pocitom straty a tým k počiatku istého ontologického prerodu, ktorý predznamenáva smrť. Robert v druhom dejstve *Maju* opúšťa. Aj keď sa k nej predtým vrátil, v deň svojich štyridsiatych narodenín je Maja opäť sama. Táto udalosť následne smeruje k jej samovražde v Sovom jazere. Dej *Portie Coughlanovej* rámcuje dva kľúčové momenty - narodeniny a Portiinú smrť v rieke na nasledujúci deň, ktorá odzrkadľuje rovnakú smrť jej brata Gabriela pred päťnástimi rokmi.

Melissa Sihra tvrdí, že „narodeniny, ktoré sú znakom identity - symbolické interpunkčné znamienko ľudskej existencie, sú často spojené s dramatickou reprezentáciou krízového momentu, daná postava sa nachádza na vrchole problému v rámci dramatického deja. Tento moment je väčšinou spojený s momentom transformácie, smeruje k tejto kľúčovej premene, a tou je väčšinou smrť.“<sup>93</sup> Takýto moment v prípade Portie dochádza na niekoľkých miestach v texte, najviac ale v konfrontačných dialógoch Portie s matkou Marianne a s svojím mužom Raphaelom. Predmetom oboch konfliktov je opäť Gabriel a neschopnosť Portie vzdať sa myšlienky na túto jej stratenú časť.

---

90

<sup>91</sup> „Thirty - half me life's over.“ CARR, Marina. Plays 194.

<sup>92</sup> „He would've been thirty today as well - sometimes I think only half of me is left, the worst half.“ Op. cit., s.

<sup>93</sup> “The birthday is a signifier of identity - the symbolic punctuation mark of existence, linked often with dramatic representation to a moment of crisis or climax for the character in question, and which leads to, or underscores, a key moment of transformation such as death.“ SIHRA, Melissa. Birthdays and Deathdays in the Theatre of Marina Carr. In SIHRA, Melissa a Paul MURPHY. The dreaming body: contemporary Irish theatre. Gerrards Cross: Colin Smythe, 2009, s.56.

Čo teda robí s našim vedomím rituál narodenín? Uvedomujeme si plynutie času a našu pomínavosť. Portia, podobne ako Krapp v Beckettovej *Poslednej Krappovej páske* sú temnými, osamelými postavami uväznenými v stave nečinnosti. Podobne ako aj v dráme Harolda Pintera *Narodeniny*, tieto postavy pociťujú počas rituálu svojich narodenín traumy, stratu a istý prerod, a tým je smrť. Našu smrteľnosť tak paradoxne prekonáme len tým, že umrieme.

Narodeniny (odkazujúce k zrodeniu) a smrť sú binárnymi opozíciami, v tomto zmysle môžeme však hovoriť aj o polarite, súbežnej existencii dvoch protikladov. Portia sa nachádza kdesi v strede medzi nimi. Narodeniny sú prechodom, môžeme ich pripodobniť k prahovosti (*liminality*), Viktora Turnera, ktorej sme sa dotkli už v analýze dramatického textu *Maja*. Podobný prechod medzi životom a smrťou môžeme pozorovať aj v novšom dramatickom texte Mariny Carr, *Žena a Megera*. Portia sa pri rieke Belmont tiež ocitá takzvané na prahu. Ešte fyzicky žije, ale akoby už žiť nechcela, zároveň rieka symbolizuje smrť, pretože sa tu utopil Gabriel. Rieka ju priťahuje, pretože jej dodáva pocit návratu druhej časti svojej rozpoltenej identity.

O samovražde Portie sa podobne ako v prípade Maji dozvedáme v úvode hry, na začiatku druhého dejstva. Toto dejstvo sa teda odohráva bez nej a sledujeme reakcie ostatných dramatických postáv na udalosť jej samovraždy. V treťom dejstve sa vraciame k nasledujúcemu dňu po Portiiných narodeninách, Portia sa stretáva s tými istými dramatickými osobami ako v prvom dejstve, na povrch sa dostávajú skutočnosti z minulosti. Portiini rodičia, Marianne a Sly, sú tiež spojení pokrvným putom (tak ako Portia a Gabriel), sú nevlastnými súrodencami. Hra sa končí ďalšou hádkou Portie a Raphaela, pri ktorej sa znova dostáva do popredia Portiino puto k bratovi Gabrielovi, a nemožnosť na neho zabudnúť. Po tejto poslednej konfrontačnej scéne nasleduje Portiina samovražda.

### 3.2.1 Rieka

Motív nerozlučného puta a tiež motív utopenia vo vlastných slzách (podobne ako u *Maji*), sa vyskytuje aj v príbehu o Byblis a Kaunovi v Ovídiových *Metamorfózach*. Byblis sa do Kauna zamiluje, ale je nešťastná, keď sa dozvie, že je jej bratom. Obaja sa snažia pred touto hriešnou láskou uniknúť, aj keď je ich túžba väčšia, ako to, čo je správne. Kaunus, aby sa vyhol zločinu, uteká do cudziny. Byblis, zmietaná smútkom sa ho vydá hľadať. Zmorená cestou a zúfalstvom, padá na zem a utopí sa vo svojich vlastných slzách.

