UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Magdalena Bližňáková

Maja, Porcie a Hester - hrdinky trilogie Mariny Carr - jejich irská identita na pozadí antických tragédií

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PaedDr. Helena Kupcová

Praha 2016

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

V Praze dne 16. 6. 2016 Magdalena Bližňáková

Bibliografický záznam

BLIŽŇÁKOVÁ, Magdalena. *Maja, Porcie a Hester - hrdinky trilogie Mariny Carr - jejich irská identita na pozadí antických tragédií*. Praha, 2016. 66 s. Bakalářská práce (Bc) Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta. Vedoucí bakalářské práce: PeadDr. Helena Kupcová.

Anotace

Cílem bakalářské práce je charakteristika hlavních představitelek trilogie současné irské dramatičky Mariny Carr - Hester z hry U Kočičí bažiny, Maji a Porcie Coughlanové ze stejnojmenných dramat. Vyprofilovala jsem je na základě jejich genderové i národnostní identity a zasadila je do vztahu k představitelkám z řeckých antických tragédií. V potaz bylo bráno prostředí, z nichž hrdinky pochází stejně jako role mýtu a folkloru. V neposlední řadě jsem poukázala na místo Mariny Carr v kontextu moderního irského dramatu a vystihla poetiku její dramatické tvorby.

Klíčová slova

současné drama, irské drama, irská identita, antické tragédie

Abstract

The aim of this bachelor thesis is the characterization of three female protagonists appearing in the work of the contemporary Irish playwright Marina Carr. Through in-depth analyzation of heroines Hester (By the Bog of Cats), May (The Mai) and Portia Coughlan. I revealed their symbolic relationship, which is analogous to protagonists characteristic for tragedies of the antic Greece. Moreover, this thesis also investigated, how gender and national identity is reflected on the actions of heroines. Last but not least I explained the importance of Marina Carr in the broad context of the modern Irish drama, while presenting the essence of her creative work.

Keywords

Contemporary Drama, Irish Drama, Irishness, Antic Tragedies

Počet znaků (včetně mezer): **142 734**

Na tomto místě bych ráda poděkovala za odbornou pomoc své vedoucí bakalářské práce PeadDr. Heleně Kupcové, dále pak vední divadla Činoherní klub za poskytnutí českého překladu hry U Kočičí bažiny, a nakladatelství Dilia za překlad Porcie Coughlanové. Poděkování patří i mé rodině, která mě ve studiu podporovala.

Obsah

1. ÚVOD **7**

2. MARINA CARR **10**

2.1. Život a kariéra 10

2.2. Divadelní inspirace 13

3. MIDLANDSKÁ TRILOGIE **14**

3.1. Charakteristika Midlandské trilogie 15

3.2. Maja 17

3.3. Porcie Coughlanová 18

3.4. U Kočičí bažiny 20

4. SPECIFIČNOST MIDLANSKÉ TRILOGIE **22**

4.1. Irská identita v moderní a postmoderní (divadelní) éře 22

4.1.1. Postavení ženy v Irsku v 19. a 20. století ve vztahu k Midlandské trilogii 26

4.1.1.1. Rozložení tradičního pojetí ženské role 27

4.1.1.2. Rozpad tradičních rodinných struktur ve vztahu k identitě hrdinek 28

4.1.1.2.1. Maja 29

4.1.1.2.2. Porcie Coughlanová 31

4.1.1.2.3. U Kočičí bažiny 32

4.1.2. Folklorní motivy a role mýtu v Midlandské trilogii 33

4.1.2.1. Sny a obsažené folklorní symboly 34

4.1.2.2. Mýty, legendy, pohádky 37

4.1.2.3. Fantazie, minulost a původ předků 39

4.1.2.4. Nadpřirozené bytosti 44

4.1.2.5. Symbolika a význam jmen 45

4.1.2.6. Motiv hudby 47

4.1.2.7. Motiv tuláctví 49

4.1.2.8. Odkazy na katolickou církev 50
4.2. Antické pozadí Midlandské trilogie 53
4.2.1. Tragédie 53
4.2.2. Maja, Porcie, Hester ve vztahu k antickým hrdinkám 54
4.2.3. Motiv neodvratitelnosti, osudovosti a cykličnosti 59
5. ZÁVĚR 64
6. ABSTRAKT **65**
7. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY 67

1. Úvod

Přelomové je pro irské divadlo z pohledu moderní dramatiky především 19. století. Podobně jako ve zbytku Evropy se toto období snahy o sebeurčení neslo i na ostrově ve znamení nacionalismu, romantismu a s ním spojeným sentimentalismem; v duchu hledání kulturních kořenů a tradic. Vznikala obrozenecká hnutí vyvíjející politický a kulturní tlak, jejichž především národní cíle však v Irsku nebyly jednotné. Katoličtí Irové, z velké většiny zemědělské obyvatelstvo na západním pobřeží ostrova, usilovali o autonomii země na Velké Británii. Počátkem 20. století však protestanté (anglikáni a presbyteriáni, reprezentující střední a nejvyšší třídu), úzce napojeni na Británii jak obchodně, tak kulturně, tvořili téměř čtvrtinu místní populace[1]. V jejich zájmu bylo naopak setrvat v daném svazku obou ostrovů a možné autonomii Irska, kterou chápali jako hrozící úpadek jejich *statutu quo*, se výslovně bránili. Protestanté[2] katolickými domorodými zemědělci opovrhovali; dějepisec a svědek tzv. Velkého irského hladomoru z let 1845-1850 Charles Kingsley nazval v dopise adresovaném své manželce Iry *"lidskými šimpanzy"*[3]. Současník Kingsleyho Benjamin Disraeli v podobném duchu hodnotil Iry také opovržlivě a obdařil je mnoha nelichotivými přívlastky jako nižší civilizační druh:

„Nenávidí náš řád, naši civilizaci, naše průmyslové podnikání a naše ryzí náboženství. Tato divoká, lehkomyslná, netečná, nespolehlivá a pověrčivá rasa nemá žádnou spřízněnost s anglickým charakterem. Jejich ideály lidského štěstí jsou střídavě buď klanovými rvačkami, nebo sprostým modlářstvím."[4]

Komplikovaná napjatá společenská a politická situace, vyvěrající z kulturní a mentální rozdílnosti angloirských protestantů a irských katolíků, jíž se ve své práci nebudu obšírněji zaobírat, kterou je ale pro pochopení pozadí problematiky vzniku moderního irského divadla potřeba alespoň zmínit, se stala v oblasti kulturní živnou půdou literární modernity. Klíčovou personou "keltské renesance", která popírala Disraeliho otevřeně pejorativní charakteristiku irské mentality a vytvořila z ní ve svých dílech poetický obraz irského lidu, byl William Butler Yeats. Yeats spolu s Lady Gregory a Edwardem Martynem zakládají v září roku 1897 Irské literární divadlo (Irish

[1] Frank, J.: *Konflikt v Severním Irsku*. 21.
[2] Irští protestanté = angličtí kolonisté
[3] Cahill, T.: *Jak Irové zachránili civilizaci*. 14.
[4] Cahill, T.: *c. v.* 14.

Literary Theatre)[5], instituci, která měla zaštiťovat a reprezentovat jejich literárně obrozenecké cíle. Mezi ty se řadí požadavek pravdivého, skutečného zobrazení irského lidu, výzva k otevřené mysli a toleranci irského publika, založení divadelní instituce a ustanovení irské dramatické školy.

Krátce po vzniku Irského literárního divadla formuluje Yeats s Lady Gregory dopis určený významným osobám kulturního života, v němž sepisují program svého hnutí. Dublinské divadlo zamýšlelo uvádět každé jaro irské hry, které měly být tvořeny s těmi nejvyššími ambicemi. Nová irská dramata měla zpodobňovat hlubší myšlenky a emoce než tak činila dosud. *„Ukážeme, že Irsko, jak bylo zobrazováno doteď, není domovem šaškování a hloupého sentimentu, ale odvěkého idealismu."*[6] Pojem "odvěkého idealismu" správně evokuje časy minulé a pradávné, v nichž Yeats hledá typické rysy irského člověka. Je to venkovan z vesnického prostředí, v němž se v národním obrození obvykle hledá pramen inspirace k poznání čistého a ryzího člověka. Yeats se obrací k těmto lidem a svým zájmem oživuje též předkřesťanskou keltskou civilizaci, jež zrodila mnohé hrdiny od Deirdre po Fionna mac Cumhailla, a která *„tragikou, osudovostí i monumentalitou (svých hrdinů) dala vzniknout skutečnému irskému charakteru."*[7]

Podobný zájem o irského rolníka jako nositele autentických tradic pozorujeme u Johna Millingtona Synge. Ten navázal úzkou spolupráci s Yeatsem a na jeho výzvu se opakovaně vydává na Aranské ostrovy, kde zapisuje tamní lidovou slovesnost[8]. Ve snaze vystihnout skutečnou mentalitu lidu, se však při uvádění svých her na jeviště, setkává u diváků pouze s nevolí[9]. Milan Lukeš opakované nepokoje, jež Synge svými dramaty vyvolával, a které vrcholí během premiéry jeho *Hrdiny západu* 26. ledna 1907, komentuje slovy:

---

[5] Budovu skupina získává až roku 1904 - jedná se o Abbey Theatre v Dublinu, činné dodnes. In Pilný (2006:12)

[6] "We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, asi it has been represented, but the home of ancient idealism.", Gregory, A.: *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*, 1972. In Pilný, O.: *Irony and Identity in Modern Irish Drama*. 13.

[7] Čadrnová, A.: *Doslov*. In Yeats, W. B.: *Keltský soumrak*. 133.

[8] Synge se na Aranské ostrovy (Inishmore, Inishmaan, Inisheer) vydává dohromady pětkrát, poslední cestu uskutečnil roku 1902. Aranské ostrovy byly jakožto nejzápadnější část Irska vnímány za oblast, v níž se udržuje nejautentičtější lidová slovesnost, kvůli které se Synge na cesty vydával. Čerpal z vyprávění vesničanů jak pro svá dramata, tak pro prózu Aranské ostrovy, kterou Ondřej Pilný charakterizuje jako stylizovaný literární deník (Pilný, O.: *John Millington Synge, Hrdina západu - Dramata a próza*. 10.), a jež byla do českého jazyka přeložena ve Staré Říši roku 1929.

[9] Irští diváci kromě jiného vyčítají Syngovi neautentičnost, zejména v jazyce, a ozančují jej za "Paříží čpícího dekandenta, který zlovolně překrucuje skutečnost." In Pilný (2006:15)

„Jako by se ti lidé v publiku styděli i za to, co jim a jejich přirozené kulturní tradici je vlastní a v čem je jejich síla i zdroj velikosti a půvabu irské literatury obecně a dramatické litertury zvláště: totiž za tak rozvinuté fabulační sklony, že rozmývají hranice mezi fikcí a realitou."[10]

Ačkoli Yeatse a Synge s Marinou Carr od sebe dělí více než půl století a politickospolečenská situace se v Irsku výrazně proměnila, lze v její tvorbě vypozorovat jak dílčí, tak obecné působení těchto velkých irských literátů národního obrození. Yeatsův vliv spatřuji v počáteční orientaci Irského literárního divadla směrem k folkloru a keltské historii, její mytologii, která v Carrině trilogii dotváří plastický obraz symbolického prostředí jejích hrdinek. Tyto novodobé keltské rekyně jsou podobně jako mytičtí hrdinové statečné a odhodlané, činné, ačkoli současně trudomyslné, nevyrovnané a (sebe)destruktivní, koluje jim v žilách keltská krev, ale zároveň jsou to ženy současného Irska.

První kapitolu své práce věnuji představení nejpopulárnější současné irské dramatičky Mariny Carr. Dále charakterizuji postavy dané trilogie s akcentem na hlavní hrdinky - Maju (*Maja*), Porcii (*Porcie Coughlanová*), Hester (*U Kočičí bažiny*). Exkurzem do vývoje irského divadla v souvislosti s vnímáním pojmu "irskost" ("Irishness") naznačím roli mýtů, legend a folkloru, které tvoří jedno ze specifik trilogie Mariny Carr. Poukáži také na postavení žen v irské společnosti v 19. a 20. století, a představím způsob, jakým se autorka ve svých hrách vymezuje patriarchálnímu vzorci a rozbíjí tradiční pojetí ženské role.

Druhá část práce se zaměří na principy řeckého myšlení, které Carr ve svých hrách uplatnila, především pak na motiv cykličnosti, neodvratitelnosti a osudovosti. Naznačím možné paralely mezi irskými hrdinkami a řeckými rekyněmi z klasických antických tragédií.

Mým cílem je poukázat na významné irské a řecké motivy trilogie, které jednotlivé hry rámují a prostupují jimi. Ačkoli již vyšly některé studie zpracovávající tyto vlivy ve hrách Mariny Carr, povětšinou se pozornost autorů soustředila, buď jen na jeden aspekt vlivu, nebo naopak povrchově vyšetřila vícero motivů. Navíc žádná práce na podobné téma, s vyjímkou studie Zdeňky Brandejské, v níž se autorka zabývá hrou *U Kočičí bažiny*, není uveřejněna v českém jazyce.

[10] Lukeš, M.: *Irská zabijačka*. In *Divné divadlo našeho věku*. 113.

2. Marina Carr

Marina Carr je jednou z nejvýznamnějších současných irských dramatiků a jednoznačně nejsilněji rezonujícím ženským hlasem irského divadla[11]. Dnes dvaapadesátiletá Carr má na seznamu dosud sedmnáct divadelních her rozmanitého charakteru, který ilustruje její postupný autorský vývoj. Debutovala absurdní komedií *Dole v temnotách* (Low in the Dark) v roce 1989 a v podobném duchu beckettovského dramatu pokračovala i ve svých dalších hrách *Podlehnutí jelena* (Deer´s Surrender, 1990), *Ullaloo* (1991), *Tahle láska* (This Love Thing, 1991) a v pozdějších letech v dramatu *Žena a megera* (Woman and Scarecrow, 2006). Významnou a stylově převratnou změnu v dosavadní tvorbě předznamenávala v roce 1994 *Maja*. Ta spolu s *Porcií Caughlanovou* (Portia Caughlan) a hrou *U Kočičí bažiny* (By the Bog of Cats) vytvořila volnou trilogii, kterou na sebe Carr upoutala pozornost veřejnosti i kritiků. Vymaněním se z absurdní roviny, přibližuje se v těchto tragédiích autorka reálnu se symbolickým přesahem. Vykreslila zde prostředí magického jezera, nemilosrdné řeky i konzervační bažiny. Hlavními představitelkami se staly antihrdinky zápasící o svou sebezáchovu, kterou paradoxně nalezly v nebytí, řídící se více svým vnitřním puzením a nezměrnou touhou než společenskými zákony. Naplno se tu kromě neobyčejné autorčiny imaginace rozvinul i její jazyk s typickým akcentem vlastním irskému vnitrozemí. Tato trilogie působí vyzrálým autorským stylem, přestože sama Marina Carr zpětně pohlíží na své dílo kritickým okem. Výtky k *Maje* vidí ve falešných úsecích, jež do reality hry pronikly zvenčí. [12]

2. 1. Život a kariéra

Marina Carr se narodila v Dublinu jako druhé z šesti děti, a to do rodiny se zřetelnými uměleckými sklony. Matka kromě své práce ředitelky základní školy psala básně v keltšitně, a otec, jenž našel místo ve státní správě, psával novely a hry pro divadlo i rádio. Krátce po jejím narození se rodina přestěhovala z města na venkov, do vnitrozemského Gortnamon poblíž města Tullamore v hrabství Offaly. Marina často vzpomíná na místní jezero s magickým jménem "Pallas", jenž nejen svým názvem odkazuje k řecké antické bohyni Pallas Athéně. Proslýchalo se, že v něm sama plavala, a zaujatá tímto příběhem, napsala budoucí ceněná autorka několik her z prostředí venkovských bažin. Kromě prvních dramatických řádků si je taktéž už jako malá

[11] Murphy, P.: *Staging Histories in Marina Carr´s Midlands Plays (Critical Essay)*. 390.
[12] Hančil, J.: *Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky*. 13.

vyzkoušela se svými sourozenci zinscenovat na provizorním divadelním prostoru v jejich kůlně. Na střední škole pak psala rok co rok jednu vánoční hru.[13]

Po maturitě se vydala Marina Carr studovat na dublinskou univerzitu (University of College) filosofii a angličtinu. Přidala se také do zdejšího divadelního spolku, ale k tomu stát se herečkou, jí chyběla zásadní dovednost, totiž zapamatovat si svůj text. *„V jednom kuse jsem svůj text zapomínala, ale všechny ostatní role jsem znala nazpaměť."*[14] Avšak obdiv k divadelnímu prostředí a k hercům samotným Marině Carr přetrval dodnes. *„Miluji pohybovat se mezi divadelním ansáblem. Jsou to pro mě ti nejzajímavější lidé na celém světě."*[15]

Univerzita ji během studijních let seznámila mimo jiné s poetikou dramat Samuela Becketta, který se stal pro Carr v počátcích její divadelní tvorby klíčovým autorem. Při četbě jeho her ji upoutal černý humor na jedné straně a neobvyklá kombinace absurdnosti a uvěřitelnosti jeho postav na straně druhé.[16] Ne náhodou se tak v jejích budoucích hrách často prolínají právě tyto roviny.