<sup>94</sup>Tak ako z preťaťej kôry sa rinú živičné kvapky,  
tak ako zo žirnej zeme vyteká lepkavá smola  
alebo ako sa pod lúčmi slnka s príchodom vlažne  
vejúcich vánkov roztápa od mrazu stuhnutá voda,  
práve tak Byblis celá sa rozplýva v slzách, až kým sa  
nezmení v prameň, ktorý v tom údolí nesie i teraz  
dievčiny meno a vyteká spopod čierneho duba.

Gabriel, rovnako ako aj Robert v *Maji* predstavujú objekty túžby pre obe protagonistky. Akoby boli obaja duchmi, keďže sú do veľkej miery buď fyzicky, alebo emocionálne neprítomní. V oboch prípadoch dochádza ku strate (Robertov odchod a Gabrielova smrť) a fixácii na priestor, v ktorom sú títo muži sprítomnení - dom pri Sovom jazere a rieka Belmont. Portia je fixovaná nielen na rieku, ale aj na celú krajinu údolia Belmont. Mary Trotter poukazuje na priamu spojitosť miesta s jej identitou: „(Portia) odmieta opustiť krajinu, ktorá v nej vzbudzuje povedomie o jej vlastnej identite: ‚Och, som si istá, že by som dokázala prežiť to, čo iní nazývajú dovolenkou, ale moja myseľ by bola aj tak stále tu pri rieke Belmont.‘“<sup>95</sup>

Portia je s krajinou spojená hlavne prostredníctvom brata Gabriela. Stratou brata stratila časť svojej identity. Rieka teda symbolizuje túto stratenú časť a preto by odísť znamenalo stratiť a poprieť časť samej seba. Samovraždou v rieke sa tieto dve stratené časti spoja v jedno. Keď boli spolu, bola v nich určitá sila a odhodlanie, ktorá sa prenutím tohoto spojenia, stratila. Keď utopenú Portiu vylovia na začiatku druhého dejstva z rieky, dozvedáme sa, že Portia a Gabriel ako deti plánovali ujsť ďaleko preč.

---

<sup>94</sup> OVÍDIUS, *Metamorfózy*. Prel. Ignác Šafár. Bratislava: Tatran, 1979, s. 197.

<sup>95</sup> „(Portia) refuses to leave even for a brief time the landscape from which she gains her sense of identity: 'Oh I'm sure I'd live through what other folks calls holidays, but me mind'd be turnin' on the Belmont River.'“ TROTTER, s. 176.

<sup>96</sup>**Damus:** [...] Jedno mi bolo na Scullyových dvojčikách vždy čudné. Človek sa ich niečo opýtal a oni odpovedali úplne rovnako - naraz. [...] Aj keď boli v iných miestostiach. Stále tá istá odpoveď. [...] Vždy si niečo medzi sebou šepkali, mali taký zvyk. [...] Raz ich našli v loďke na mori, päť míľ odtiaľto. Práve nasadli do člna a začali pádlovať. Chudera stará Sullivanová bola celá bez seba. ‚Len sme šli preč,‘ hovorí jeden z nich. ‚Preč! A kam preboha?,‘ hovorí Sullivanová. ‚Kamkoľvek,‘ odpovedá ďalší. ‚Proste kamkoľvek, len aby sme tu nemuseli zostať.‘

Portia je po smrti Gabriela natoľko spätá s krajinou a s riekou Belmont, že stratila akúkoľvek motiváciu odísť. Stagnuje na mieste, neschopná byť matkou a ženou Raphaelovi, v mileneckých avanúrach nenachádza uspokojenie. Nemá akúkoľvek motiváciu a chuť zlepšiť svoj život. Carr posúva Portiu ako dramatickú osobu do tragickejšej roviny. Na rozdiel od Maje je Portia omnoho krutejšou, ba až nesympatickou hrdinkou. Legenda o vzniku rieky Belmont je istým zrkadlením samotnej Portie.

<sup>97</sup>**Portia:** Už si niekedy počul ako vznikla rieka Belmont?

**Fintan:** [...] bola v tom nejaká zlá čarodejnica..pobehlica. Šírila len všade naokolo len zlo [...] ale oni jej ukázali.

**Portia:** Nebola to bláznivá čarodejnica! A nebola zlá! Bola iba iná, to je celé, to ľudia okolo nej ju napichli na kôl a nechali ju zomrieť. Bel počul jej nárek a prišiel do údolia Belmont a zobral ju odtiaľto preč. Tak sa zrodila rieka. Hovorí sa, že Bel vzal viac, než len to dievča, keď opúšťal údolie. Nevie o tom veľa, ale myslím, že ľudia majú pravdu, ak hovoria, že toto miesto je žalárom skazeného sveta.