Poté, co obdržela bakalářský titul z angličtiny a filosofie[17], odjela Marina Carr do Spojených států amerických, kde v Brooklynu vyučovala na škole sv. Anselma žáky prvního stupně základní školy. Posléze se vrátila do Dublinu a za podpory několika uměleckých mecenášů zde pokračovala v psaní her. Už byl však konec s beckettovskou orientací. Jeho styl se autorce začal zdát chladný a postrádala v něm potřebnou vášeň.[18] Přirozenou cestou se oprostila od prvotního záběru na absurdní drama a došla ke zcela novému pohledu na skutečnost v intencích řeckých tragédií. Začala ji fascinovat *„starořecká idea osudu a údělu a malého útěku"*,[19] a přesně v takovém duchu napsala hry *Maja*, *Porcia Coughlanová* a *U Kočičí bažiny*. Za *Maju* Carr obdržela cenu Irish Times Award pro nejlepší novou hru roku 1994 a totéž ocenění získala i za třetí hru trilogie v roce 1998. Mezi její další vyznamenání patří cena Dublin Theatre Festival Award, ocenění Macaulay spolku, Hennessey Award za nejlepší povídku, Susan Smith Blackburn Prize a E. M. Forster Prize Americké akademie Arts&Letters.[20]

---

[13] Hančil, J.: *Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky*. 12-13.
[14] Hančil, J: *c.v.* 13.
[15] "And I also love be around the theatre folk. I just find them the most interesting people in the whole world.", Vivinat, B.: *Marina Carr - Ireland´s premier female playwright.*
[16] Clarity, J. F.: *A Playwright´s Post-Beckett Period*. November 3, 1994. In The New York Times.
[17] A byl to také jediny titul, který na univerzitě Carr obdržela, na magisterském programu nesložila závěrečné zkoušky filosofie ani z filmových studií.
[18] Clarity, J. F.: *A Playwright´s Post-Beckett Period.* November 3, 1994. In The New York Times.
[19] "..the Greek idea of destiny and fate and little escape.", Clarity, J. F.: *c.v.*
[20] Finn, N.: *Theater in Eleven Dimensions: A Conversation with Marina Carr.*

V roce 2000 autorka představila hru *Na Rafteryho vrchu* (On the Rafterys Hill), která narozdíl od předešlé trilogie postrádá mytologický rámec, ale zachovává prostředí irského vnitrozemí a generační námět. Následuje hra pro děti tematicky zpracovávající tradiční irskou pohádku. Obě dramata spojuje motiv disfunkčnosti patriarchálního uspořádání, stejně jako prvek ženského odporu a absence smrti. Jiným počinem pro dětské diváky byla hra *Gigantická modrá ruka* (The Giant Blue Hand, 2009). Následovala další adaptace řecké tragédie, *Ariel* (2002), jejíž hlavním hrdinou se stal protentokrát muž. Podobný antický rámec Marina Carr uplatnila i v dramatu *Cordeliin sen* (The Cordelia Dream, 2008). Tuto hru spojuje s dramaty *Žena a megera* (Women and Scarecrow, 2007) a *Mramor* (Marble, 2009) leitmotiv posunu chápání hranic, doposud vykreslovaných v negativních konotacích, jako čehosi kýženého a pozitvního, *"..hranice (které) pomáhají pohnout se k jednání".*[21] Mezi její nejnovější počiny patří hry z roku 2011 - *Šestnáct možných letmých pohledů* (Sixteen Possible Glimpses) a *Faidra Backwards* (Phaedra Backwards), a z roku 2015 *Hekabé* (Hecuba). V první z nich se promítá vliv Antona Pavloviče Čechova, který se stává hlavním protagonistou hry. Faidru (dcera krétského krále Mínóa) a Hekabé (manželka posledního trojského krále Priama a matka Parida) spojuje aktualizace a originální zpracování známé antické látky.[22]

V současnosti Marina Carr vyučuje dramatickou tvorbu na prestižní dublinské Trinity College, ačkoli se začátkem roku 2006 s rodinou z hlavního města přestěhovala zpět na venkov. Obdržela čestný doktorát ze své alma mater a je členkou svazu Irských autorů (Aosdána), úhrn jejichž děl je oceňován pro svou tvůrčnost a původnost. Jako interní autorka působila mezi léty 1995-1996 v dublinském Abbey Theatre, v roce 1999 na City University, dále pracovala na Trinity College a na Princetonské univerzitě. Práce v akademickém prostředí se Carr zamlouvala. Její výukové metody ale nepatřily k těm tradičním. Jelikož se dramatička nedomnívá, že se tvůrčí psaní dá vyučovat, chápala svou úlohu především ve zprostředkování uvolněného prostředí, v němž spolu se studenty bude moci debatovat nad knihami, jednotlivými pasážemi i jejich větami.[23]

Od dob Lady Gregory je Marina Carr považována za nejvýznamnější ženskou představitelku irského dramatu[24]. Její hry, pro které jsou charakteristické silné ženské

[21] "..the boundaries help to move to action", Trench, R.: *Bloody Living, The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*. 273.
[22] Trench, R.: *c.v.*
[23] Hančil, J.: *Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky*. 12.
[24] Sternlicht, S.: *Modern Irish Drama - W.B. Yeats to Marina Carr*. 150.

hrdinky a disfunkčnost řádu, byly přeloženy do několika cizích jazyků a s velkým ohlasem následně uvedeny na mnoha zahraničních jevištích, včetně těch českých[25].

2. 2. Divadelní inspirace

Silné literární zázemí a podpora ze strany sourozenců, kamarádů a učitelů pěstovala a upevňovala v budoucí dramatičce inklinaci k divadelní formě jako takové. Ve výčtu okolností, které Marinu Carr nasměřovaly k divadlu, uvádí autorka předně svůj pocit jakési zděděné teatrálnosti, která je všem lidem vlastní. Tendence k vyprávění, přetváření příběhů, dětské haštěření o to, kdo komu ukradl uzávěr od fixu, tedy problém, který v dětských očích mnohdy nabývá důežitosti otázky života a smrti, to vše je dle autorky vrozené nejen Irům, ale všem lidským kulturám.[26] *„Tento dramatický impuls, řekla bych, je jeden z prvních impulsů, se kterými se tu (na světě) setkáváme."*[27]

Děti Carr vůbec chápe jako velké dramatiky a na své dětství vzpomíná se slovy:

„Postavili jsme si divadlo v kůlně. Psali jsme hry a hráli v nich. Kamarádi dělali publikum. Naše hry byly divoké a kruté. Milovali jsme katastrofy, špatnosti, krveprolití, ale rádi jsme také znovu nastolovali jakýsi zpackaný řád a harmonii. Ve své nevědomosti jsme se dotýkali prvních, nejdůležitějších zásad dramatického umění."[28]

Tyto zásady dramatického umění, jež autorka objevila už jako malá, vycházejí z dědictví antických tragédií a u Mariny Carr tvoří stěžejní duchovní podstatu sdělení. Další zkušenost z dětství, tedy osobní kontakt s mýty opředenými místy - nedalekým jezerem Pallas a starobylou rašelinou Boora, která sloužila jí i sourozencům jako dětské hřiště, vytvořilo v jejím chápání podhoubí pro symbolistní rovinu, kterou budoucí autorka ve své trilogii z devadesátých let naplno rozvinula. Tyto magické reálie, včetně Allenského močálu a artefaktů z doby bronzové (Dowris Hoard), které irské bažiny zakonzervovaly, vyvolávají v autorce bytostný pocit, jenž úspěšně přenáší do svých her

[25] Na českých divadelních scénách byly uvedeny hry: *Maja* ve Východočeském divadle Pardubice (premiéra 19. 5. 2007), *Porcie Coughlanová* na Komorní scéně Aréna (premiéra 14. 6. 2008) a v plzeňském Divadle J. K. Tyla (premiéra 15. 10. 2011), *U Kočičí bažiny* v pražském Činoherním klubu (premiéra 14. 9. 2008), *Žena a megera* v libereckém Divadle F. X. Šaldy (premiéra 15. 4. 2010)
[26] Finn, N.: *Theater in Eleven Dimensions: A Converstion with Marina Carr.*
[27] "That dramatic impulse, I would say is one of the first impulse - I would say we come here with.", Finn, N.: *c.v.*
[28] Hančil, J.: *Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky*. 12.

a který vytvořil její osobitý rukopis: *„Cítíte tu odkazy na Řecko zrovna tak jako na Kelty."*[29] Takové mytické a mysteriózní prostředí, v němž Carr vyrůstala, zapůsobilo na autorčinu imaginaci. Na otázku, zda věří v duchy, odpovídá kladně. *„Věřím, že fyzicky existují a věřím také na roli, kterou hrají ve snu. Jsou postavy, které se ve snech znovu a znovu opakují.; je to jako další vztah."*[30] Autorka bere za samozřejmé, že lidé věří na duchy, patří to dle jejího mínění k naší kultuře. Sama dodává, že věří také na anděly. Diváka pak nepřekvapí, když na jevišti při inscenaci *Porcie Coughlanové* spatří ducha mrtvého dvojčete hlavní představitelky, který navíc nese archandělské jméno Gabriel, ani, když Hester ve hře *U Kočičí bažiny* rozmlouvá se svým zesnulým bratrem Josefem. Jistou měrou se na opakujícím se motivu smrti v každé hře trilogie podílí autentická skutečnost, že sama Marina Carr přišla v době dospívání o velmi blízkého člověka, totiž svou matku, které bylo pouhých třiačtyřicet let. *„Když vám zemře matka v tak mladém věku, nikdy se přes to nepřenesete."*[31] Stejně pravděpodobně by mohly podobně fatálně znějící výrok pronést Hester, jež do posledního okamžiku oplakávala svou matku, Porcie, která za celý svůj život nebyla s to popasovat se se ztrátou svého dvojčete, i Maja, pro níž opětovným odchodem manžela pozbyl život smyslu.

Kromě vlivů přirozeně plynoucích z rodinného zázemí a z prostředí, v němž vyrůstala, byly pro autorku již vědomými vzory, vyjma výše zmíněného Samuela Becketta, především William Shakespeare, Henrik Ibsen, Anton Pavlovič Čechov, Tennessee Williams a Eugene O´Neill. Střípky poetiky všech uvedených dramatiků se v různém poměru zrcadlí v díle Mariny Carr.

3. Midlandská trilogie

Dramata, která Marina Carr napsala v průběhu devadesátých let, a jež měla krátce poté premiéru v dublinském Peacock Theatre a Abbey Theatre[32], jsou známá podle místa svého děje jako *"Midlandská trilogie"*.[33] Vnitrozemské prostředí trilogie vytváří trojúhelník měst Clonmacnoise, Tullamore a Birr v hrabství Offaly.[34] Tedy přesně v tom hrabství, v němž trávila svých 17 let života sama autorka, a jehož okolí ve své době důvěrně znala. Tento prostor popisuje sama jako svět, jenž jí byl dobře známý,

[29] Hančil, J.: *c. v.* 11.
[30] Hančil, J.: *c .v.* 11.
[31] Hančil, J.: c.v. 13.
[32] *Maja* a *Porcie Coughlanová* byly prvně uvedeny v Peacock Theatre, hra *U Kočičí bažiny* měla premiéru v Abbey Theatre.
[33] Midlands, tedy označení pro vnitrozemí
[34] Battersby, E.: *Marina of the Midlands* (Part 1). Thu, May 4, 2000, 01:00.

který ale už dlouhou dobu neobývala, a tak má za to, že se dnes stal spíše jakýmsi vnitrozemím její imaginace.[35]

První hrou z triády byla *Maja* (1994), následovala *Porcie Caughlanová* (1996) a zakončilo ji v tradičním dvouletém intervalu drama *U Kočičí bažiny* (1998). Hry jsou obvykle řazeny do cyklu, ačkoli každá z nich funguje jako zcela samostatný celek. Všechny tři ale vykazují řadu tematických, symbolických a žánrových podobností, navíc reprezentují jednu z ucelených autorčiných dramatických poloh, k níž po formální rozluce s Beckettem došla.

3. 1. Charakteristika Midlandské trilogie

Po beckettovských experimentech ve svých raných hrách, dospěla Marina Carr k uměleckému projevu, který je považován za její vlastní a osobitý hlas irského dramatu.[36] Anthony Roche zpochybňuje domněnky, podle nichž autorka s konečnou patností odmítla absurdnost a přešla na cestu k realismu. Jakkoli je zřejmý obrat ke konvenčnějšímu pojetí tématu a příklonu k realističtěji pojaté tematice, neznamená to, že by Carr svou prvotní fascinaci beckettovským dramatem zcela opustila, spíše ji do svého stylu absorbovala.[37] Takovéto (již) dílčí projevy autorce vlastního směřování k absurdnu se v *Midlandské trilogii* projevují několika způsoby, jednak v přítomnosti nadpřirozených postav duchů, za další v anachronismu scén. V *Maje* i v *Porcii Coughlanové* autorka umístila tradiční vyvrcholení hry doprostřed, tedy smrt hlavních hrdinek přichází nikoliv v závěru dramatu, ale v jeho středu. Následující dějství a obrazy se vracejí do doby před jejich skonem a odkrývají klíčové momenty pro plné pochopení motivace hrdinek k činům, které provedly. Další význačný krok, který vzdaluje trilogii tradičnímu realistickému označení, představuje autorčino užití takových motivů, které v dramatech vytvářejí symbolistní rovinu. V prvé řadě se jedná o mluvící jména postav či jména s nosným významem[38], dále pak o symbolistní postavy nadpřirozených bytostí a specifická prostředí jezera, řeky a bažiny dotvářející mytickou rozměr her. Sama Carr krajině ve svých hrách přikládá velký význam. Pokud se

[35] Hančil, J.: *Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky*. 11.
[36] Roche, A.: *Contemporary Irish Drama*. 246.
[37] Roche, A.: *c. v*. 246.
[38] Ve hře *U Kočičí bažiny* hraje významnou roli skutečnost, že hlavní hrdinka, pojmenovavná podle jejích vlastních slov "po nikom" (z rodiny), dává dceři jméno své matky, které si ona sama celou dobu nárokovala a vyčítala bratrovi (a to i po smrti), že on zdědil jméno, které mělo náležet jí.

prostředí podaří dobře vykreslit, vytváří dle jejích slov další postavu, novou jemnou rovinu hry.[39]

Ačkoli mají hry Mariny Carr ke komediím více než daleko, humoru uzavřeny nejsou. Naopak, na pozadí tragédie v nich probleskuje vtip a černý humor. *Midlandská trilogie* se tak vyznačuje osobitou hybridností realismu, mýtu i groteskna.[40]

Výrazný prvek její formální stránky, který odkazuje k oné realistické rovině her, pak tvoří jazyk. Carr se pokusila imitovat a alespoň z části foneticky zachytit akcent irského středozemí, ačkoli sama připouští, že skutečný středoirský přízvuk je *„mnohem jadernější a drsnější a hrdelnější, než jak ho dokáže zachytit psané slovo."*[41] Tuto syrovost lokálního dialektu a celkovou jazykovou nevázanost replik včetně četných vulgarismů však autorka prokládá poetickými pasážemi, které zase korespondují se snovým a fantaskním nádechem her.

> *„Monika: Hester - Je mrtvá - Vyřízla si srdce - leží jí na hrudi jako pták s černým peřím."*[42]

Právě jazykové dovednosti obdivuje na géniu Mariny Carr Eilis Ní Dhuibne. Vyzdvihuje schopnost autorky pohrávat si jak s dialekty na straně jedné, tak její práci s idiolekty, tedy s výběrem slov, která vytvářejí krásu její poetiky, popřípadě humoru na straně druhé.[43] V jazykové výbavě autorky však nechybí ani sprosté výrazy, které střídavě dokreslují situační tragiku či humornou scénu, popřípadě propojují obé. Jak uvádí Frank McGuiness ve svém příspěvku v programu ke hře *U Kočičí bažiny*: *„V jejích hrách jsou slova jako vařící voda. Mohou vás opařit, když se jim zachce."*[44] Nejnekonvenčněji Carr zachází s jazykem u *Porcie Coughlanové*, kde se vulgarismy střídají s explicitními vyjádřeními, a to především z úst samotné hrdinky.

---

[39] Císařová, Š., Bártová, O.: *Program ke hře U Kočičí bažiny* (z rozhovoru s Marinou Carr. Irish Times, 4. 5. 2000)

[40] Brandejská, Z.: *Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr.* 19.

[41] Brandejská, Z.: *c.v.* 20. In Carr (1999:261).

[42] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 99.

[43] Ní Dhuibhne, E.: *Playing the Story - Narrative Techniques in The Mai*. In Leeney, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr - "before rules was made"*. 65.

[44] "In her plays words are like boiling water. They scald you if they so choose.", McGuiness, F: *Writing in Greek: By the Bog of Cats. Programme Note: Abbey Theatre, 1998*. In Leenay, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 87.

Obsahová linie všech tří her sestává z podobného ústředního konfliktu *„mezi rolí matky a milenky"*[45]. Právo na milostnou lásku je akcentováno a nadřazováno společenskému řádu, který na hrdinky dotírá zvenku. Stýká se tu vnitřní svět protagonistek hnaných nezměrnou touhou po milované osobě s vnějším světem společenských konstruktů, mezi které řadí Maja a Porcie právě i starost o děti. Carr tedy odejmutím mateřského pudu z tradičně chápaných vrozených inklinací ženy boří dosavadní společenská tabu ve vnímání ženské role. Její hrdinky jsou zmítané sebedestruktivními touhami, jež ve svém důsledku nejvíce destruují právě jejich potomky.