Legenda o žene z údolia Belmont, ktorú považovali za čarodejnicu, je paralelou k Portii, tak ako je legenda o nešťastnej Coillte v texte *The Mai* zrkadlením Maje. Portia sa ocitá na okraji spoločnosti a zápasí s predsudkami svojho okolia. Portia je rovnako ako Hester v texte *Pri Mačacej bažine...*, vyčlenená na okraj komunity. Je pasívnou, ale zároveň sa v nej skrýva istý vzdor. Údolie Belmont je obmedzeným a stiesneným priestorom. Legenda o jeho vzniku je paralelou k Portii a jej postavením na okraji. Portia je zviazaná spoločenskými konvenciami, svojou neschopnosťou prejavíť emóciu a náklonnosť voči Gabrielovi, voči svojim deťom. Paralela k opisu stiesnenému priestoru Portiinej krajiny je opis spojenia s Gabrielom, keď boli ešte nenarodené deti, už vtedy v tesnom nerozlučnom spojení.

**Portia:** [...] ja a Gabriel sme sa milovali dole pri rieke, odkedy sme mali päť rokov. Odvtedy si to aspoň pamätám. Ale myslím, že to tak bolo ešte predtým, než sme sa narodili. Niekedy zatvorím oči a cítim ako sa okolo mňa valí voda a niekde nad nami cítim, ako matke bije srdce, a sme prepojení, jeho noha na mojej hlave, moja na jeho ramene, a

---

<sup>96</sup> **Damus:** [...] one thing I always found strange about them Scully twins. You'd ask them a question and they'd both answer the same answer - at the same time [...] You'd put them in different rooms, still the same answer. [...] Whispering to one another was their wont. [...] The pair of them found five mile out to sea in a row boat. They just got in and started rowin'. Poor auld Miss Sullivan in an awful state, 'We were just goin' away,' says one of them. 'Away! Away where, in the name of God?' says Miss Sullivan. 'Anywhere,' says the other of them, 'just anywhere that's not here.'

<sup>97</sup>**Portia:** Ever hear tell of how the Belmont River came to be called the Belmont River?

**Fintan:** [...] a bad hoor of a witch [...] was doin' all sorts of evil round here but they [...] put her in her place.

**Portia:** She wasn't a mad hoor of a witch! And she wasn't evil! Just different, is all, and people round her impaled her on a stake and left her to die. And Bel heard her cries and came down the Belmont Valley and taken her away from here and the river was born. And they say Bel taken more than the girl when he swept through the valley. I don't know enough about that, but I think they do say right for this place must surely be the dungeon of the fallen world." Op. cit.,

nevieme, ktorý z nás je ktorý a ani to nechceme vedieť, a voda sa zmocňuje našich uší, a celý svet je len Portia a Gabriel, navždy vtiesení do tejto tesnej, horúcej maternice, kde sa nedá dýchať, myslieť, vidieť. Kde je iba tma a tlkot srdca a dotyk - [...]“<sup>98</sup>

Portia vyhľadáva priestor rieky, pretože sa necíti vo svojom dome prirodzene, nevie byť matkou, nedokáže byť manželkou. Každý z priestorov odráža jednu jej identitu. Priestor domu Portiu stavia do roly matky a manželky, v ktorej sa ale necíti dobre, a z ktorej sa pokúša unikať. Z domu, ktorý podľa Portie „vzruga ako rakva, všetky tie drevené dvere a podlahy. Niekedy už ani nemôžem dýchať.“<sup>99</sup>

Portia odmieta svoju tradičnú rolu matky a ženy, ktorá je jej daná spoločnosťou a okolnosťami. Bezprízorne sa pohybuje v priestore domu, pije brandy doobeda o desiatej, nestará sa o svoje deti, nenapĺňa rolu matky. Z domu svojho otca sa ako sedemnásťročná presunula do domu svojho muža Raphaela. Priestor domu defnuje jej identitu, ale ona je v nej celkom stratená. Dom sa tiež stáva priestorom konfrontácie medzi jedlotlivými členmi rodiny a Portiou. Matka Portie jej vyčíta, že zlyháva v tejto úlohe udržať funkčný domov pre svoje deti.

<sup>100</sup>**Marianne:** „Jeden by si myslel, že ťa nikto nikto nenaučil vysávať alebo utierať prach na príborníku. Absolútna hanba! To si ty. [...] a kde sú deti? Určite pri rieke. Môžeš byť rada, že sa ešte neutopili.“

V konfrontácii medzi Portiou a matkou Marianne, je zmienka o rieke Belmont bolestivou výčitkou. Gabriel sa v rieke utopil za nevyjasnených okolností. V dialógu Portie a Maggie May sa dozvedáme, že Portia a Gabriel chceli spáchať skoncovať so životom v rieke spolu, ale nakoniec sa Portia vynorila a Gabriela zmietol prúd vody. Toto je možno kľúčový okamih, keďže má Portia pocit, že Gabriela týmto činom zradila, keďže ho nechala zomrieť samého.