3. 2. Maja

Midlandskou trilogii otevírá v roce 1994 divadelní hra *Maja*, nesoucí jméno hlavní hrdinky. Tou je čtyřicetiletá vdaná žena, ředitelka místní školy, žijící se svými čtyřmi dětmi v nově postaveném domě v prominentní oblasti na Sovím jezeře. Jediným dítětem, které se na scéně objeví (a po celou dobu trvání hry z ní neodchází), je však pouze nejstarší dcera, v prvním jednání šestnáctiletá, ve druhém již třicetiletá Millie.

Čtenář je uveden do děje dramatu v okamžení, kdy se Maja dívá velkým oknem na Soví jezero a očekává návrat svého nezdárného manžela, s nímž jsou svoji již sedmnáct let, který však rodinu opouští, ať už kvůli jiným ženám, tak z potřeby věnovat se sám sobě a hudbě, jak sám uvádí. Robert je skladatel a violoncellista toužící po slávě, které se mu nedostává. Nyní, po pěti letech své absence, přichází zpět ke své rodině; jeho triumfální návrat se ale brzy ukazuje jako provizorní. Maje přicházejí poskytnout oporu její dvě sestry Beck a Connie, tetičky Agnes a Julie a stoletá babička Fraochlán s obřím pádlem připomínajícím jí jejího předčasně zesnulého manžela, milovaného devítiprstého rybáře. Ženská rodinná energie vyvažuje izolaci hlavní hrdinky, která postupně procitá z radostného opojení, když zjišťuje, že se její manžel nezměnil a nehodlá s rodinou na Sovím jezeře zůstat.[46] *„Když Robert znovu opouští domov, Maja odchází také, kráčejíc do jezera hned vedle jejího krásného, ale opuštěného domu."*[47] Maja stavěla v Robertově nepřítomnosti dům jejich snů jen a pouze pro něj s vidinou, že

[45] "between the role of mother and the role of lover", O´Dwyer, R.: *The Imagination of Women´s Reality: Christina Reid and Marina Carr*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 243.
[46] Roche, A.: *Contemporary Irish Drama*. 247.
[47] "When Robert leaves home again, The Mai leaves also, by walking into the lake beside her beautiful but desolate house", O´Dwyer, R: *The Imagination of Women´s Reality: Christina Reid and Marina Carr*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 244.

právě on se stane jakýmsi spojovacím vláknem. V okamžiku jeho opětovného odchodu páchá sebevraždu skokem do Sovího jezera. Jedny z posledních slov, která před smrtí pronesla byla: *„..nemůžu přijít na jediný důvod, proč bych měla bez něj pokračovat."*[48]

Elis Ní Dhuibne charakterizuje Maju jako Čechovovskou hrdinku - *„statečnou, inteligentní, krásnou, avšak beznadějně zamilovanou a neschopnou vymanit se z klamné představy, že Robert je tou nejdůležitější částí jejího života.*"[49]

Ačkoli je protagonistkou této tragédie právě Maja, v dramatu se objevují vedlejší postavy, které mají v ději nemenší význam. Generační had se vine od nejmladší členky rodiny Millie a táhne se přes Maju a její sestery po dvě tetičky a nejstarší členku pokolení, stoletou babičku Fraochlán. V průběhu děje se odkrývají bolestné vzpomínky a zážitky všech zúčastněných žen. Dozvídáme se o jednostranné lásce nejstarší členky klanu, kterou darovala pouze svému muži. Důsledkem nedostatku mateřského citu vyrostly z Connie a Beck ženy, které nebyly schopné stabilnějšího citu. Podobně zhoubný dopad měl Majin nezájem o svou nejstarší dceru. Ve druhém jednání vystupuje třicetiletá Millie, jež vypráví o své životní nejistotě, kopírující rodinný model - jako matka samoživitelka se protlouká životem bez muže a stabilního zázemí.

3. 3. Porcie Coughlanová

Druhou hrou trilogie je drama opětovně pojmenované po hlavní ženské představitelce. Tou je v tomto případě čerstvá třicátnice Porcie, dobře situovaná matka a manželka žijící s rodinou ve velkém domě poblíž Belmontské řeky. Coughlanovi jsou na první pohled spořádanou rodinou, dobře zajištěnou. Rafael vlastní místní továrnu, Porcie je ženou v domácnosti. Vychovávají spolu tři syny a pravidelně se stýkají se svými rodiči. Ovšem při bližším zkoumání vidíme, jak je toto jablko červivé. Označení rodina pro tuhle skupinu pokrevně spřízněných členů nesedí. Porcie pohrdá svým manželem, zcela ignoruje své děti, jejich výchova tak leží na bedrech Rafaela a Porciiny jednooké kamarádky Stacie. Nepečuje ani o domácnost a její běžný den je členěn mezi ranní upíjení whisky, dopolední návštěvu hostince U Pařezu a večerní toulání se podél Belmontské řeky. Návštěvu rodičů Porcie jen trpí, netěší ji a rozhodně ji sama nevyhledává. Rodinné drama se rozvíjí na pozadí jednoho dne, třicátých narozenin

[48] Carr, M: *Maja*. 94.
[49] Ní Dhuibhne: *Playing the Story - Narrative Techniques in The Mai*. In Leenay, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 67.

hlavní protagonistky, kterého Carr důmyslně využívá k dramatickému zobrazení toho, jak rodina, jež se při příležitosti oslavy sjela u Coughlanů, Porcii svou přítomností dusí.

Porcie Coughlanová pochází z dvojčat, její bratr Gabriel však zemřel v patnácti letech, utonul v místní řece. Tato tragédie, ačkoli se stala již před mnoha lety, celou rodinu fatálně ochromila a poznamenala do dnešních dnů. Dochází k opakovanému obviňování mezi Porcií a matkou, Marianne a tchyní Blaize, při kterém se odkrývají hrůzná rodinná tajemství, jako je pokrevní spřízněnost obou rodin a incestní vztah mezi dvojčaty. Porcie není s to vyrovnat se se ztrátou svého alterega v podobě bratra Gabriela, s nímž měla a stále má pevné pouto, které ji odjakživa sytilo a ničilo zároveň. Jako malí byli sourozenci k nerozeznání - vizáží, vyjadřováním, chováním, téměř jako dvě těla s jednou duší. A i teď, patnáct let po své smrti, se Gabriel sestře pravidelně připomíná. Vábí ji svým překrásným zpěvem k Belmontské řece, v níž ukončil svůj mladý život a kde nachází svůj konec v závěru šestého obrazu prvního dějství také Porcie. Břeh řeky pro ni představoval místo, kde se setkávala s duchem svého zesnulého bratra, a kde se jindy snažila přehlušit jeho hlas skrze milostná dostaveníčka s bývalým spolužákem Damusem Halionem či místním barmanem Fintanem Goolanem. Ambivalentní vztah Porcie ke Gabrielovi je pro celou hru příznačný.

Porcie však nezůstala zcela bez podpory. Tu nacházela především u své kamarádky z dětských let, bezdětné jednooké Stacie Doyleové, která se kvůli Porciině naprosté apatii ve finále starala o její děti. Druhou spřízněnou duši v jinak pro Porcii nepřátelském světě představovala její teta, bývalá prostitutka Maggie May Doorleová a její krotký a starostlivý manžel Senchil. Jedná se veskrze o nekonvenční postavy, které byly všechno jiné jen ne reprezentativní vzorek "dobré" společnosti, ke které byla Porcie díky svým statkům řazena.

Porcie Coughlanová aspiruje na hru z celé trilogie nejtragičtější a nejgroteskнější. Groteskní pozadí vytváří jak přímé a vulgární repliky figur, tak postavy samy. Mnohé z nich jsou tělesně hendikepované, jako kulhající Rafael, jednooká Stacie či vozíčkářka Blaize. Jejich fyzické postižení koresponduje s tím psychickým. Tragika hry spočívá jak v neschopnosti hlavní hrdinky žít místo coby přežívat, tak v disfunkčnosti rodiny, jejíž členové užívají slov jako zbraně, aby mohli ubližovat jeden druhému, přičemž sami jsou zranění. Zářným takovým příkladem je Porciina babička z otcovy strany Blaize, dlouholetá oběť domácího násilí, která by si slovně nezavdala ani s nekonvenční Majinou Babičkou Fraochlán.

„BLAIZE: Tak to koukejte hnedka zapomenout! Lhářka jedna! Maggie Mary Doorleyová! Štětka vopelichaná! Radši si, Stacie Doyleová, hleďte svýho a nedejte na výmysly tý kurvy."[50]

Jak podotýká Medb Ruane, *Porcie Coughlanová*, ačkoli vypráví příběh o ženě, není pojednána ženským pohledem - těžko bychom tu hledali sentiment, nadbytečné ozdůbky textu či jakoukoli vznešenost.[51]

3. 4. U Kočičí bažiny

Midlandskou trilogii zakončuje drama *U Kočičí bažiny*, v jehož centru stojí ne jinak než ženská protagonistka, Hester Swanová, milenka a matka, která však na rozdíl od Maji a Porcie o své dítě pečuje s mateřskou láskou. Sedmiletá Josie, dcera čtyřicetileté Hester a o deset let mladšího Carthage Kilbrida, získala jméno po své babičce z matčiny strany. "Velká Josie Swanová", jež Hester opustila v jejích sedmi letech, a kterou tedy její vnučka nepoznala jinak než z vyprávění, hraje přes svou fyzickou nepřítomnost ve hře klíčovou roli. Její absence, s níž se Hester nebyla s to za celý svůj život vyrovnat, stojí u základu tragédie jejího osudu. Představovala pro ni první a nejsilnější životní ztrátu, proto v okamžení, kdy ji opouští i její životní láska, zbabělý Carthage, který k tomu hrozí, že si s novou ženou adoptují Josie, Hester nevidí jinou možnost, než si vzít život. V té chvíli však přichází její dcera, úpěnlivě prosí matku, jež se chystá dle svých slov odejít tam, odkud již není návratu, aby mohla jít s ní. Ačkoli ta o tom zprvu nechce slyšet, v mometně, když zazní z úst sedmileté dívky slova, která determinovala celý Hesteřin dosavadní život - *„Mami, já bych pořád čekala, až se mi vrátíš"*[52], se chopí rybářského nože a bere na věčnost jak sebe, tak Josie.

„HESTER: Dobře, dobře! Pššššt! Dobře, vezmu tě s sebou, nenechám tě tu, abys celej život na někoho čekala, protože lidi se nevracej. Už je to dobrý. Zavři oči."[53]

[50] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 28.
[51] Ruane, M.: *Shooting from the Lip: Review of Portia Coughlan, Sunday Times, 31 March, 1996*. In Leenay, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 85.
[52] Carr, M.: *U Kočičí bažiny* . 97.
[53] Carr, M.: *c.v.* 97.

V centru pozornosti se tedy znovu ocitá rodinná tragédie, kterou započali předkové hlavních hrdinek, a jež nemilosrdně dostihla i jejich nejmladší členy. Hester vyrůstala do svých sedmi let s matkou, pocházející z původního kočovného irského etnika[54] a s bratrem Josefem. Otec s nimi nežil, avšak z hry vyplývá, že se jednalo o jakéhosi Jacka Swana, místního usedlíka od Bergitina jezera. Bratr Josef s ním byl v kontaktu, a toto zjištění bylo pro Hester spouštěčem k ohavné bratrovraždě, k níž ji poháněla především žárlivost vůči svému bratrovi. Hester nemohla snést, že se s ním musí dělit o matku, a skutečnost, že to on dostal její jméno namísto ní, ji po léta sytilo nenávistí, která vyvrcholila v jeho promyšlené zabití.

Na začátku druhého dějství přichází do domu velkostatkáře Xaviera Cassidyho, který v něm zrovna pořádá svatební hostinu své dcery a Carthage, duch osmnáctiletého Josepha Swana. Toho na hostině zaregistruje místní slepá věštkyně přezdívaná jako Kočičí žena, která oplývá schopnostmi komunikovat s bytostmi z druhého břehu. Další nadpřirozenou bytostí, jež se ve hře objeví, je Milovník duchů. Ten přichází pro Hester na začátku prvního dějství, kdy se u ní objeví nedopatřením při úsvitu namísto při západu slunce, tedy v dobu, kdy je Hester ještě živá a netuší, že na konci dne už odejde z bažiny jako duch.

Podobně jako v předchozích hrách, nechybí ani zde třeskutá grotesknost, jež prostupuje celou hrou, která však vrcholí především ve scéně zobrazující svatební hostinu. Při ní se schází kromě jejího organizátora, starého Cassidyho a novomanželů, naivní Karolíny a prospěchářského Carthage, Kočičí žena, sousedka, Xavierova známá a Hesteřina kamarádka Monika Murrayová, Carthagova matka paní Kilbridová a osmdesátiletý senilní kněz, otec Willow. Poslední dvě postavy, do sebe a svého syna zahleděná Kilbridová a směšný stařičký páter, který už není s to odříkat ani správně modlitbu, vytváří hlavní groteskní rovinu hry. Ta je dovršena příchodem Hester, celé v bílém. Svatební šaty, které jí kdysi koupil sám Carthage, zpodobňují zvláštní pocit všech zúčastněných, že místo Karolíny by tu po boku Carthage měla sedět právě Hester.

Třetí hra tedy zachovává společné styčné body dosavadního konceptu, který autorka v midlandských hrách uplatnila. Kombinuje realistické elementy

[54] "Irish Travellers", popřípadě "tinkers", v českých překladech nepřesně uváděni jako "cikáni".

s mytologickými odkazy, přítomnost bytostí z jiného světa a černý humor.[55] Poetiku tragédie hry *U Kočičí bažiny* shrnuje Frank McGuiness spojením významových antitezí:

„U Kočičí bažiny je hra o smutku, proto musí být zábavná. Je to drama o smrti, tak se jeho centrem stává svatba. Jedná se o hru, v níž je třeba říct, co má být řečeno, takže na konci uslyšíme nic než ticho. U Kočičí bažiny je drama o nenávisti, a tak láska musí být v jeho středu."[56]

4. Specifičnost Midlandské trilogie

Pro *Midlandskou trilogii* Mariny Carr jsou typická následující specifika. Autorka čerpala a stále čerpá látku pro své hry z minulosti, především pak z tradice antických tragédií, která jí v mnohých případech slouží jako zásadní východisko. Nejedná se však v její tvorbě o důsledné přijetí a zesoučasnění klasické látky, Carr si osvojuje pouze prvky jejího univerzálního charakteru, které posléze komponuje do prostředí irské současnosti. Tato originální syntéza dávných antických názvuků s ovzduším současného Irska vytváří autorčin osobitý příspěvek jak k ostrovnímu dramatu, tak k otázce irské identity jako takové.

4. 1. Irská identita v moderní a postmoderní (divadelní) éře

Potřeba definovat "Irskost" se rozvinula již na přelomu 19. a 20. století v rámci nacionálního hnutí Národního obrození. Po válce za nezávislost a vyhlášení svobodného irského státu v roce 1922 však potřeba specifikovat podstatu a jedinečnost irství ještě zesílila. Vyvázání se z nerovného svazku s Velkou Británií s sebou přineslo kromě všeobecné euforie mnoho budoucích otázek a stigma postokoniálního komplexu, s nímž se bylo potřeba vyrovnat. Divadlo, reagující spolu s poezií jako seismograf dobových nálad, ilustruje tento proces, který získává při pohledu zpracovávané divadelní látky nebývalou trvanlivost. Dramatici se totiž začali ve velkém množství obracet do minulosti a ještě na konci 20. století tvořily klasické hry divadelního kánonu hlavní linii

[55] McMullan, A.: *Gender, Autorship and Performance in Selected Plays by Contemporary Irish Women Playwrights: Mary Elizabeth Burke-Kennedy, Marie Jones, Marina Carr, Emma Donoughe*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 41.