---

<sup>98</sup> “[...] me and Gabriel made love all the time down the Belmont River among the swale, from the age of five - That’s as far back as I can remember anyways - But I think we were doin’ it before we were born. Times I close my eyes and I feel a rush of water around me and above we hear the thumpin’ of me mother’s heart, and we’re a-twined, his foot on my head, mine on his foetal arm, and don’t know which of us is the other and we don’t want to, and the water swells around our ears, and all the world is Portia and Gabriel packed forever in a tight hot womb, where there’s no breathin’, no thinkin’, no seein’, only darkness and heart drums and touch - [...]” Op. cit., 203.

<sup>99</sup> “[...] creakin’ like a coffin, all them wooden doors and floors. Sometimes I can’t breathe any more. CARR, s. 207.

<sup>100</sup> **Marianne:** You’d swear you were never taught how to hoover a room or dust a mantel; bloody disgrace, that’s what ya are. [...] and where’s your children? Playin’ round the Belmont River I suppose. You be lucky they don’t fall in and drawn themselves these days. Op. cit., s. 167.

V texte tiež dochádza k rodovej konfrontácii - hlavne medzi Portiou a matkou Marianne, otcom Slyom a babičkou Blaize. Zpomedzi všetkých troch dramatických textov v trilógii, v *Portii Coughlanovej* je signifikantná prítomnosť matky hlavnej protagonistky (v ostatných dvoch textoch sú matky absentujúce, hoci prítomné v naratívne spomienok), ale akoby práve ona stála medzi Portiou a Gabrielom. Akoby práve ona bránila Portii zachovávať Gabriela živého prostredníctvom spomienok. Zároveň tu výrazne prítomný s motívom matky. Portia matkou nikdy byť nechcela, jedinou emóciou, ktorú je schopná prejsť je voči svojmu bratovi.

<sup>101</sup>**Raphael:** Quintin celý večer plače a pýta sa na teba.

**Portia:** Ved' on raz zo mňa vyrastie.

**Raphael:** Bože, Portia, ved' má len štyri roky.

**Portia:** Ja viem koľko má rokov a chcem sa ním zaoberať čo najmenej, dobre?

**Raphael:** Sú to tvoji synovia.

**Portia:** Nikdy som nechcela synov, ani dcéry, a nikdy som ťa nepresviedčala o opak. Vedel si to od začiatku. Myslel si si, že ma na materstvo zlákaš, ale veľmi dobre to nedopadlo všakže? Teraz máš troch synov, tak sa im radšej venuj, lebo ja ich mať rada nedokážem. Proste toho nie som schopná.

Spomenuli sme už, že na mýtus o Médee, ktorý Carr transformuje v texte *Pri Mačacej bažine...*, sa možno všeobecnejšie pozeráť aj ako na mýtus o matke, ktorá zabíja svoje deti. Portia svoje deti nezabíja, ale odvrhne. Možno preto, že v sebe cíti hrozbu, možno aj predtuchu istej osudovosti, že by takýto čin mohla vykonať.

<sup>102</sup>**Portia:** Keď sa pozriem na svojich synov Raphael, vidím nože a nehody a hrozné udalosti. Ich hračky sú zbrane, s ktorými im môžem ublížiť, keď ich idem kúpať, je to miesto, kde ich môžem utopiť. A tak musím od nich bežať preč, zavrieť sa niekam ďaleko preč, pretože sa bojím, že sa stanú hrozné veci.

---

<sup>101</sup> **Raphael:** Quintin bawlin' his eyes out all evenin' for ya.

**Portia:** He'll grow out of me eventually.

**Raphael:** Ah, Jaysus' sake, Portia, he's only four.

**Portia:** I know what age he is and I want as little as possible to do with him, alright?

**Raphael:** Your own sons.

**Portia:** I never wanted sons nor daughters and I never pretended otherwise to ya; told ya from the start. But ya thought ya could woo me into motherhood. Well, it hasn't worked out, has it? You've your three sons now, so ya better mind them because I can't love them, Raphael. I'm just not able. CARR, Marina. Portia Coughlan. In Plays One.

<sup>102</sup> „When I look at my sons Raphael, I see knives and accidents and terrible mutilations. Their toys is weapons for me to hurt them with, givin' them a bath is a place where I could drown them. And I have to run from them and lock myself away for fear I cause I cause these terrible things to happen.” Op. cit., s.

### 3.3 Pri Mačacej bažine...

V záverečnom dramatickom texte Midlandskej trilógie Carr najvýraznejšie transformuje mýtus. Ako sme už spomenuli, Carr sa inšpiruje mýtom o Médee a Euripidovou tragédiou. Text môžeme považovať za voľnú adaptáciu. Carr zasadzuje hru taktiež do oblasti Midlands a to do prostredia, ktoré je natypickejšie pre túto časť krajiny, do oblasti bažín.

Hester Swaneová strávila štrnásť rokov s Carthageom Kilbridom, s ktorým má sedemročnú dcéru Josie. Carthage sa rozhodol Hester opustiť a vziať si dcéru bohatého statkára Xaviera Cassidyho, Caroline. Hester nesie toto jeho rozhodnutie ťažko, odmieta sa zmieriť s tým, že musí opustiť dom, kde celé roky žila a prenechať Carthagea inej žene. Hester je s bažinou, z ktorej odmieta odísť úzko spätá. Dlhé roky žila v karavane so svojou matkou a stále sa doň vracia, pretože toto miesto ju spomedzi všetkých najviac definuje. Keď mala Hester sedem rokov, jej matka opustila bažinu a už sa nikdy nevrátila. Večné čakanie na jej návrat zanechali v Hester traumy, s ktorou sa nedokáže vyrovnáť. Všadeprítomná spomienka na matku sa tiež prelína s návratom Hesterinho brata Josepha, ktorý sa ako duch zjavuje v druhom dejstve hry. Hester ho zabila keď mal osemnásť rokov, pretože žiarlila na jeho vzťah s ich matkou. Zároveň táto vražda spojila Hester s Carthageom, ktorý bol svedkom tohoto činu.

V prvom dejstve sa Hester snaží vzoprieť svojmu predurčenému osudu, presvedčiť Carthagea, aby sa k nej vrátil, no márne. Zároveň na ňu ostatné postavy naliehajú, aby sa nevzpierala a opustila dom. V druhom dejstve prevládajú groteskné elementy. Takmer celé sa odohráva bez Hester, zjaví sa v ňom len na konci vo svadobných šatách. Komicky tu vystupujú aj postavy Otca Willowa a Pani Kilbridovej, matky Cartheaga. Caroline, mladá nevesta, sa len bezprízorne pohybuje po priestore, plne si vedomá toho, že jej nastávajúci muž je stále posadnutý Hester.

Návratný motív smrti je prítomný už od prvotných momentov textu hry. Hester sa zjavuje duch, ktorý predurčuje jej smrť, ktorá má nastať za dvadsaťštyri hodín. Hester je tak neustále obkolesená smrťou, nachádza sa kdesi na prahu. V záverečnom treťom dejstve Hester napĺňa predurčenie, ktoré bolo naznačené už v jej úvode.

### 3.3.1 Bažina

Už z úvodných scénických poznámok vyplýva, že krajina v tomto dramatickom texte má dôležitú rolu: *Pustá biela krajina snehu a ľadu. [...] Hester Swaneová za sebou ťahá mŕtvolu čiernej labute, nechávajúc pri tom krvavú stopu v snehu.*<sup>103</sup> Hester je súčasťou krajiny. Je to výraznejšia krajina ako jazero v *Maji* a rieka v *Portii Coughlanovej*, pretože jednotlivé postavy sú súčasťou tejto krajiny, žijú v nej. Úvodný dramatický obraz predznamenáva Hesterinu smrť. Postava Duchára (Ghost Fancier) sa zjavuje Hester a pýta sa jej, či je súmrak alebo úsvit. Hľadá Hester Swaneovú, ktorá má zomrieť. Dochádza tu však ku grotesknému momentu, kedy si pomýli tieto dva časové údaje a my spolu s Hester očakávame Hesterinu smrť, ktorá má nastať v priebehu jedného dňa. Zároveň je Hesterina smrť symbolizovaná aj čiernou labuťou, ktorú Hester následne pochováva.

<sup>104</sup>**Hester:** Toto je stará Black Wing. Poznám ju zo všetkých najdlhšie. Zvykli sme sa spolu hrať, keď som bola malá. Raz som musela odísť z Močiaru Mačiek, a keď som sa vrátila o niekoľko rokov na to, táto labuť priletela nad močiarisko, aby ma privítala, prišla až ku mne a pobožkala mi ruku. Našla som ju minulú noc zmrznutú vo veľkej diere a musela som ju vytrhnúť z ľadu, ale polovica jej spodnej časti tela tam zostala.

Hester je spojená s dvoma dramatickými priestormi v texte, ktoré určujú jej identitu - s karavanom, v ktorom žila so svojou matkou, a s domom, v ktorom žila s Carthageom a svojou dcérou Josie. Oba tieto priestory sú súčasťou bažiny. Enrica Cercuoni tvrdí, že „Hester je spojená s otvorenými miestami, ktoré nie sú nehybné a nemenné. Labutí brloh, karavan a záhrada naznačujú narušenie konceptu, ktorý predtým definoval pojem domova a domoviny, vlasti. Táto nová predstava o domove sa posúva od vnímania priestoru vo vnútri ako jediného prirodzeného prostredia pre ženské postavy a pripúšťa alternatívu. Neurčitá príslušnosť ku konkrétnemu miestu, alebo vysídlenie neznamená absenciu miesta alebo nesprávne miesto, ale alternatívu ku konkrétnemu, jasne definovanému priestoru.“<sup>105</sup> Hester je, ako aj bola jej matka, nomádkou, pustovníčkou.<sup>106</sup> V tomto dramatickom texte dochádza k posunu od *Maje* a *Portie Coughlanovej*,

---

<sup>103</sup> *A bleak white landscape of ice and snow. [...] Hester Swane trails the corpse of a black swan after her, leaving a trail of blood in the snow.* CARR, Marina. *By the Bog of Cats...* In *Plays One*. London: Faber and Faber, 1999. s. 270.