[56] "By the Bog of Cats is a play about sorrow. Therefore it must be funny. A play about death so a wedding shall be at the centre of it. A play about saying things that need to be said, so there will be silence at the end of it. A play about hatred, so love is at its heart.", McGuiness, F: *Writing in Greek: By the Bog of Cats…:Programme Note: Abbey Theatre, 1998*. In Leenay, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 87-88.

irské dramatické produkce. Oblíbená byla, podobně jako v případě Mariny Carr, především antická tematika. Jak uvádí Marianne McDonald, od roku 1984 napsalo přes padesát předních irských dramatiků více než třicet adaptací na základech řecké tragédie.[57] Tato tendence vypořádávání se s národní minulostí v rámci notoricky známých příběhů se stala v Irsku fenoménem. Jinou, obdobně častou tendenci představovalo zobrazování nedávné historie z perspektivy přítomnosti. Ta byla obvykle nahlížena z prostředí irského venkova, především pak z rurální kuchyně či místní hospody. Velkým kritikem tohoto zamrznutí v dobách minulých se stal Declan Hughes. Ten otevírá ve svém eseji *Kdo si k sakru pořád myslíme, že jsme?*[58] základní otázku *„proč současná irská literatura přehlíží soudobé Irsko?"*[59] Ironickou notou kritizuje přetrvávající potřebu Irů definovat sebe sama, kterou se národ orientuje do minulosti místo coby do budoucnosti, v níž je dovoleno identifikovat se již ne v termínech historie, ale v konotacích postmoderní doby s možností být tím, kým kdo být chce. Dále uvádí dvě možné reakce na pociťovaný kolaps kulturních identit v moderním světě. První představuje reakci, druhá reflexi. Podle Hugha si Irové vybrali namísto osvobozující reflexe reakci sestávající ze setrvávání na národní identitě, její autenticitě a vymezení se proti vnějšku. Zpátečnickou reakci, která vede k udržení domnělé jedinečnosti irské enklávy doprovází, podněcuje a podporuje kromě jiného nostalgie. Nostalgie vyvolaná globalizací, otevřeností světa, vlivy proudícími z Evropy a Ameriky, zafungovala jako konzervant kulturní iluse o tom, že tu stále něco, co Iry spojuje a odlišuje, existuje. Zdůrazňována pak bývá v dobách, kdy je pociťováno, že skutečnost už není, co bývala, a právě tam přebírá nostalgie její místo a význam.[60]

V 90. letech je možno na příkladu Mariny Carr a jejího divadelního kolegy, nejpopulárnějšího současného anglo-irského dramatika a režiséra Martina McDonagha, ilustrovat dva rozdílné přístupy k vyobrazení "irství" v dramatu. McDonagh, ačkoli Londýňan, který však na západě ostrova vyrůstal[61], ve své Leenanské trilogii[62] irskou identitu nahlíží v sarkastickém a zesměšňujícím světle, kdežto přístup Mariny Carr je

[57] McDonald, M.: *Classics as Celtic Firebrand: Greek Tragedy, Irish Playwrights and Colonialism*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 16.
[58] Hughes, D.: *Who The Hell Do We Think We Still Are? Reflection on Irish Theatre and Identity*
[59] "Why does contemporary Irish literature ignore contemporary Ireland?", Hughes, D.: *c.v.* In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 16.
[60] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable in The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 50.
[61] Martin McDonagh pravidelně trávil letní prázdniny u prarodičů na západním pobřeží ostrova, kde měl příležitost pozorovat chování a uvažování místních usedlíků.
[62] Kráska z Leenane, Poručík z Inishmooru, Osiřelý západ

veskrze vážný.[63] Podobu mezi hrami z irského venkovského prostředí lze u těchto dvou generačně blízkých autorů spatřovat jak v brutalitě, kterou zobrazují, tak v jazyce, kterým jsou všechna tato dramata, usilující určitou měrou o autenticitu, napsána. Problematiku autenticity nastiňuje Colin Graham, když poukazuje na neexistenci její definice. Pak tedy musí být i vztah mezi původem (národa) a s ním spjatým jazykem, jehož počátky nelze nikdy přesně lokalizovat, a abstraktností pojmu autenticity, velice problémový.[64] Přesto jsou irské hry, podtrhující představu irskosti na evropských jevištích velice úspěšné. Obrazy "opravdového irského divadla", v myslích diváků zahrnují *„jazykovou suverenitu, narativnost, časté odkazy k mýtu a folkloru."*[65] Všechny tyto složky *Midlandská trilogie* Mariny Carr obsahuje, a zapadá tak do teorie Eamona Jordana o tom, co musí vyvézt post-koloniální irské drama, aby bylo doma i ve světě kladně přijato.[66]

Sama Carr ztělesňuje svou osobností onu irskou podstatu, proti jejímuž zdůrazňování se vymezuje Declan Hughes.[67] Ve své tvorbě neváhá sáhnout po dědictví předcházejících dramatiků, jejichž génia nazývá darem přírody.[68] Spojení s přírodou je pro tvorbu Mariny Carr příznakové. Jakkoli Hughes spatřuje kulturní centrum již dávno ne na venkově, ale ve městech, umisťuje autorka své hry právě do venkovských oblastí. Navíc u svých hrdinek vytváří k přírodě silné až nadpřirozené pouto. Soví jezero, Belmontská řeka stejně jako Kočičí bažina či Bergitino jezero, místa nabitá magickou silou, plodící legendy a jejich bájné bytosti, jako by si svým působením fatálně podmanily hlavní protagonistky. Autorka tak svými mýty navazuje na Yeatsovu tradici, se kterou se jako Irka ztotožňuje.

„Kultura věří v duchy, rozhodně na venkově. Banchee, to byla velká věc. [...] Ve městě je teď už všechno zapomenuto, vše je stejné a všechno tohle se zdá být tak vzdálené, ale pro mě to vzdálené není, je to zcela přirozené."[69]

---

[63] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 49.
[64] Wallace, C.: *c.v.* 49.
[65] Wallace, C.: *c. v*. 47.
[66] Jordan, E.: *Introduction*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*.
[67] Clare Walace ve svém eseji *Authentic Reproductions: Marina Carr and the Inevitable* zdůrazňuje i sebeprezentaci autorky, která skrze své názory v médiích a portrétní fotografie s přírodními scenériemi v pozadí, vyvolává záměrně dojem tradice, přirozenosti a nadpřirozena.
[68] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 52.
[69] " The culture believes in ghosts, certainly in the country. The banshee was a huge thing […] In the city everything is forgotten now, everything is homogenized, and all of this seems so remote, but to me it´s

Marina Carr tak spatřuje duchy, čarodejnice, anděly jako součást irské kultury, a to kultury ne městské a novodobé, ale vesnické, té, kterou ve své trilogii reflektuje.

V rozhovoru se Sihrou přisuzuje Irům atribut, který vyzdvihuje jako jejich přednosti i Milan Lukeš, a to instinktivní schopnost vyprávět příběhy, a vyprávět je dobře.[70] Narativnost hraje u Carr důležitou roli. Ačkoli je dramatičkou stejně jako vypravěčkou příběhů, Ní Dhuibhne poukazuje zejména na autorčiny narativní schopnosti. Mezi ty řadí jazykové efekty a schopnost jazyka tlumočit emoce, významy a nakonec zprostředkovat katarzi. Důraz na textovou podobu dramatu potvrzuje i sama Carr, která si zároveň stýská nad postavením divadelních scénářů v rámci hierarchie literatury. *„Divadlo se zdá být degradováno na samé dno literatury. Hry se už nečtou a sotva kdy bývají recenzovány."*[71] Důrazem na psaný text her však Carr nevybočuje z irské divadelní tradice, ba naopak; ve dvacátém století se divadlo v Irsku téměř výhradně spoléhalo na psaný text.[72]

V čem však Marina Carr v rámci tradice irského divadla vybočuje, je skutečnost, že se jedná o ženskou dramatičku. Ačkoli v minulosti ženy participovaly na divadelní činnosti, profese dramatika jim byla uzavřena. Ženy se v minulosti pokoušely o autorské hry, ty však nikdy nebyly zařazeny do tradičního uznávaného kánonu. Vzácnou výjimku tvořila Lady Gregory, která se těšila váženosti v rámci obrodného procesu irského dramatu na konci 19. století. Ženský pohled na realitu ale v moderním světě nabývá na atraktivitě, a to možná právě pro onu dosavadní převahu mužské perspektivy. Počínaje Augustou Gregory a Teresou Deevy, setkáváme se, zprvu s pozvolným, posléze s intenzivnějším redefinováním tradičních postojů k identitě, politice, autoritě, historii, jazyku či vlastnictví, ale i osobních postojů k pohlaví a genderu.[73] Moderními uznávanými autorkami divadelních her jsou v čele s Marinou Carr Mary Elizabeth Burke-Kennedy, Marie Jones a Emma Donoughe.

Irské divadlo se tedy přes diskutabilní zpátečnickou tendenci, kterou kritizuje na pozadí irské identity Declan Hughes, ubíralo kupředu. Podle Fintana O´Tooleho, jenž

---

not remote, it´s entirely natural…", Reading the Future: Irish Writers in Conversation with Mike Murphy http://www.rte.ie/radio/readingthefuture/carr.html. In Wallace, C.: *Authentic Reproductions: Marina Carr and the Inevitabe*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 55.

[70] Lukeš, M.: *Irská zabijačka*. In *Divné divadlo našeho věku*. 113.

[71] Eileen Battersby interview: *Dealing with the Dead*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 53.

[72] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 54.

[73] McMullan, A.: *Gender, Autorship and Performance in Selected Plays by Contemporary Irish Women Playwrights: Mary Elizabeth Burke-Kennedy, Marie Jones, Marina Carr, Emma Donoughe*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 34.

rozdělil historii moderního irského dramatu do tří schematických kategorií, se divadlo od 90. let nachází ve fázi, která vzešla jako reakce na druhou fázi. Zatímco druhou etapu, zahrnující údobí mezi léty 1950-1980, autor eseje charakterizuje jako disharmonní, ve smyslu hledání podstaty ústící v konflikt mezi modernitou a tradicí, pro níž je typické pojetí tradičního Irství v intencích termínů půdy, národnosti a náboženství, a jež se na divadelním jevišti projevuje řadou z ní plynoucí sporů, bezprostředně vedoucích k jejich rozřešení, třetí fáze reflektuje především pluralitu reality. Irsko již není chápáno jako jeden sdílený, snad rozklížený svět, proto tak ani nemůže být zobrazováno na jevištích. Odklon od naturalistického divadla, které by již nebylo s to vystihnout rozdrobenost světa v jeho komplexitě, a fragmentarizace světů, pojímaných jako uzavřené entity - toto jsou charakteristické prvky divadelní etapy od devadesátých let. Na jevištích tak bývá rozpracován drobnější konflikt, divák často rozezná, co se stane, dříve než samotný zvrat v ději nastane. Charakteristický pak bývá i návrat poetiky do jazyka divadelního textu.[74] Mnohé tyto znaky O´Toolehyho nastínění třetí divadelní fáze v Irsku, můžeme nalézt v *Midlandské trilogii*. Ústřední konflikt je jeden a spojuje všechny postavy, v každé z her je zároveň vykreslen mikrokosmos tamější komunity bez ambice postihnout svět v celé jeho šíři. Neústupná povaha protagonistek pak sama naznačuje neodvratitelnost jejich konce, který diváci už z podstaty jejich osobností a konání vytuší. O mísení realistických, symbolistních, groteskních rovin stejně jako o poetickém jazyku, jenž se v textech Mariny Carr objevuje, viz výše.

4. 1.1. Postavení ženy v Irsku v 19. a 20. století ve vztahu k Midlandské trilogii

Vzhledem k tomu, že autorkou *Midlandské trilogie* je žena píšící veskrze o ženách, a to mladších i starých (stoletá babička Fraochlán), je na místě uskutečnit zprvu stručnou sondu do historického postavení ženského pohlaví v Irsku.

Svobodný Irský stát, oficiálně založený 6. 12. 1922, se k ženské otázce stavěl v průběhu století nerozhodně. Třetí článek z ústavy z roku 1922 zaručoval všem, bez ohledu na pohlaví stejná práva občanská i politická. Avšak již v průběhu 20. a 30. let

[74] O´Toole, F.: Irish Theatre: The State of the Art. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*.

bylo zřejmé, že veřejnou roli žen bude limitovat ta společenská.[75] Následovaly výjimky a pokusy o úplné vyloučení žen z poroty u soudu. Vzhledem k drtivé převaze katolíků v zemi (93%) pak není příliš překvapující, že došlo k zakázání rozvodů a zákazu regulace plodnosti. De Valerova éra posléze akcentovala přístup k ženám v intencích tradice jako k hospodyním, kterým byl svěřen domov, jenž vytvářel jediné prostředí, kde se mohla vdaná žena realizovat. *„Každý ví, že je pouze malá šance vytvořit domov v pravém smyslu, pokud v něm není žena. Ten opravdu udržuje právě ona!"*[76]Skutečnost, že ženy začínaly být čím dál více chápány pouze v mezích rodiny, jako matky a manželky, dosvědčuje směr, kterým se ubíraly irské zákony. Ty zvýhodňovaly muže na pracovních pozicích a ženám zabraňovaly působit ve vyšších občanských organizacích. Po úpravách ústavy z roku 1937 již vše nasvědčovalo tomu, že rovnost mezi pohlavími se vychyluje v neprospěch žen. Tento stav v meziválečné éře, kdy byly ženy jak ze strany státu, tak církve tlačeny spíše dovnitř než ven ze svých domovů, však byl běžnou praxí například i v Německu a Británii.[77] Rovnoprávnosti ženy začaly pozvolna nabývat až v průběhu 70. let, avšak ještě v 80. letech byly rozdíly mezi pohlavími stále znatelné. Přesto hnutí za rovnoprávnost žen dosáhla v roce 1990 svého triumfu v podobě zvolení první ženské prezidentky Irské republiky, Mary Robinsonové.

V následujících podkapitolách se podrobněji zaměřím na to, jakým způsobem mohou být hry *Midlandské trilogie* nahlíženy z perspektivy postavení ženy a jejích společenských rolí. Zaměřím se na to, jak důsledně Marina Carr popře výše zmiňované pojetí ženy jako strážkyně rodinného krbu a pečující matky. Tímto počinem se autorka vymezuje tradici irského divadla.

4. 1.1.1. Rozložení tradičního pojetí ženské role

Jak bylo nastíněno výše, de Valerův ideál ženy, se v průběhu druhé poloviny 20. století proměňoval. Velkou změnu Irská republika v postavení k ženám zaznamenala s nástupem Mary Robinsonové, jež pro mnohé Iry reprezentovala konec stereotypního pohledu na Irskou republiku v konotacích bílé rasy, katolického vyznání, patriarchálního systému a výhradní heterosexuality. Tyto společenské změny se

[75] Alderson, D.: *Ireland in Proximity: History, Gender and Space*. 96.
[76] "Everyone knows there is little chance of having a home in the real sense if there is no woman in it, the woman is really the homemaker.", *Irish Press*, 26 June 1937. In Alderson, D.: *Ireland in Proximity: History, Gender and Space*. 94.
[77] Alderson, D.: *c.v.* 102.

přirozeně promítly do literatury, potažmo kultury obecně. Nové hledání identity přijímalo do svého čela gender a sexualitu, tedy témata do té doby opomíjená či tabuizovaná.

V *Midlandské trilogii* jsou do hlavních i vedlejších rolí umístěny ženy, které svým smýšlením a jednáním překračují onu zidealizovanou tradičně předávanou představu ženství, a mnohé z nich ji redefinují v intencích svobody a rovnoprávnosti. Moderní irské drama bývá často nahlíženo z perspektivy postkoloniální teorie, ztotožňující ženský element se submisivitou kolonií a dominantní mužství s kolonizátorstvím.[78] Ani u jedné z protagonistek však prvek podřízení se nenalezneme. Maja, Porcie i Hester zuřivě a aktivně bojují o to, co ztratily. *„Carr zobrazuje Maju, Porcii a Hester jako ženy, které se neponižují a jež nejsou s to akceptovat věci tak, jak jsou."*[79] Hlavním atributem protagonistek *Midlandské triologie* je jejich subjektivita, skrze kterou nahlížejí svět. V centru vidí sebe a své touhy, křivdy, bolesti a své fatální ztráty.

Ačkoli hlavními představitelkami bývají již ženy moderního světa, na příkladě Majiny babičky Fraochlán Carr poodkrývá též svazující společenská dogmata 19. století. Jelikož svým dlouhým životem postava babičky zasáhla do obou rozdílných etap Irska, zprostředkovává generacím svých potomků obraz svého dětství, z něhož si odnesla společenské stigma. Vyrůstala jako nelegitimní dítě na ostrově Fraochlán, na okraji malé ostrovní komunity, která morálně odsoudila ji i její matku. [80] Koncem 19. století se totiž čistota ženy stala důležitým bodem nacionálního programu, kdy byl s postavou staré, úctyhodné ženy ztotožňován sám národ.[81]

4. 1.1.2. Rozpad tradičních rodinných struktur ve vztahu k identitě hrdinek

Irská rodina, definovaná ústavou v rámci *stanovy* o manželství, zobrazuje model sestávající z otce, matky a dítěte.[82] Marina Carr ve své trilogii rozšiřuje prostor nukleární rodiny o její vzdálenější členy. Pro všechny hry *Midlandské trilogie* je typická a klíčová rozvrácenost tradiční rodiny, a to zapříčiněná jak absencí některého z jejich

[78] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 96.
[79] "Carr´s depiction of The Mai, Portia and Hester as women who will not bow down and will not accept things the way they are.", Sihra, M.: A Cautionary Tale: Marina Carr´s By the Bog of Cats. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 261.
[80] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 110.
[81] Moody, T. W., Martin, F. X. a kolektiv: *Dějiny Irska*. 227-228.
[82] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 97.

členů, tak mateřským nezájmem o své potomky. Sama Carr proklamuje, že mateřský cit nepojímá jako samozřejmost. *„Nedomnívám se, že by svět měl předpokládat to, že jsme všechny přirozené matky. Ale děje se to."*[83]

4. 1.1.2.1. Maja

V Případě Maji je to přítomnost milovaného muže, o kterou hrdinka přichází. Ačkoli je okolí zřejmé, že Robert, sukničkář a alkoholik, sebestředný milenec, který Maje nic dobrého nepředává a u rodiny nesetrvá, Maja se nedokáže oprostit od pocitu, že bez něj nenabude celistvosti a vnitřního štěstí. To je v jejím vnímání neodvratitelně spojené právě a pouze s Robertovou osobou. Když rodinu opustil na posledních pět let, vypovídá jejich nejstarší dcera:

„..jsme postavili nový dům a v okamžiku, kdy byl takový, jaký ho chtěla, si Maja sedla tady před tím velkým oknem a bradou obrácenou na měsíc, na čele mrak, jakoby vysílala zprávu nějaké vzdálené hvězdě, která ji odrazí a zastihne Roberta, ať je kde je, se zavřenýma očima a pulsujícími spánky, zatímco její rty bezhlučně vypouštěly dvě slova: Vrať se- vrať se."[84]

Majino tunelové vidění je navíc podporováno ze strany její babičky, která každodenně vzpomíná na svého (již 60 let) zesnulého manžela, devítiprstého rybáře Tomáše, jehož si zpřítomňuje okázalým veslem, které má vždy při sobě. Netají se, že romantické lásce dávala vždy přednost před tou mateřskou.