<sup>104</sup> CARR, s. 265.

<sup>105</sup> „Hester’s association mainly with open or unfixed spaces such as the swan’s liar, the caravan, the yard and the bog seem to suggest a whole reconceptualization of the notion of home/homeland for female characters. This new idea moves on from a restrictive notion of indoors as a natural space for women characters, and embraces placelessness and displacement not as the absence of place or as a wrong place but as an alternative kind of placement which involves a combination of many distinct places.“ CERCUONI, Enriqa. *One Bog, Many Bogs.* In LEENEY, Cathy a Anna MCMULLAN. *The theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Dublin: Carysfort Press, 2003 s.175

<sup>106</sup> v Írsku existuje už mnoho desaťročí komunita takzvaných Travellers, ktorý žijú nomádkym životom a pochádzajú z nižšej sociálnej vrsty

a to najmä v zobrazení miesta v súvislosti s vymedzením priestoru pre ženskú protagonistku. Hester sa už takmer vôbec nepohybuje v priestore interiéru, jej identitu formuje exteriér bažiny. Hester je nomádkou, pustovníčkou, ženou vykorenenou zo svojho miesta, ale zároveň je s ním úzko spätá, a to hlavne kvôli svojej matke.

Hester netuší kým je. Prostredníctvom potreby počuť príbeh, mýtus, o svojej matke Josie Swaneovej, Hester potrebuje definovať seba a nájsť svoju identitu. Podobný problém má aj Hesterina dcéra Josie. Na jednej strane je dcérou Carthagea Kilbridea, na strane druhej je dcérou Hester Swaneovej.

<sup>107</sup>**Pani Kilbridová:** Nevieš ani vyhláskovať svoje meno.

[...]

**Josie:** J-o-s-i-e K-i-l-b-r-i-d-e-o-v-á

**Kilbridová:** Zle! Zle! Zle!

[...]

Niečo si povedala správne. Tú časť o Josie. Ale to o tom, že si Kilbrideová, tak to nie. Ty si Swaneová. Dokážeš vyhláskovať Swaneová? Jasně, že nedokážeš. Si totiž Hesterin malý bastard. Ty nie si z jedna z Kilbrideovcov, ani nikdy nebudeš.

.....

<sup>108</sup>**Hester:** No a?! Na tomto svete sú omnoho horšie veci ako to, že tvojim bábikám nenarastú vlasy, Josie Swaneová.

**Josie:** Volám sa Josie Kilbrideová.

**Hester:** Veď to som povedala.

**Josie:** Nie, povedala si Josie Swaneová. Nie som jedna zo Swaneovcov. Som Kilbridová.

**Hester:** Aha, takže aj ty sa za mňa hanbíš.

Hester chýba naratív pamäte, ktorú v *Maji* zastupuje Millie a Babička Fraochlán. Nemá ani jedného z rodičov. Jej identita je preto nejasná, potrebuje sa definovať. Bažina pre Hester symbolizuje stratu, ale tiež je jediným miestom, ktoré ju spája s jej matkou.

Akú rolu má teda bažina v tomto texte? Bažina symbolizuje jednak motív čakania a je personifikáciou Hesterinej matky, Josie Swaneovej. Podľa nej sa v texte aj volajú dve piesne.

<sup>109</sup>**Hester:** Je vo mne túženie, aké neupokojí žiaden čas....

**Catwoman:** Keby som bola tebou, netúžila by som za Josie Swane.

**Hester:** Vymýšľáš si to, aby si sa ma zbavila ako všetci naokolo.

---

<sup>107</sup> CARR, s. 300

<sup>108</sup> CARR, s. 305

<sup>109</sup> CARR, s. 306

### 3.3.2 Hester ako Médea

Vášnivá láska k Jásonovi a jej neblahé následky urobili z Medey typ osudovej ženy, ktorá neváha zradiť otca aj vlast' pre záchranu milenca, ktorý ju potom opustil ako Téseus Ariadnu. Je však tiež prototyp žiarlivej manželky s obávanou zázračnou mocou. Médea pomohla Jásonovi, do ktorého sa zamilovala, prekonávať všetky prekážky na ceste k tomu, aby získal zlaté rúno. Médea rozsekala svojho mladšieho brata a kusy jeho tela nahádzala do mora, aby tým zastavila otca, ktorý bude chcieť preukázať poctu telu. Lst'ou premohla aj neporaziteľného obra Tala, ktorý strážil Minóov ostrov. Jáson za Médeinu pomoc sľúbil manželstvo, a práve táto krivá prísaha vyvolala tragédiu. Médea Jásonovi pomohla odstrániť Pelia, ktorý nebol ochotný uvoľniť Jásonovi trón, aj keď dostal zlaté rúno. Pod zámienkou, že omladne, predvedčila ich dcéry, aby ho zjedli. Jáson s Médeou boli vyhnaní a uchýlili sa do Korynthu. Médea však Jásona omrzela a ten ju vyhnal, pretože sa chcel zasnúbiť s dcérou Koryntského kráľa Kreonta, aby tým presadil svoje záujmy. Médea šialená hnevom a zármutkom zosnovala strašnú pomstu. Svojej sokyni Glauke darovala svadobné šaty, v ktorých okamžite zhorela. Rovnaký osud stretol aj jej otca, keď pribehol dcére na pomoc. Nakoniec Médea zabila aj svoje vlastné deti, dvoch synov, ktorých porodila Jásonovi. Po týchto zločinoch utiekla na zázračnom voze ťahanom drakmi.

Z tohoto mýtu o Médee, teda najmä z jeho druhej časti čerpal aj Euripides. Ako sme už spomenuli v predošlých kapitolách, Carr tento mýtus a časť Euripidovej drámy adaptuje, berie si z neho inšpiráciu. Hester môžeme považovať za Médeu, Carthage Kilbride je Jásonom, Xavier Cassidy je Kreónom, kráľom Korintu, Caroline Cassidy je Kreónovou dcérou Glaukou. Synovia Médey sa zjavujú v postave malej Josie Swane. Aj medzi vedľajšími postavami sa nachádza podobnosť s mýtom o Médee. Xavierov syn zomiera podobne ako Kreón, keďže sa otrávi strychnínom, ktorým Xavier otrávil svojho psa. Otrávi sa rovnako dotykom, podobne ako Glauka. Vo funkcii chóru môžeme čiastočne vidieť postavu Mačacej ženy, Catwoman. Jáson Médee sľubuje večnú lásku. Médea je surovou ženou s magickými schopnosťami, do istej miery je vnímaná ako čarodejnica.

Médea a Jáson opustili Kolchidu, Médea sa zbavila tela svojho brata, podobne ako sa Hester zbavila svojho brata Josepha. Médea zostala bez domova, Hester bola tiež vyhnaná zo svojho domu. Obe tieto ženy pociťujú rovnaký hnev, pretože boli odmietnuté. Jáson Médeu využil a neskôr sa ženil s inou ženou kvôli majetku. Carthage sa ženil s Caroline zase kvôli pozemkom. Médea dala mladomanželom dary, ktoré im priniesli smrť a boli iba falošným návrhom na zmierenie. Hester rovnako chce svojmu mužovi svadbu prekaziť, ale svoju sokyňu nezabíja. Caroline sa na rozdiel od

gréckej predlohy objavuje na scéne. Carthage kupuje Hester dom a dáva jej peniaze. Puto medzi nimi je zakorenené v spoločnom tajomstve o smrti brata Hester. Keď mala Hester sedem rokov, opustila ju matka, aby mohla žiť so svojim mužom a synom a Hester vyhlasovala za mŕtvu. Hester zabila svojho brata, pretože ťažko niesla zradu svojej matky a bola posadnutá túžbou po jej návrate. Hester v závere hry spáli dom a podpáli aj dobytok. Následkom toho jej Carthage povie o svojich plánoch odobrať jej dcéru Josie. Hester zavolá svoju dcéru, aby si s ňou zatancovala. Tu môžeme nájsť spojitosť so smrťou Kreonovej dcéry v gréckej predlohe. Je signifikantné, že šaty, ktoré prinášajú smrť Kreónovej dcére v gréckej dráme, sa u Mariny Carr objavujú ako šaty svadobné.

Posledné slová Hester aj Josie pred ich smrťou sú „Mam - mam“ (Mami - Mami). Hester vie, akú veľkú bolesť môže priniesť neprítomnosť matky. Dokáže narušiť vzorec, ktorý zažila ona sama, čakajúc na návrat svojej matky. Hesterina matka bola deštruktívna, robila rozhodnutia za seba aj za svoje dieťa, ale myslela pritom hlavne na seba. Jej matka bola krutá, odmietala svoje dieťa a ubližovala mu. Napriek tomu vedela spievať a vedela milovať. Mala dar spievať pieseň, ale nebola schopná byť dobrou matkou.

Jedným z rozdielov medzi Médeo a Hester je fakt, že Médea konala deštrukciu prakticky všade, kam prišla. Hester však tiahne dopredu hlavne impulzívny inštinkt prežiť. V záverečnom čine, v ktorom Hester zabíja svoju dcéru Josie, však nemusíme vidieť pomstu. Po svadbe Carthagea s Caroline by Josie pravdepodobne šla žiť s nimi ďaleko od Hester. Hester zabíja Josie lebo nechce, aby tak ako ona sama strávila svoj život čakaním. Jej akt teda nie je (ako v prípade Médey), čin namierený smerom k mužovi Cartheagovi, ale smerom k dieťaťu. Je to v konečnom dôsledku, akokoľvek zvrátené sa to môže zdať, čin vykonaný z lásky.