„...Co vím, jsou na světě dva typy lidí, ty který stavěj na první místo svoje děti, a ty, kdo stavěj na první místo lásku, a co se toho tejče, tak devítiprstej rybář a já patříme k těm druhejm. S radostí bych vás sedum shodila do jámy pekelný, kdybych mohla prožít eště jednu noc se svým devítiprstým rybářem, a ať na věky hniju za to, že jsem krkavčí matka."[85]

[83] "I don´t think the world should assume that we are all natural mothers. And it does.", Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 124.
[84] Carr. M.: *Maja*. 18.
[85] Carr. M.: *c.v*. 90.

Představa mateřské lásky jako citu nepodmíněného a bezvýhradného je v obou případech, jak u Maji, tak u její babičky značně pokřivená. Jiná složka lidské přirozenosti, touha po harmonii skrze pohlavní celistvost[86] u nich převažuje nad citem mateřským. Ačkoli se Maja k Millie nikdy nevymezí tak otevřeně a nevybíravě jako to ve vztahu k rodině činí babička Fraochlán, svým nezájmem destruuje dceřinu osobnost obdobným způsobem. Protože jak tvrdí Fromm, aby mohla matka svému dítěti prospět, musí být sama šťastna, neboť *„láska matky k životu je stejně nakažlivá jako její úzkost."*[87]

Dům postavený na Sovím jezeře sice pro muže, představuje uzavřenou ženskou enklávu. Schází se v něm čtyři generace žen, které reagují na Robertův příchod jako na invazi cizince a vetřelce.[88] Již v poznámce k prvnímu jednání autorka popisuje Roberta jako někoho z vnějšku přicházejícího, když mu do jedné ruky umisťuje tašku a do druhé kufr s violoncellem.[89] Vztah mezi Robertem a Millie je neméně komplikovaný, než její vztah k matce. Když se po pěti letech vrací, první její reakcí na otce je strohá otázka: "Kdes byl?". Dlouholetou absenci a nezájem o vlastní děti ilustruje i neschopnost Roberta rozeznat, která z jeho dcer před ním zrovna stojí. Millie si dobře vybavuje Robertův odchod a drtivý dopad, který to mělo na její matku. Napětí mezi rozpačitým otcem[90] a dcerou graduje v její dospělosti:

„..když se potkáme dnes, nebývá to často, a vždycky jenom náhodou, křičíme na sebe a řveme, až jsme vyčerpaní nebo v slzách nebo oboje, a pak se odplazíme, lížem si rány a sbíráme jed na další výpad. Většinou začínáme jazykem takřka knižním. On po mě hodí Čtvrtým přikázáním: Cti otce svého! A já hned zasyčím, že otec nejdřív musí být úcty hoden.."[91]

Funkce otce je dítě učit a ukázat mu cestu životem.[92] Těžko však mohl Robert Millie kamkoli nasměřovat, když se v jejích kritických letech nacházel mimo domov.

Rozvrácenost tradičního konceptu rodiny, tak jak byl nastíněn výše, v rodě započala již svobodná matka babičky Fraochlán, a postupovala přes Majinu matku

[86] Poněšický, J.: *Fenomén ženství a mužství, Psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy*. 103.
[87] Fromm, E.: *Umění milovat*. 53.
[88] Pichrtová, L.: *The Role of Gender in Selected Irish Plays*. 31.
[89] Pichrtová, L: *c.v.* 31.
[90] Robert nese dětem čokoládu, neuvědomí si, že Millie je už šestnáct let a na sladké je už možná velká.
[91] Carr. M.: *Maja*. 34.
[92] Fromm, E.: *Umění milovat*. 46.

Ellen, samotnou Maju až k Millie. Ta, jak je ve druhém jednání naznačeno, vychovává sama pětiletého syna Josefa a, "načichlá Sovím jezerem" si v roli matky nevěří, což se ukazuje jako děděné rodinné stigma. *„Už teď je hodně pozorný a moc toho ode mne nečeká, nejspíš jsem ho to naučila, ani o tom nevím*."[93]

4. 1.1.2.2. Porcie Coughlanová

Druhou, životně důležitou polovinou Porcie Coughlanové není jako u Maji milenec, ale její zesnulé dvojče, bratr Gabriel. Kvůli jeho reálné absenci, zároveň však přítomnosti v podobě stále se ozývajícího hlasu, Portie tápe, uvízlá mezi světem živých a mrtvých, s příbuznými na jedné straně a se svým alter egem na druhé. Oba tyto břehy jsou pro Porcii nepřátelské, jeden jí připomíná svou necelistvost, druhý ji vtahuje do světa, v němž nedokáže fungovat. Její mimořádné a v mnoha ohledech zvrácené pouto k bratrovi, které přetrvává i po jeho smrti, je trnem v oku Porciině rodině. Tu Carr vykresluje jako veskrze patriarchální. Otec zajistil svými statky u Belmontské řeky věno pro svou dceru, která místo aby nastoupila na vysokou školu, byla pod nátlakem a otcovým dohledem dotlačena k sňatku s bohatým Raffaelem Coughlenem a stala se ženou v domácnosti. V roli manželky a matky se ale Porcie cítí nanejvýš nekomfortně. Svého manžela nemiluje, dehonestuje jej nevěrou, ponižováním i zanedbáváním jejich domácnosti, a dětem se raději vyhýbá v obavě, že jim ublíží.

„...Když se na ty naše kluky podívám, vidím nože a rány a strašlivý zmrzačení. Jejich hračky jsou v mých rukách zbraně, kterýma bych jim mohla ublížit, když je koupu, mohla bych je utopit. Musím před nima prchat, zamykat se, abych jim nic takového neudělala. Quentin je v největším bezpečí, když je ode mě daleko, tak ho laskavě to kňourání odnauč, jinak mu třísknu hlavičkou o zeď nebo ho prohodím oknem."[94]

V *Porcii Coughlanové* Carr upustila od předešlé sentimentaliy, která je patrná v Maje[95], a to se zde projevuje mimo jiné i ve vztahu hlavní hrdinky ke své matce. Porcie jí od dětství pohrdala a nenáviděla ji, vždy mezi nimi docházelo ke slovním roztržkám, které vygradovaly v pátém obraze třetího dějství, kdy se Porcie na matku zuřivě vrhá. Příznačný pro její ryze negativní postoj k Marianne je jeden z jejich

[93] Carr. M.: *Maja*. 71.
[94] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 33.
[95] Ruane, M.: *Shooting from the Lip: Review of Portia Coughlan, Sunday Times, 31 March, 1996*. In Leeney, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr - "before rules was made"*. 83.

výroků: *„Mami, vždycky jsem tě chtěla mít ráda, ale nikdy jsem to nedokázala."*[96] Otci vyčítala jeho starost o půdu, kterou nadřazoval péči o děti a matce zazlívala slabost, když spolu s dětmi bývala svou tchyní vykazována každý večer do horního patra domu, a ona to jen trpce akceptovala. Prostořeká nekonvenční Mariannina tchyně Blaize, jak se ukáže v závěru hry, však byla dlouhou dobou obětí domácího násilí, tedy tradiční demonstrace mužské dominance v patriarchálním světě, jehož je hra nepřímou kritikou. Incestní vztah, který mezi dvojčaty probíhal již od mala, jevící se jako důsledek dlouhodobějšího rodového křížení, je už pak jen pomyslným posledním hřebíčkem do rakve tradičního pojetí ideálu rodiny.

4. 1.1.2.3. U Kočičí bažiny

Pokud je Majina identita utvářena romantickou láskou a Porciina touhou po splynutí se svým druhým já, je sebeuvědomění Hester spojené se ztrátou její matky. "Velká Josie Swanová" opouští dceru v jejich sedmi letech a nechává ji napospas Kočičí bažině i své nejistotě, neboť podmínkou individualizace je vymanění se ze "symbiózy s matkou", k čemuž násilným zpřetrháním jejich pout nedošlo. Hester tak i jako dospělá žena zoufale touží po matčině přítomnosti.

> *„MONIKA: ...Je ti 40, Hester, a pořád sníš o pohádkovém konci, pořád fňukáš kvůli mámě."*[97]

Josie Swanová pocházela z původního irského kočovného etnika, a v rámci životního stylu své komunity se živila pěveckými vystoupeními na různých oslavách. Její výdělek byl tedy nepravidelný, závislý na příležitostech a domov, který svým dvěma dětem poskytla byla spíš příroda zdejší bažiny, popřípadě v lesích umístěná malá maringotka, kde nocovali. Neúplná, finančně dostatečně nezajištěná osobitá rodina rozhodně netvořila příkladný ideál a její životní styl byl zdejší komunitě trnem v oku. Nekonvenční Josie nechávala často svou dceru v hnízdě černé labutě, z něhož ji za chladných večerů musela Kočičí žena odnášet, aby neumrzla. Ačkoli si matku vybavuje jen ze vzpomínek z dětství, dost pravděpodobně zidealizovaných, pevně se jí před četnými útoky ze stran usedlíků zastává. Je to projevem jejího přání zůstat s matkou navždy spojená, neboť nestačila projít fází osamostatnění. *„Tím, že je dcera s matkou*

[96] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 42.
[97] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 80.

úzce spojena, vnímá ve své dětské fantazii i její všemohoucnost, magičnost."[98] Přes to, že si Hester matku ve většině případů pohádkově idealizuje, chvílemi se neubrání pochybám a zoufalým útokům, vyvěrajícím z nekomfortního pocitu své neúplnosti. *„Něžná! Zapšklá troska to byla, a navíc zákeřná, když měla upito.*"[99]

Symbolem matky se pro Hester stala bažina, jediný domov, který jí poskytla. Své vazby na toto místo prohlubuje navázáním dlouhodobého milostného vztahu s místním farmářem Carthagem, s nímž vytvoří konvenčnější domov, než měla ona sama, avšak o nic víc stabilnější. Poté, co Carthage dává přednost půdě, kterou mu výměnou za svatbu se svou dcerou slibuje velkostatkář Cassidy, ničí jejich dceři společné zázemí. Staví ji zároveň do nelehkého rozhodnutí, na čí stranu se přikloní. Josie volí matku, čímž si zvolí smrt.

Patriarchální svět zastupuje mikrokosmos statkáře Cassidyho, pro kterého je půda a dobrá pověst vším. Poté, co mu zahyne syn, je jeho starostí předat své statky někomu potenciálně schopnému. K tomu volí Carthage a transakce majetku sňatkem znázorňuje typický irský patriarchální socioekonomický systém, v němž američtí antropologové C. M. Arensberg a S. T. Kimball poukazují na podřízenou roli ženy, v tomto případě Cassidyho dcery Karolíny.[100]

4. 1.2. Folklorní motivy a role mýtu v Midlandské trilogii

Folklor, tedy *„tvorba vznikající bez písemné fixace mezi venkovskými a částečně i městskými vrstvami obyvatelstva a tradovaná ústním podáním*"[101], je projevem lidové duchovní kultury. Já se zaměřím na jeden jeho aspekt, a to na příběhy tradované uvnitř dané komunity, na vyprávění nabývající podoby legend, předávané z generace na generaci a všem členům společenství dobře známé. Spojují generace napříč věky, odkazují k minulosti a k jejich původu. MacCionnaith ve své doktorské práci dělí irské folklorní příběhy do dvou fází - preinvazní, tedy před vpádem Normanů do Irska ve 12. a 13. st., a na poinvazivní, v níž se již mísí prvky dvou kultur, irské a anglické.[102] Marina Carr ve své trilogii užívá mýty z prvního období, tedy z čistě keltského kulturního okruhu ještě nezatíženého invazí jiné kultury. MacCionnaith si pokládá otázku, proč vůbec se autorka obrací k folkloru a z jakého důvodu čerpá právě z této

[98] Poněšický, J.: *Fenomén ženství a mužství, Psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy*. 42.
[99] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 75.
[100] Trench, R.: *Bloody living*, *The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 97.
[101] Vlašín, Š.: *Slovník literární teorie*. 202.
[102] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 33.

oblasti folkorního vyprávění. Autor při hledání odpovědi užívá Jungovy teorie archetypů. Podle něj je lidské nevědomí tvořeno dvěma částmi - privátní, jež je naplňována zkušenostmi každého jednotlivce, a kolektivní, jež obsahuje a zahrnuje základní, všem lidským bytostem stejné představy a paměť, tedy archetypy.[103] Tyto ideje nejsou uchopitelné jinak než skrze symboly, které k člověku promlouvají prostřednictvím snů, fantazie, mýtu a folkloru. Nedílnou součástí procesu individuace je pak scelení obou těchto částí lidské psyché - vědomé, individuální a nevědomé, s níž člověk dědí archetypy. Marina Carr ve své trilogii užívá všech výše uvedených Jungových symbolů. Sny, fantazie, mýtus a folklor tvoří zároveň ryze irskou, ale ve své podstatě obecně lidskou rovinu trilogie.

4. 1.2.1. Sny a obsažené folklorní symboly

Sny, projektující touhy hrdinek, se výrazně promítají v *Maje* a ve hře *U Kočičí bažiny*. Proměňují se takřka v antické věštby, fatální předzvěsti naplnění jejich osudu.

U *Maji* stojí v základech dva sny, o nichž spolu s Robertem hovoří v prvním jednání. Ten se jí svěřuje, že právě sny o její smrti jej přiměly se k rodině vrátit

„Zdálo se mi, že jsi mrtvá a můj kufr na cello je tvoje rakev a dvě černé labutě tě odvážejí přes temnou vodní hladinu a já jsem běžel za těmi podivnými márami a křičel Majo, Majo, a zdálo se mi, že jsi na Měsíci a slyšíš můj hlas a já běžím, běžím přes vodu, stromy a hory, přesto, že jsem to podivné zpřežení dávno ztratil z očí"[104]

Maja manželovi vypráví sen, pouze jediný o jeho smrti, který měla v noc před jejich svatbou. Robert je v něm ubodán neznámou starou ženou

„..pak se scéna promění a já jsem dítě. které se brodí zlatou řekou a všechno je zářivé a pžekvapivé. V zátočině tě vidím, jak jdeš proti mě a pískáš na složenou trávu - jsi taky dítě- a jak se blížíš, usměju se na tebe a zamávám, jsem šťastná, že tě vidím, a ty projdeš kolem mě a říkáš, ještě ne, ještě ne, ještě tisíc let" [105]

[103] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 36.
[104] Carr, M.: *Maja*. 31-32.
[105] Carr, M.: *c.v*. 33.

A obdobně jako Robertova předzvěst Majiny smrti, nabývá také symbolický závěr jejího snu o něm podobu hrůzné budoucí vize.

„A já se obrátím a dívám se za tebou a ty jsi pryč, pryč je i řeka a já vidím v dálce černý otvor do jeskyně a já vím, že nikam nevede, a já se vydám tím směrem, protože vím, že tě tam potkám."[106]

V dramatu *U Kočičí bažiny* je nositelkou předzvěsti smrti protagonistky a jejího dopadu na místní komunitu magická Kočičí žena. Ta Hester varuje, když jí vypráví svůj sen:

„Zdálo se mi, že jsi černej vlak, kterej se řítí bažinou! Prohnala ses tudy a celá bažina za tebou ztemněla, že jsem z toho spáleniště musela utýct. Hester Swanová, do večera tady kvůli tobě nezůstane kámen na kameni."[107]

Jak bylo řečeno na začátku prvního dějství, tak se i stalo. Téhož dne se konala svatba Karolíny s Carthagem, který se rozhodl Hester vzít Josie; důsledkem bylo Hesteřino pálení mostů za minulostí v podobě jejich dřívějšího domu a usmrcení vlastní dcery a posléze i sebe samé.

Motiv černého vlaku je osobitou proměnou klasického motivu smrti, který byl obvykle symbolizován bezhlavým jezdcem s kosou. V tomto případě, snad k podtržení katastrofických následků pohromy, které se dotknou celé komunity, jež se po celou dobu snažila Hester z bažiny vystrnadit, byl autorkou použit právě motiv vlaku, a to pro jeho rychlost, dynamiku a sílu.

Jeden z motivů patrný v první ukázce a objevující se i ve třetí hře trilogie, je symobl černých labutí. Ten odkazuje, dle slov samotné autorky, ke smrti její matky, a představuje tak ptáka duše.[108] Obdobně jako ve hře *U kočičí bažiny*, hraje tento okřídlený tvor klíčovou roli. Velká Josie vynesla nad svou dcerou fatální věštbu, když spojila její život s délkou života Černé peruti, do jejíhož hnízda ji jako malou na noc ukládala. *„Tohle dítě bude žít tak dlouho jako tahle černá labuť, ani o den víc, ani o den*

[106] Carr, M.: *Maja*. 33.
[107] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 12.
[108] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 113.

míň."[109] Černá labuť jako zvíře pečující o opuštěné dítě je příkladem folklorního motivu. V *Maje* pak kromě labutě nalezneme v četných poznámkách i přítomnost hus; jejich křik hru jak započíná, tak ukončuje. MacCionnaith spojuje význam tohoto symbolu s motivem "ptáků ukazujících cestu do jiného světa."[110] Labutě a husy poblíž Sovího jezera zprostředkovávají svým způsobem jiný, mytický svět, mimo Majin dům, komplexně pak odkazují na mikrokosmos, který si jako malá vysnila.