## 5. Záver

Marina Carr prináša vo svojich dramatických textoch ťaživé témy, ktoré nám čitateľom a divákovi pomáhajú odhaľovať, koľko utrpenia sa dokáže ukrývať v našich dušiach. Jej hrdinky nechcú opakovať chyby, ktoré sú kdesi v nás hlboko zakorenené a stále sa prenášajú z generácie na generáciu. Chcú sa vymaniť, nájsť svoju vlastnú identitu a pretrhnúť kolobeh omylov a zlyhaní. Bojú so svojou slabosťou a aj keď väčšinou prehrávajú, ich vnútorná sila a odhodlanie založené na bolestnej túžbe po šťastí je v dnešnej dobe veľmi inšpirujúce.

## Zoznam citovanej literatúry

- CARR, Marina. *Plays One*. London: Faber and Faber, 1999.
- TROTTER, Mary. *Modern Irish Theatre*. Cambridge: Polity, 2008
- MERRIMAN, Vic. Settling for More: Excess and Success in Contemporary Irish Drama. In *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish theatre*. Ed. Dermot Bolger. Dublin: New Island, 2001.
- WALLACE, Clare. *Suspect Cultures: narrative, identity & citation in 1990s new drama*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006
- ROCHE, Anthony. *Contemporary Irish drama*. 2nd ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- SIHRA, Melissa. Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003
- O'TOOLE, Fintan. *Tom Murphy: The Politics of Magic*. Dublin: New Island Books, 2004
- LONERGAN, Patrick. *Theatre and globalization: Irish drama in the Celtic tiger era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- SIHRA, Melissa. Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003
- HARRIS, W. Claudia. Rising Out of the Miasmal Mists: Marina Carr's Ireland. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Ed. Cathy Leeney a Anna McMullan. Dublin: Carysfort Press, 2003
- LUKEŠ, Milan. *Divné divadlo našeho věku*. Praha: SAD, 2008
- JORDAN, Eamonn. *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Irish Academic Press, 2010.
- AZARUS, Neil. *The Cambridge companion to postcolonial literary studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SIHRA, Melissa. *Women in Irish drama: a century of authorship and representation*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2007
- BRENINGER, Birgit. *Feminist Perspectives on Cultural and Religious Identities*. London: Peter Lang, 2012
- BOLGER, Dermot. *Druids, dudes, and beauty queens: the changing face of Irish theatre*. Dublin: New Island, 2001.
- CONNOLLY, Claire. *Theorizing Ireland*. Houndmills: Palgrave, 2003
- ARKINS, Brian. *Irish Appropriation of Greek Tragedy*. Dublin: Carysfort Press, 2010
- ČADKOVÁ, Daniela. Antika na českých scénách kolem roku 2000. In *Antika? Zajděte do kina, přečtete román*. Ed. Jana Keparťová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- SIHRA, Melissa. Greek Myth, Irish Reality: Marina Carr's *By the Bog of Cats*.... In *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*. Ed. John Dillon a S. E. Wilmer. Londýn: Bloomsbury, 2005, s. 116. rovnako aj v publikácii
- JORDAN, Eamonn. *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre*. Dublin: University College Dublin, 2010
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005.
- WALLACE, Clare. Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's *The Mai*, *Portia Coughlan* and *By the Bog of Cats*... In *Irish University Review* Vol. 31, No. 2 (Autumn - Winter, 2001)
- WALLACE, Clare. "A Crossroads Between Worlds": Marina Carr and the Use of Tragedy. In *After History*. Ed. Martin Procházka. Praha: Litteraria Pragensia, 2006
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002

MURRAY, Christopher. *Twentieth-century Irish drama : mirror up to nation*. Syracuse : Syracuse University Press, 2000

JORDAN, Eamonn. Look Who's Talking, Too: The Duplicitous Myth of Naive Narrative. In *Monologues: theatre, performance, subjectivity*. Ed Clare Wallace, Litteraria Pragensia, 2006

DHUIBHNE, Eilis Ní. Playing the Story: Narrative Techniques in *The Mai*. In *The Theatre of Marina Carr: 'before rules was made'*. Dublin: Carysford Press, 2003

TRENCH, Rhona. *Bloody living: the loss of selfhood in the plays of Marina Carr*. Bern: Peter Lang, 2010

DONOHUE, Emma. Liminal Figures in Marina Carr's *Woman and Scarecrow* and Emma Dante's *Vita mia*. In. KURDI, Mária. Issue on Interfaces between Irish and European Theatre. Pécs: University of Pécs, 2012. Focus. Papers in English Literary and Cultural Studies

SIHRA, Melissa. Birthdays and Deathdays in the Theatre of Marina Carr. In SIHRA, Melissa a Paul MURPHY. *The dreaming body: contemporary Irish theatre*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 2009

OVÍDIUS, *Metamorfózy*. Prel. Ignác Šafár. Bratislava: Tatran, 1979

CERCUONI, Enriqa. One Bog, Many Bogs. In LEENEY, Cathy a Anna MCMULLAN. *The theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Dublin: Carysfort Press, 2003