„Snila jsem o tom, jak si pro mě přijde tmavovlasý princ a na křídlech albatrosa a vezme mě pryč, do nádherné země, o které nikdy nikdo neslyšel, ani ji neviděl, a bude mě milovat, jako žádnou dívku nikdy nikdo nemiloval."[111]

Všechny vnučky babičky Fraochlán, jež je po předčasné smrti jejich matky Ellen na Fraochlánu vychovávala, snily o svém princi; Beckiin přijížděl na bílém koni, Connien měl zas místo oře vůz se zlatými zvony, které vyzváněly její jméno. Tyto dětské sny se jak čtenáři, tak jím samotným jeví jako zhoubný důsledek fantazírování jejich babičky, jež, sama zamrzlá v minulosti, je nebyla s to připravit na opravdový svět.

V kontextu irského folkloru, může být nahlíženo na vztah Maji a Roberta perspektivou pohádky *Children of Lir*, v nichž je akcentován právě motiv labutě. Dva milovaní sourozenci jsou v labutě proměněni svou zlou macechou. Ačkoli Maja s Robertem nejsou příbuzní, ale manželé, jejich sedmnáctiletý svazek, plný odchodů, návratů a očekávání vytvořil pevné, jakkoli nestabilní a pokřivené, ale přeci jen dluhotrvající pouto; takové, jaké bylo mezi dětmi krále Lira.[112] Z této perspektivy se jeví jejich vztah pochopitelnější, ačkoli okolí jej vidí jinak.

„...nikdo nikdy nepochopí, jak dokonale a úplně mi Robert patří a já patřím jemu. Ne, lidé si myslí, že nemám žádnou hrdost, důstojnost, když zůstávám v téhle situaci, jenže já nemůžu přijít na jediný důvod, proč bych měla bez něj pokračovat."[113]

[109] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 15.
[110] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 42.
[111] Carr, M.: *Maja*. 69.
[112] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 43-45.
[113] Carr, M.: *Maja*. 94.

4. 1.2.2. Mýty, legendy, pohádky

Významnou roli v *Midlandské trilogii* hraje mytologická rovina propojující současnost s minulostí, často v ní rezonující. Výrazné jsou i pohádkové prvky příběhů, které se v dramatech objevují.

V prvních dvou hrách trilogie stojí v centru děje více či méně známá legenda, jež se váže k místu, které hrdinky fatálně ovlivňuje. V případě *Maji* se jedná o Soví jezero, prominentní místo v kraji, na kterém postaví velkolepý dům. Stále se dívá z okna na vodu a ptáky, čeká na svého manžela. S živlem vody je provázána již od svého počátku, kdy byla spolu se sestrami vychovávána babičkou na ostrově Fraochlán, zakončuje svůj život také v souladu s ním, skokem do Sovího jezera.

Ústředním mýtem v *Maje* je legenda o vzniku tohoto jezera. Jméno, jak se dozvídáme z úst Millie, přední vypravěčky drobných, avšak klíčových rodinných příběhů, pochází z irštiny a znamená "jezero Noční paní" nebo "louže Temné čarodějnice". Dle jejího vyprávění Soví jezero vzniklo ze slz čarodějnice Coillte, dcery boha hor Blooma, jež se nešťastně zamilovala do Bláth, pána květin. Proměněna v laň prchala do Bláthovy říše, kde spolu trávili celé jaro v milostných chvilkách. Poté Bláth Coillte oznámil, že musí žít do příštího jara s čarodějnicí z močálu, ale slíbil jí, že se k ní napřesrok vrátí. Coillet jej ale sledovala, a když ho omámeného našla v objetí s černou čarodějnicí, vyplakala před jejím doupětem jezero slz.

„Jednu noc využila černá vědma dlouho očekávané příležitosti a strčila Coillte do jezera slzí, které vyplakala. Když zase přišlo jaro, osvobodil se Bláth z moci vědmina kouzla a vydal se hledat Coillte, ale dozvěděl se jen, že se rozpustila v jezeru slzí."[114]

Pouto hrdinky k místu v tomto případě nabývá symobolického významu, stává se paralelou mezi vztahem bytostí z mýtu a poutem Maji k Robertovi, vše sjednoceno a vyvrcholeno smrtí obou ženských představitelek. Jak se dozvídáme od Millie dále, neklid místních hus a labutí způsobuje zvuk Bláthových dud, na které pro Coillte dosud hraje. Stejně tak si můžeme představit zvuk Robertova violoncella teskně hrajícího Maje.

V *Porcii Coughlanové* se stává klíčovou pro pochopení opětovného paralelismu mezi mýtem a skutečností legenda o vzniku Belmontské řeky. Příběh pojednává

[114] Carr, M.: *Maja*. 55.

o místní čarodějnici, která byla zdejší komunitou odsouzena, *„narazili ji na kůl a nechali umřít"*[115]. Její pláč však uslyšel říční bůh Bel, který sestoupil do údolí, čarodějnici odtud odnesl, a tak prý vznikla Belmontská řeka. MacCionnaith vidí modifikovanou podobu mýtu o stvoření řeky v Belmontském údolí s lidovou pohádkou o vzniku Irska, *The Earth Shapers*.[116] Stejně jako v ní se i v legendě o vzniku řeky spojuje působení božstva a čarodějnice, jen s tím rozdílem, že pozadí jejího vzniku není radostné, nýbrž tragické.[117] Možná paralela mezi mýtem o Belmontské řece a Porciinou životní situací je zřejmá. Stejně jako čarodějnice, byla i ona souzena místní komunitou a zavržena jako špatná dcera, matka, manželka i hospodyně. Podobně i Porcie nachází vykoupení v řece. Místo Bela si pro ni přichází Gabriel, jenž ji převádí na druhý břeh a ukončuje tak vakuum patnáctiletého mezidobí mezi jeho smrtí a "mrtvolným" životem své sestry.

Ve hře *U Kočičí bažiny* sice žádný ústřední mýtus o vzniku místa nenalezneme, avšak název bažiny spojuje její původ s postavou místní věštkyně Kočičí ženy. Některé z jejích charakteristik lze dohledat v irském folklorním vyprávění.[118] Magická věštkyně se zdá být odvěkou součástí bažiny a jejím nepsaným majitelem. Zapojovala se do chodu zdejší komunity, ať už tím, že chodila v zimě vytahovat z labutího hnízda malou Hester Swanovou, tak svými věštbami, jimiž vždy marně varovala lidi v okolí před katastrofami, které je měly stihnout. Z hry není zřejmé, zda komunita v okolí Kočičí bažiny věštkyni přijímá spíše z obavy, nebo si jí přece jen cení. Pro jistotu si jí na svatbu přizve Xavier Cassidy, aby novomanželům požehnala. Ale jeho dcera Karolína, tušíc nepříznivou předpověď, na rozdíl od paní Kilbridové netrvá na tom, aby jí a Carthagovi věštila budoucnost. Kočičí žena se potlouká bažinou i jejím okolím, protože *„v irském folklóru ženy, které byly považovány za čarodejnice měly oprávnění volně se pohybovat po místech v Irsku, která nebyla zpřístupněna všem."*[119]

Pohádkový základ nemají pouze centrální legendy, které byly naznačeny u *Maji* a u *Porcie Coughlanové*. Drobné příběhy často svým stylem odkazují k motivům

[115] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 22.
[116] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 65.
[117] MacCionnaith, E-M.: *c.v.* 65.
[118] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 77.
[119] "In Irish folklore, women who are considered witches have had license to freely move about in Ireland in places where others are not permitted." MacCionnaith, E-M.: *c.v.* 77.

pohádky, ty ale u Mariny Carr nemají nikdy šťastný konec.[120] Kromě snů Maji, Connie a Beck o vysněném princi, který však nepřišel, a když ano, tak ve značně deformované verzi, lze uvést například představu Karolíny Cassidyové o své vysněné svatbě.

„-než máma umřela, chodila jsem za ní do nemocnice, vždycky jsem si k ní sedla a ona mi začala líčit můj svatební den. Jak si nasadí velikánskej bílej klobouk a bude tak pyšná. A svatba měla být v tom velikánským tanečním sále, co má veprostřed fontánu s mořskýma pannama.."[121]

Jenže ani ta nedopadla podle jejích očekávání. Matka nemoc nepřežila a *„táta si usmyslel, že hostina bude doma, abychom ušetřili - Nakonec nic nedopadlo tak, jak mělo, vůbec nic."*[122] Trochu výstředním přirovnáním k pohádce v intencích stylu Mariny Carr by se mohl jevit i příběh z dětství Porcie a Gabriela, kdy se sourozenci na školním výletě pokusili v lodičce "vyjet" z tohoto světa. Policie a záchranná služba je však vypátraly osm kilometrů od břehu pevniny. V postavě Majiny dcery Millie vidí Ní Dhuibne osud pohádkového dítěte, ale opět se špatným koncem. Uvádí, že základní pohádková nit je tvořena přechodem k dospělosti spjatým s odchodem z rodiny, jež hrdinovi nebyla oporou, a skrze sňatek vytvoření si rodiny nové, tentokrát již hrdinu podporující.[123] U Millie, opuštěného dítěte, pro které Maja ani Robert nevytvořili (emočně) stabilní zázemí, však tento přechod k utvoření si nové rodiny, jež by se jí stala oporou, neproběhl.

4. 1.2.3. Fantazie, minulost a původ předků

Všechny tři hrdinky trilogie spolu s mnohými vedlejšími postavami jsou způsobem svého myšlení zamrzlé v čase. Minulost, na níž s láskou či záští vzpomínají, hraje v jejich životě klíčovou roli. Nejvýraznější postavou z tohoto hlediska je studnice četných zidealizovaných příběhů, Majina stoletá babička Fraochlán. Už samo její jméno evokuje dávné časy a dálky. Místo běžného občanského jména si ponechává označení místa svého španělského původu, tedy ostrovu Fraochlán, jenž upomíná na její

[120] Ní Dhuibhne, E.: *Playing the Story, Narrative Techniques in The Mai*. In Leeney, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr - "before rules was made"*. 71.
[121] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 94.
[122] Carr, M.: *c.v*. 95.
[123] Ní Dhuibhne, E.: *Playing the Story, Narrative Techniques in The Mai*. In Leeney, C., McMullan, A.: *The Theatre of Marina Carr - "before rules was made"*. 70.

společenské stigma nemanželského dítěte bez otce. Název ostrova zastupuje část otcova jména, kdežto ta první poukazuje na stav ženské plodnosti.[124] Babička Fraochlán je *„rezervoárem příběhů vyvěrajících z její odvěké a fantaskní paměti, spojením se světem mýtů a legend"*[125], a to díky délce svého života a exotickému původu. Španělsko má ve folklorní tradici dvojí význam - představuje jinakost a svět mrtvých.[126] Babička Fraochlán reprezentuje určitým způsobem oba tyto odkazy. Jinakost ve vztahu k irské identitě, která je jejím původem a nejen jím zpochybněna. Babiččina matka svou dceru nazývala celé dětství jako "vévodkyně", přiřkla jí tedy jméno, které nemá žádné souvislosti s rodovou historií, čímž ji vyvrhla z rodové genealogie. Babička Fraochlán je tulák a pojmy jako Irskost a domov jsou pro ni proměnlivé.[127] Svou exotickou působností předává schopnost snít, kterou ji samotnou naplňovala od dětství její matka. Nutila svou dceru, aby ji oslovovala "Vaše Jasnosti" a tvrdila jí, že jejím otcem je španělský sultán, jenž je ukryl na Fraochlán proto, že jsou pro svět příliš krásné.[128] Implementovala jí i celému jejímu rodu, víru a schopnost čekat. "Jasnost" "vévodkyni" vyprávěla bájné historky o tom, jak se následujícího léta otec pro ně dvě vrátí, odveze je do svého španělského paláce a budou spolu žít v lásce a blahobytu. Dcera každý den vyčkávala, dívajíc se z útesů na moře, zda tentokrát sultán přijede, ale nikdy se tak nestalo.

Další rodinnou historkou je vyprávění o tom, jak Tomáš, její manžel, přišel o svůj prst, a tak i k přezdívce "devítiprstý rybář". Babička Fraochlán jej vykresluje téměř jako hrdinu, dramaticky líčí, jak její muž vycítil okamžik, kdy jí začaly porodní bolesti, a ačkoli je od sebe dělily kilometry moře, na kterém se zrovna plavil a lovil ryby, neváhal, vyskočil z lodi a přeplaval tuto vzdálenost, jen aby stanul po boku své lásce. Prochladl však a přišel o malíček levé ruky *„...a od té doby se mu neřeklo jináč než devítiprstej rybář. Ten chybějící prst nosil jako trofej na mou počest. A rozneslo se široko daleko po celém pobřeží, jak že přišel o svůj prst. Čluny přijížděly k jeho člunu, všichni chtěli, aby jim ukázal ruku a vyprávěl jim, jak že přišel o ten svůj prst, přestože ten příběh slyšeli snad stokrát, protože příběhy velký lásky nikdy neomrzej."*[129] Babička Fraochlán, jako by sama ve své mysli žila v pokřivené pohádce, v níž láska k muži je

[124] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 61.
[125] Roche, A.: *contemporary irish drama*. 247.
[126] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*.
[127] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 106.
[128] Carr, M.: *Maja*. 76.
[129] Carr, M.: *c.v*. 89.

výsostnou prioritou. Téměř ve všech jejích příbězích se o ní mluví a cení se jako ten největší dar.

„Julie, dala jsem ti sluneční jméno, přestožes byla dítětem zimy, jediná, která se mi narodila v zimě, prvorozená, tvoje početí bylo dílem té největší lásky. Možná, že když je rodič milenec, není vlastně žádný rodič, nezbývá mu dost lásky."[130]

Druhým velkým vypravěčem příběhů v *Maje* je Millie, která ve hře vystupuje jako postava, ale zároveň a především jako komentátor. Z jejích úst se dozvídáme o pohádkovém příběhu její matky, o tom, co se jí přihodilo, když byla nucena najít si druhé zaměstnání, aby jí banka poskytla hypotéku na dům na Sovím jezeře. Líčí zvláštní pouto, které vzniklo mezi Majou a jednou bohatou arabskou holčičkou, která si vynucovala, aby se o její vlasy starala jen a pouze Maja. Brzy začalo tohle děvčátko navštěvovat kadeřnictví každý den a s Majou si hrát.

„Maja a ta princezna byly stejný druh, blížily se k sobě pouštěmi a pohádkami a trvalo léta, než se konečně setkaly v tom kadeřnictví a tančily kolem sebe zaujaty jedna druhou ve svém dětském neskutečném světě. Dvě malé princezny na vrcholu jednoho snu, jedna pětiletá, druhá čtyřicetiletá."[131]

Magické spojení mezi těmi dvěma lze přičítat stejné krvi, která kolovala v jejich žilách. Jak Maje opakuje babička Fraochlán i teta Julie - čím dál víc se podobala své matce, Ellen, která na rozdíl od svých starších sester milovala babičku Fraochlán nadevše. Je možné spatřovat zvýšenou schopnost snění a fantazie v provázanosti generací, na jejichž počátku tušíme už "Velkou Jasnost".

Předávání si příběhů, vzpomínek na své předky se ve větší (*U Kočičí bažiny*) či menší (*Porcie Coughlanová*) míře nalézá i ve zbylých dvou hrách. U Kočičí bažiny je hlavní postavou, o které se neustále přímo či nepřímo hovoří, Velká Josie Swanová. Nepřehlédnutelná kočovnice, jež zapůsobila na usedlou komunitu v dobrém i ve zlém, v obou případech však silně. Hester, jenž si konzervuje své nemnohé vzpomínky na matku z dětství, si s oblibou nechává o Josie Swanové vyprávět od Kočičí ženy. Už ani ta však pro ní v konečném hodnocení nenachází přívětivého slova.

[130] Carr, M.: *Maja*. 50.
[131] Carr, M.: *c.v*. 59.

„V noci se bažinou často nesl její hlas. Jó ta uměla zpívat. Josie Swanový se žádnej nevyrovnal. Jenže pak zpívat přestala a stala se z ní přízemní, zahořklá a lakotná ženská. Nemohla jsem ji vystát, ještě než vzala roha a nechala tě tady."[132]

Nejkrutěji pak o ní mluví tváří tvář Hester Xavier Cassidy: *„Něco ti o tý tvý úžasný Josie Swanový povím. Vídával jsem ji v těch jejích hadrech před maringotkou u bažiny a na polích pod hvězdnou oblohou, vyla k Orionu v jazyce, jakej jsem v životě neslyšel."*[133] V rozhovoru s duchem svého zesnulého bratra pak Hester sama přiznává: *„Čím dál víc na ni zapomínám. Skoro mám dojem, že jsem si ji snad vymyslela. Kdyby tu nestála tahle maringotka, přísahala bych, že jsem si ji vysnila."*[134] Motivy vytí k Orionu a maringotky odkazují k původu Josie Swanové. Již bylo řečeno, že pocházela z odlišné komunity, než kterou tvořili usedlíci, a jejichž společenské návyky se výrazně lišily. Zvláště paní Kilbridové leží Hesteřin kočovný původ v žaludku. *„Ztráta času, dávat šanci cikánům. Cikány zajímá jen, kdy se zase vydaj na cestu, a kde splašit další flašku whisky."*[135] Bezprostředně se dozvídáme, že její nenávist pramení z vlastní nejistoty a studu za to, že její děda byl také kočovník.

Hester, vychovávána do sedmi let Josie a poté Kočičí ženou, přimkla se k bažině a se stigmatem opuštěného sirotka se zdržovala podobně jako její matka i věštkyně převážně na periferii společnosti, v Kočičí bažině. Nechtěla z místa navzdory své napůl kočovné krvi odejít, neboť se jí s ním vázaly veškeré vzpomínky na matku, na svůj rod a původ. Močál (rašeliniště) je totiž, jak píše Zdeňka Brandejská, pojímán jako úložiště minulosti.

„Pokud rašeliniště tradičně pronásledují představivost Irů, může tomu být zčásti proto, že odhalují minulost jako stále přítomnou. Co se bažiny a jejího skrytého významu týče, minulost najednou nemáte za sebou, ale zřetelně pod nohama. Jenom několik stop pod moderním světem, v němž se nacházíte, se skrývají vrstvy minulosti. Jedná se vlastně o jeden ze způsobů, jak dějinami sužovaní Irové někdy chápali svoji

[132] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 14.
[133] Carr, M.: *c.v.* 41.
[134] Carr, M.: *c.v.* 75.
[135] Carr, M.: *c.v.* 68.

minulost - ne jako řadu definitivně ukončených událostí, ale jako něco, co je v přítomnosti stále živé."[136]

Když už není zbytí a Hester, vytlačovaná Carthagem a Xavierem, musí z bažiny odejít, bere na věčnost i svou dceru. Zpřetrhává tak problematické matrilineární vztahy, z nichž by se Josie nevymanila, poněvadž by si s sebou nesla do života podobně jako Hester stesk po matce, která dceru opustila. Sepětí Hester Swanové s místem jejího narození souzní s folklorní představou Irů v návrat do lůna přírody. To, že Kočičí bažinu neopustí ani po své smrti, je patrné z posledních Hesteřiných slov adresovaných Carthagovi: *„Teď už na nás nezapomeneš. Až ti ve vlasech zašumí vítr nebo ti něco jemně dýchne do ucha, tak to budeme my dvě."*[137]

Podobně jako v dramatu *U Kočičí bažiny*, přichází i v Porcii Coughlanové na přetřes otázka původu. Tchyně Blaize (obdobně jako paní Kilbridová) napadá Marianne (stejně jako Hester), že její původ je "nečistý".

„Tvý rodiče sem přitáhli, neměli ani vindru, leda tak holý špekatý prdele a rezavý hřívy. A za naše těžce vydělaný prachy vám město nastavělo baráky. Nemáme ponětí, odkud jste přivandrovali, neznáme složení vaší krve. V Joycích proudí ďábelská krev, měl ji Gabriel a Porcie ji má zrovna tak. Chraň nás pánbů před tím jejich černookým cikánským plemenem, před tou jejich černou krví a černou duší."[138]

Záhy nabývají její slova na absurdnosti, když vyplyne na povrch vícegenerační křížení příbuzných vyvrcholené incestním vztahem dvojčat.

Porcie a její fantazie, která opanuje děj hry, je namířena výhradně na osobu Gabriela. Kolem vzpomínek na zesnulého chlapce se ale točí i paměť ostatních postav, neboť Porcie není schopná s nimi konverzovat o ničem jiném, nežli o něm. Svůj život má neodmyslitelně spjatý s Gabrielem a řekou Belmont, od které se ani ve fantazii nedokáže oprostit, *„..myšlenkama bych pořád byla u Belmontský řeky. Přemýšlela bych, jestli je zrovna rozvodněná, nebo klidná, jestli je břeh rozbahněnej, nebo suchej[...], jestli se už vrátily volavky a taky bych přemýšlela o tisíci jinejch zázraků, který mi ta*

[136] Eagleton, T.: *The Truth About The Irish* (1999:31). In Brandejská, Z.: *Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr*. 23-24.
[137] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 99.
[138] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 19.

řeka přináší."[139] Hlavním takovým zázrakem je bezpochyby spojení s jejím mrtvým dvojčetem, jejichž duše i identita se zdála být promísena. *„Vyšli jsme z lůna za ruce - když Bůh přiděloval duše, musela se mu ta moje s Gabrielovou pomíchat nebo nám dal jednu společnou a ta s ním skončila v Belmontský řece."*[140] Matka Marianne v závěru hry však popisuje jejich narození méně poeticky. *„...Když vycházel z lůna, držel se tě za nohu a drží se jí dodnes, ať už je, kde je."*[141]

Fantazie a vzpomínky předků hrdinek, stejně jako jejich vlastní paměť tvoří důležitou součást *Midlandské trilogie*. Skrze drobné rodinné příběhy (v *Maje*), vyvolávané vzpomínky na matku (*U Kočičí bažiny*) a na své alterego (v *Porcii Coughlanové*) vytváří Marina Carr plastický svět svých dramat.

4. 1.2.4. Nadpřirozené bytosti

Jak již bylo v textu uvedeno, sama autorka věří v nadpřirozené bytosti, které se tak přirozeným způsobem promítají i v jejím díle. V rámci *Midlanské trilogie* lze hovořit o významu duchů, kteří se dostávají ke slovu, a to doslova zejména v dramatu *U Kočičí bažiny*.

V *Porcii Coughlanové* je duchem v myslích pronásledujcím všechny členy rodiny, avšak reálně viděn a slyšen pouze Porcií, patnáctiletý Gabriel. Ten je tu vykreslen jako pomstychtivý duch, žárlící na život Porcie a usilující o její život. Pronásleduje ji a nabádá ji tím k znovusjednocení částí jejich duše, kterou za života sdíleli. Porcie, pro kterou setrvat ve světě bez Gabriela bylo podobně obtížné, jako jej s ním sdílet, zůstávala na pomezí světa reálného, v němž se však nikdy nebyla s to naučit fungovat, a světa vzdáleného, který pro ni reprezentoval Gabriel. W. B. Yeats líčí v kapitole o vesnických strašidlech ve své knize *Keltský soumrak* dva druhy duchů - jeden je dobromyslný a neškodný, zatímco ten druhý je *"ponurý a věcný"-[...],,Přichází ohlašovat smrt, splnit nějaký závazek, pomstít ublížení [...] a pak spěchá na svůj odpočinek."*[142] Gabrielovo působení na Porcii se velice podobá chování tohoto typu duchů.

V dramatu *U Kočičí bažiny* se vyskytne více než jen jeden duch. Kromě ústředního "neživého" Josefa Swana, je to Milovník duchů, který Hester podobně jako Kočičí žena zvěstuje smrt. Slepá věštkyně vídá každý den spoustu duchů, s kterými

[139] Carr, M.: *c.v.* 14.
[140] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 16.
[141] Carr, M.: *c.v.* 42.
[142] Yeats, W. B.: *Keltský soumrak*. 21-22.

hovoří, jednoho dne do Kočičí bažiny přichází i bloudící duch Josefa Swana. Z rozhovoru s Kočičí ženou vyplývá, že Josef výslovně touží po životě a netěší jej jeho věčné bloudění v zemi smrti.

„JOSEF: Chci zase žít. Nechci pořád jen obcházet. Chci si odpočinout, dát si biftek, sbalit holku, chci zas chytat lososy a vysazovat štiky na Bergitině jezeře.
KOČIČÍ ŽENA: Ať už jsi pryč, koukej se zabydlet v novým světě a co nejvíc si ho vychutnat.
JOSEF: Se zatraceně těžko vychutnává nic, se zatraceně těžko užívá nepřetržitá tma."[143]

Duch Josefa Swana přichází k Hester těsně před katastrofou. Vyvstává v její mysli jako důsledek jejího intenzivního oživování vzpomínek, neboť jeho vražda se stala jedním z pojítek mezi Hester a Carthagem, kterému za jeho spoluúčast na ní darovala bratrovy peníze, za něž on nakoupil první statky.

Motiv duchů v irském dramatu 20. století se stal fenoménem. Dle Anthony Rocheho jsou duchové znovu se vracejícím prvkem v irském divadle.[144] Michael Billington tento názor potvrzuje, když píše: *„V irském dramatu jsou mrtví vždy s námi."*[145]

4. 1.2.5. Symbolika a význam jmen

Jména, která Marina Carr pro své postavy vybírá, nejsou nahodilá a v mnohých případech korelují s folklorní tradicí, podle níž jména naznačují charaktery postav či bývají znakem jejich stigmata.[146] Příkladem druhého případu je pojmenování babičky Fraochlán, jejíž jméno odkazuje na orientální původ a její nelegitimitu. Podobně je to v případě Hester, která se cítí být stigmatizována tím, že jí matka odepřela své jméno, které namísto toho darovala svému synu Josephovi. O tom, jakou váhu tomu Hester přičítala svědčí její bratrovražda.

[143]Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 51.
[144]Lonergan, P.*: Synge and His Influences: Centenary Essays from the Synge Summer School*. 215.
[145] "In Irish drama the dead are always with us.", Billington, M. In Lonergan, P.: *c.v.* 215.
[146] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 60.

„HESTER: A dokonce ti dala svý jméno. A mě pojmenovala Hester. Co je to za jméno?Hester?

JOSEPH: Hezký náhodou…

HESTER: Hester po nikom. A svý jméno si pošetřila pro tebe."[147]

I v tomto případě lze sledovat genelaogický význam, který jméno či jeho absence, popřípadě deformace na hrdinku mají. Hester svou dceru pojmenuje Josie po matce, zároveň jí ale ponechává otcovo příjmení, čímž u svého potomka sjednotí obě rodové linie.[148]

Další významovou rovinou v případě Hesteřina jména tvoří její příjmení Swanová. Odkazuje tím k Černé peruti, velké labuti, která jí symbolicky suplovala matku, a to již v prvních dnech po narození, kdy ji ukrývala ve svém hnízdě. Autorka propojila osud zvířete s tím Hesteřiným, když obě "labutě" umírají ve stejný den.

Podle tradičního irského zvyku se "The" vkládalo před poslední jméno mužského člena klanu.[149] Carr ale "The" ve jméně přisoudí Maje, ženě, čímž zdůrazňuje matrilineární rovinu celé hry.[150]

V *Porcii Coughlanové* tvoří jmennou paralelu postava jejího bratra Gabriela a manžela Rafaela. Biblický odkaz na andělská jména je zde zřejmý. Porcie se sama Rafaelovi svěřuje, že jí na něm upoutalo především jeho jméno.

„…pak jsem se dozvěděla, že se jmenuješ Rafael Coughlan, nechápala jsem, jak někdo s takovým jménem může být tak skutečnej, říkala jsem si, že jestli si mě Rafael Coughlan všimne, dokážu vejít do světa a zůstat v něm, i když to vždycky bude strašnej zápas."[151]

Snažila se skrze podobnost jmen přilnout k muži v reálném světě a oprostit se tak od jiného, dotírajícího na ni ze světa nadpozemského. Clare Wallace poukazuje na ironii, kterou postava bratra ve spojení s andělským jménem představuje. Původ archanděla Gabriela pochází z hebrejské legendy, která jej personifikuje jako léčivou sílu.[152]

[147] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 74.
[148] Wallace, C.: *Authentic reproductions: Marina Carr and the Inevitable.* In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 61.
[149] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 115.
[150] V českém překladu tato významová rovina zaniká.
[151] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 47.
[152] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 126.

Porciino dvojče však svou sestru ani za svého života, natož pak po své smrti neuzdravovalo, ba naopak.

Na jiný tradiční okruh, a to antický, odkazuje Carthagovo, tedy Kartágovo jméno. Osud severoafrického města, které bylo ve 2. st. př. n. l. vypáleno a prokleto, tvoří paralelu s budoucností postavy Carthage po smrti Hester a jejich dcery. Ta mu stačí před smrtí podpálit jejich společný dům, a kletbou, kterou bylo antické město stiženo, se v tomto případě můžou jevit jak poslední Hesteřina slova o tom, že k němu s Josie budou prostřednictví větru navždy promlouvat, tak věštba Kočičí ženy, jež zvěstuje novomanželům oddělené náhrobky, čímž předpoví budoucí rozpad jejich manželství. Příjmení, kterým je ve hře specifikovaná Carthageova matka, označena jako "paní Kilbridová" lze rozdělit na dvě slova - "kill bride", tedy "zabít" a "nevěsta". Významem pak tato "vražedkyně nevěsty" může odkazovat jak k její aktivní snaze o rozvrácení vztahu Carthage a jeho potenciální snoubenky, dlouholeté milenky a matky jeho dcery Hester, tak k symbolickému zapovězení Carthage jakékoli ženě, neboť jak svého syna upomíná: .. *„nemysli si, že když teď máš Karolínu Cassidyovou, že se mě jen tak zbavíš, jako ses zbavil Hester Swanový. Jsem tvoje máma a rozhodně odsaď neodejdu. Nikdy."*[153] V neposlední řadě pak význam jejího příjmení může poukazovat na svatbu Karolíny a Carthage, kterou Elzi narušila jak nevhodnou bílou róbou a řečmi o penězích, tak svým teatrálním přípitkem novomanželům.

4. 1.2.6. Motiv hudby

Hudba, jak už instrumentální, tak zpěvná prostupuje všemi třemi hrami. Dotváří atmosféru děje a její opakující se hudební motiv nabývá ve hrách symbolických rozměrů.

V *Maje* jde především o zvuk violoncella. Oba manželé jsou studovanými violoncellisty, ale pouze Robert se kariéře hudebníka odevzdal naplno. Ačkoli rodinu opustil právě kvůli hraní a potřebné "práci na sobě", vyvolává zvuk smyčce v Maje víru v návrat starých pořádků.[154] Samotné tělo nástroje připomíná kontury ženského těla, a hra na Maje místo na violoncellu se ve hře objevuje jednak na začátku prvního jednání v rámci milostné předehry, tak ve druhém jednání, kdy jím Maja vyjadřuje své rozčarování nad Robertovou opětovnou zradou. Hudební nástroj se objevuje také

[153] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 24.
[154] MacCionnaith, E-M.: *Resurrection: The Use of Folklore Themes and Motifs in Marina Carr´s Works*. 59.

v Robertově snu o Maje, v němž obal violoncella sloužil jako rakev Majina těla. Paralelu k Robertově hudebnímu nástroji tvoří dudy boha Blátha z legendy o Sovím jezeře, stejně jako ozvuky bubnů Millieny ekvádorské známosti z New Yorku.

V *Porcii Coughlanové* zpěv jejího zesnulého bratra prostupuje celou hrou. Gabriel tímto způsobem sestru pronásleduje a nedává jí zapomenout na porušení paktu (o společné sebevraždě), jehož důsledkem se stalo přetržení jejich jednoty, neboť každý z nich se teď nachází v jiné sféře světa. *„Je slyšet Gabrielův zpěv. Porcie ho zaslechne, vyběhne z obývacího pokoje. Gabriel se objeví na břehu Belmontské řeky. Zmizí, jakmile tam udýchaná Porcie doběhne. […] Zpěv utichne."* [155] Gabrielův zpěv byl už za jeho života pověstný. Sly Coughlan vzpomíná ve druhém obraze na to, jak syna dvakrát týdně vozil na hodiny hudby až do Dublinu.

„A on celou cestu zpátky zpíval a mně bylo jasný, že poslouchám něco úžasnýho a výjimečnýho, i když nikdy nezpíval přímo pro mě - páni, jak já ten zpěv miloval, občas jsem poslouchal v belmontský sakristii, jak cvičí, ty božský vysoký tóny, který tak rád zpíval."[156]

Zdá se, jako by zpěv byl způsobem Gabrielova vyjadřování se na tomto světě. Když se cítil být zrazen, zpívat přestal.

"Porcie, Gabriel přestal zpívat, když ses s ním přestala bavit, když si s ním odmítala kamkoli jít, jíst s ním u jednoho stolu, když jsi prchla z pokoje, do kterýho zrovna vešel, když ses sčuchla se Stacií a Damusem Halionem. Tehdy přestal zpívat."[157]

Druhým nositelem božského hlasu ve hře je Blaizin oblíbený zpěvák John McCormack, jehož poslechu se stará vozíčkářka několikrát dožaduje, neboť ji upomíná na svá dětská léta.

V dramatu *U Kočičí bažiny* je nositelkou nezapomenutelného zpěvu Velká Josie Swanová, jejíž hlas se často nesl bažinou. Byla jím tak pověstná, že si ji objednávali lidé z okolí, aby jim na oslavách zazpívala pár svých kousků. Na začátku třetího dějství, kdy se setkává duch Josefa Swana se svou sestrou, zaslechne Hester z jeho úst matčinu

[155] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 34.
[156] Carr, M.: *c.v*. 29.
[157] Carr, M.: *c.v*. 44.

píseň, kterou si nárokuje pro sebe. *„Ty máš ale drzost zpívat tuhletu písničku. Je moje! Složila ji jen a jen pro mě. To mi všichni musíte něco brát?"*[158] Zpěv byl jedním z atributů Josie Swanové, která s lehkostí jí vlastní skládala a zpívala, píseň o Kočičí bažině však Hester pojímala jako výsostný dar pouze pro sebe.

4. 1.2.7. Motiv tuláctví

Motiv tuláctví, který lze spatřit jak v *Maje*, tak ve hře *U Kočičí bažiny*, má své kořeny ve folklóru. Významově převratným se stává v Syngově *Stínu doliny*, dramatu, ve kterém autor zobrazil tradiční venkovskou chalupu a zaměřil svou pozornost na vykreslení osamělosti mladé ženy v manželství s tradičně starším mužem. Postava tuláka, který přichází a odvádí si nespokojenou ženu, stejně jako vyobrazení ženy, jež dává přednost před zázemím a spořádaným, avšak nešťasntým životem, nejistému podniku s tulákem, vzbudilo ve své době mezi veřejností pozdvižení.

V *Maje* se promítá motiv nestálosti a bloudění, chceme-li tuláctví v několika případech. S prvním takovým náznakem se setkáme ve scéně, kdy babička Fraochlán zpovídá čerstvě se navrátivšího Roberta a konfrontuje jej s rodovou minulostí ironickým dotazem, jestli také jeho otec neopustil matku, tedy, nemají-li tento vzorec chování v rodě.

> *„ROBERT: Nikdy ji neopustil. Odjel na pár let do Ameriky. Bylo to po válce, musel sehnat nějakou práci, ale pak se vrátil!*
> *BABI F: Tisíce mužskejch zůstaly, válka neválka, nebo vzali svoje ženy a dětí s sebou. Ale ty ne a tvůj táta jakbysmet…"*[159]

Ačkoli se babička Fraochlán z těchto slov může jevit jako zastánce konzervativního svazku, kdy má muž vždy mít po boku svou rodinu[160], je právě ona oním tulákem ve hře. V její postavě došlo k genderovému posunu. Jak bylo rozebráno výše, svou nelegimitou a exotickým původem nikdy nemohla plně zakořenit ve zdější společnosti. A tak spíše, než aby předávala dalším generacím povědomí o své identitě spojené s určitým místem, propojuje jej skrze své příběhy s vědomím a napojením na jejich

[158] Carr, M.: *U Kočičí bažiny.* 72.
[159] Carr, M.: *Maja*. 29.
[160] A v jistém smyslu tradiční status rodiny zastává, vezmeme-li v úvahu, že svou dceru Ellen přiměla vzít si otce jejího dítěte za manžela, navzdory nahodilosti jejich známosti, jen aby zachránila nenarozené dítě před stigmatem nelegitimity.

ženské předky (Velká jasnost, Ellen). Neusazenost a neukotvenost ztělesňuje také Majina sestra Beck. Ta odjela za štěstím do Austrálie, kde se sice vdala, ale velice záhy také rozvedla. Vrací se jako svobodná sedmatřicetiletá nevystudovaná bezdětná servírka do Irska s předtuchou, že právě ona bude onou neusazenou starou pannou v rodě.

Motiv tuláctví je zakořeněný v kočovném způsobu života komunity "travellers", jenž zdědila po předcích Velká Josie Swanová. Jak utišuje Josef sestru: *„Hester, jestli tě to trochu uklidní, tak nás s tátou taky opustila. Josie Swanová nevydržela s nikým."*[161] Tuláctví samotné Hester se projevovalo pouze v hranicích bažiny, po které podobně jako její matka, po nocích bloudila s nadějí, že ji tam jednou potká.

4. 1.2.8. Odkazy na katolickou církev

Ačkoli v *Midlandské trilogii* není víra zrovna akcentována, jednotlivé odkazy na katolickou církev, jejíž výsostnou enklávu Irsko po dlouhá staletí tvořilo, tu nelze opominout. V *Maje* ztělesňuje mravní prudérnost církve, dbající na manželství a legitimitu potomků, tetička Julie. Ta přijíždí s Agnes na Soví jezero, aby zjistily, zda Beck, dosud neusazená a nyní po několikaměsíčím manželství rozvedená Majina sestra, není k tomu všemu ještě těhotná. S povzdechy "svatá panno" a "pánubohu díky" vytýká Julie Beck její rozvod.

> *„BECK: Prostě to nevyšlo, teto Julie. Zkoušela jsem to. Opravdu jsem se snažila.*
>
> *JULIE: Co je to za řeči, nevyšlo. Za nás ses vdala, a jestli to vyšlo, nebo nevyšlo, nikoho nezajímalo."*[162]

Dcery babičky Fraochlán v ostrém kontrastu s nekonvenční povahou své matky ztělesňují tradičnost a odkazují k patriarchálnímu společenství. Lenka Pithartová demonstruje rozdílnou mentalitu generací žen v jejich přístupu k oknu Majina domu, stávajícím se tak symbolickým objektem. Zatímco Millie jej otevírá, Connie na něj civí a Beck z něj mává, Julie s Agnes nakukují skrze okno dovnitř a "čmuchají" kolem.[163]

V dramatu *U Kočičí bažiny* se objevují odkazy na Boha a církev v groteskním podobě. Podobně jako reprezentují a vyžadují vnějškovou spořádanost v *Maje* tetičky

[161] Carr, M.: *U Kočičí bažiny.* 75.
[162] Carr, M: *Maja*. 46.
[163] Pichrtová, L.: *The Role of Gender in Selected Irish Plays*. 26.

Julie a Agnes, tak zastupuje podobnou roli ve třetí hře trilogie paní Kilbridová. Leží jí na srdci nelegitimita Josie jakožto nemanželského dítěte, kterou mnohokrát oslovuje jako "parchantíka." *„Neboj děvenko, však mi tě od ní (Hester) dostaneme. Máme s tatínkem plány. Však my z tebe uděláme aspoň zdánlivě legitimní dítě."*[164] Paní Kilbridová považující se za řádnou křesťanku plánuje odkázat třetinu svých úspor církvi, konkrétně sestrám karmelitkám. Na svatbě Carthage a Karolíny se pak nechá unést vzpomínkami na syna, který jí jako malý vyrobil na kopci za domem Golgotu *„...sbils na kopci tři kříže a pamatuješ, jak skučel vítr a my se ho snažili překřičet: "Golgota! Golgota*!"[165] Se svatbou samotnou se pak pojí motiv svatebních šatů. V těch se přichází Hester ukázat v den jejich svatby jak Karolína, tak posléze Carthage. Hester však tuto drzost nehodlá nechat bez odezvy a vrací jim úder svým příchodem na hostinu ve svatebních šatech, jež kdysi dostala od Carthage.

„Je to už devět let. Dospěli jsme do takový fáze, že jsme se měli rozejít, ale tys mi to rozmluvil a požádal mě o ruku. A jednou večer jsi přines krabici s těmahle šatama. Stál jsi o mě tak dlouho, dokud jsi nenašel sílu mě opustit."[166]

Hořkosladkou scénu, v níž proti sobě stojí dvě nevěsty, podtrhuje téměř svatební róbou paní Kilbridová a šatečkama k prvnímu přijímání malá Josie. Karolínina vysněná svatba, nejšťastnější den jejího života, jak si odmala plánovala, se proměňuje tváří v tvář třem Carthagovým ženám v bílém v noční můru. Zbytky lesku svatby velkostatkářovy dcery pak stírá postava samotného faráře. Starý a senilní otec Willow je groteskní figurou, jež na hostině spíše poodkrývá své světské touhy po manželství, místo aby vykonávala církevní náležitosti, kvůli kterým byla mezi ně přizvána. Rozklad tradiční vážené role kněze je pak dokonán jeho slovy o tom, jak přistupuje k místním zpovídajícím se. *„(k Hester) Copak na mě někdy dali, určitě lžou i ve zpovědnici. Víš, jak to řeším? Vždycky si dám do uší špunty."*[167]
Sama Hester, ačkoli v momentech eskalace krize několikrát vzývá Boha *„Dobrej Bože na nebesích, co na mě ještě chystáš?"*[168], nemůže být označena za věřící v tradičním slova smyslu. Nehledě na to, že ji podle křesťanské morálky zatracuje skutek její

[164] Carr, M.: *U Kočičí bažiny.* 23.
[165] Carr, M.: *c.v.* 64.
[166] Carr, M.: *c.v.* 64.
[167] Carr, M.: *c.v.* 70.
[168] Carr, M.: *c.v.* 44.

bratrovraždy, které nelitovala, nemanželské dítě, jež posléze zabíjí a nakonec hlavně její sebevražda, svým běžným chováním byla vždy vzdálená jakékoli pasivitě a víry v lepší konec, než ten, který si sama zařídí. *„(ke Xavierovi) Bůh mě teď trestá, že jsem vůči tobě nepodnikla správný a přiměřený kroky. No jo. Bůh mě trestá, ale já ty jeho rány v leže přijímat nebudu."*[169]

Jestliže se v dramatu *U Kočičí bažiny* objevuje scéna svatební hostiny jakožto dovětek svatby, je v *Porcii Coughlanové* vykreslena hostina s odkazem na jinou církevní svátost, a to na pohřeb. Ta se koná v domácím prostředí Porciina a Rafaelova domu, a podobně jako v předchozím případě neslouží zúčastněným k jejich stmelení, ale vytváří platformu pro eskalaci rodinných konfliktů.

> *„BLAIZE: (k Maggie May) Jen se objevíš v kostele, hostie rudne a víno bledne. Joycové vždycky byli a vždycky budou zasraný cikáni se vzpurnou krví a prchavou duší. Nečistá, neotesaná famílie, jakou Belmont ještě neviděl. Na zdraví! Na Joyce! Na Porcii v kalný hlíně belmontskýho hřbitova, kam měla namířeno od narození a není divu, když chováte zvířata s lidma, vyjdou vám z toho leda ustrašený zrůdy, co nemaj šajna o Bohu, natož o lidech.."*[170]

Kromě rodové nečistoty Marianniných předků Blaize svými slovy poukazuje na strašný čin sebevraždy obou dvojčat. Tento skutek byl po dlouhou dobu katolickou církví souzen jako jeden z nejtěžších hříchů. Neboť, jak prohlašuje otec Welsh o sebevrazích v McDonaghově *Osiřelém západě*:

„Smaží se teď pěkně v pekle […] Podle katolické církve je to bez debat, jako každý sebevrah. Žádné vykoupení, žádné slitování. (k Valenovi) Skvělé, co říkáš? Můžes zabít tucet lidí, můžeš jich zabít dva tucty. Pokud toho potom zalituješ, můžeš přijít do nebe. Ale jestli jsi to ty sám, koho zabiješ, tak ne. Rovnou cesta do pekel."[171]

[169] Carr, M.: *U Kočičí bažiny.* 39.
[170] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 29.
[171] McDonagh, M: *Osiřelý západ*. 69-71.

Motiv sebevraždy je společný všem třem hrám. Hrdinky volí únik z reality, která se vůči nim staví nepřátelsky. Ačkoli je pro katolickou církev sebevražda nepřípustná, současný přístup církevních kruhů se k této problematice staví o něco shovívavěji.[172]

Podle biblické dikce je zavrženíhodný také akt incestu, který mezi Porcií a Gabrielem po mnohá léta probíhal. Jak varuje Mojžíš v 18. kapitole knihy Leviticus, incest je považován za ohavnost a lidé, kteří se smilstva, mezi které je incest řazen, dopouštějí, mají být ze společenství vyobcovaní.[173]

4. 2. Antické pozadí Midlandské trilogie

Druhým specifikem *Midlandské trilogie* Mariny Carr je její antický rámec s četnými motivy odkazujícími ke klasickému řeckému dramatu. Na následujících stránkách poukáži na souvztažnost hrdinek Mariny Carr a klasických rekyň a heroů řeckých tragédií, jež stmeluje podobný osud i motivy lásky a smrti . Rozeberu hlavní témata cykličnosti, osudovosti a neodvratitelnosti, která se ve hrách výrazně promítají.

4. 2.1. Tragédie

Divadelní žánr, kterým bývá *Midlandská trilogie* charakterizována, je tragédie. Tu Aristotelés ve své *Poetice* popisuje následovně:

„Jest tedy tragédie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní."[174]

Tato Aristotelova definice stojí na počátku všech dalších, které, podle Clare Wallace, pouze některé její znaky vyzvdihují či modifikují, a to podle doby, v níž autor tragédii zpracovává. Často pak bývá akcent pokládán na efekt, jenž má mít tragédie na obecenstvo, a opomíjejí se její formální prvky.[175] Marina Carr však nepřejímá

[172] Trench, R.: *Bloody living, The Loss of Selfhood in The Plays of Marina Carr*. 132.
[173] *Bible*. Lv18. 114.
[174] Aristotelés: *Poetika*. 15.
[175] Wallace, C.: *Suspect Cultures, Narrative, Identity&Citation in 1990s New Drama*. 252.

v konkrétním znění žádnou z definic tohoto žánru, ale *„zahrnuje fragmenty různých formulací a (ne)pochopení tragédie a tragického z různých zdrojů.*"[176]

Tragické dílo je charakterizováno několika rysy: katarzí (očištění vášní), soucitem a bázní, hamartií (čin hrdiny, kterým uvádí do pohybu proces ústící v jeho zkázu, tragická vina), hybris (hrdinova pýcha a tvrdohlavost) a pathosem (hrdinovo utrpení).[177] Všechny tyto prvky tradiční tragiky Marina Carr do své trilogie pojímá. Tragičnost jejích hrdinek vyvěrá z nevyhnutelného a neřešitelného konfliktu, jehož jediným východiskem je v tomto případě smrt.[178]

Aby tragédie na diváky působila, neměla by do svého středu stavět příliš dobrého a nevinného hrdinu, stejně jako jednoznačně špatného a vinného.[179] Pouze k takové postavě, jež mohla divákovi připomenout sebe sama, může obecenstvo pociťovat soucit a zároveň bázeň nad tím, aby jej nestihl podobný osud. Ačkoli Marina Carr v Maje, Hester a především v Porcii vykresluje hrdinky veskrze jako nesympatické, tím, že poodkrývá motivy jejich činů, jež jsou povahy všelidské, totiž zhoubné a spalující tužby, vytváří u diváka schopnost, když ne identifikovat se s nimi, tak jim alespoň porozumět.

Zajímavým způsobem se Carr ve svých hrách oprošťuje od Aristotelova požadavku na přirozeně se rozvíjející děj, tedy na koherentní sled jednotlivých událostí[180], když v případě Maji a Porcie vkládá scénu s jejich smrtí do středu dramatu, a vytváří tak dějový anachronismus.

4. 2.2. Maja, Porcie, Hester ve vztahu k antickým hrdinkám

Přestože Marina Carr ve svých hrách nečerpá látku výhradně a konkrétně pouze z antických dramat, jisté paralely mezi jejími hrdinkami a hrdinkami Aischyla, Sofokla a Eurípida jsou tu nabíledni. Jak píše Aristotelés, tragédie je nejčastěji rodinnou záležitostí[181], z tohoto předpokladu je třeba vycházet. Druhé klíčové a spojující východisko těchto klasických antických a moderních irských dramat pak vytváří pocit

[176] "..incomporates fragments of different formulations and (mis)understandings of tragedy assembled from various sources.", Wallace, C.: *c.v.* 254.
[177] Pavis, P.: *Divadelní slovník*. 407.
[178] Pavis, P.: *c.v.* 408.
[179] Hořínek, Z.: *Žánry dramatu*, 8.
[180] Eagleton, T.: *Sladké násilí, Idea tragična*. 144.
[181] Eagleton, T.: c.v. 220.

ztráty. Marina Carr se nechvává slyšet, že *„ztráta je esenciální zkušeností, a něčím, co by měl člověk v životě očekávat."*[182]

Sihra spatřuje v *Maje* podobnosti se Sofoklovou *Élektrou*.[183] Ústřední ženské hrdinky spojuje jejich povaha - neústupná a odhodlaná, stejně jako je jejich zúžené vidění zaměřeno k jedinému cíli - návratu jejich milovaných mužů. Ačkoli v *Maje* přichází Robert již na začátku hry, z průběhu děje a Milliyných dovětků čtenář tuší, jak úpěnlivě žena na návrat svého manžela celou tu dobu čekala. Orestés sice do Mykén doráží také v úvodu hry, své sestře se ale představí až v jejím závěru. Bratr je mezitím Élektrou toužebně očekáván, a ačkoli ta je naplněna netrpělivostí, věří v jeho brzký návrat a nápravu rodinných křivd. *„Já věřím, sic bych dále nežila."*[184] Stejně jako je fatálně určující pro Maju Robertův odchod, pojí osud Orestéa s tím svým i Élektra. Když se dozví o jeho údajné smrti, bortí se jí s ní všechny sny o pomstě jejich otce a očištění rodu. Závěr obou her je však odlišný; zatímco v Élektře dochází ke smíření, když Orestés zabíjí matku a jejího milence, s nímž zosnovali zabití Agamemnóna, v Maje k ničemu takovému nedojde.

V souvislosti s motivem čekání na svého muže bývá hrdinka první hry z trilogie dávána do spojitosti s postavou Penelopy, ženy Odysseovy.[185] Ta si podle mýtu odhánějíc četné nápadníky v naději na Odysseův návrat, vysloužila pověst vzoru manželské věrnosti. Také Maja na Roberta oddaně čekala, zhřešila za tu dobu pouze jednou. *„Bylo to jen na jednu noc, abych byla přesnější, jedna noc s cizincem, který tudy náhodou projížděl.."*[186] I v tomto případě jsou však konce příběhů odlišné. Odysseus se po třech letech vrací z Tróje a s Penelopou navazují na harmonický vztah před jeho odjezdem, což tvořilo toliko představu Maji, avšak realita se ukázala být v jejím případě jiná.

Porcie Coughlanová ve vztahu k bratrovi odkazuje v jistém smyslu k Sofoklově *Antigoné*.[187] Obě hrdinky spojuje láska k jejich sourozenci a disrespekt vůči vůli svých otců. Antigoné i přes výslovný zákaz pohřbívá Polyneika, a Porcie navzdory otcově

---

[182] .."loss is fundamental to experience and something to be expected in life.", Sihra, M.: *A Cautionary Tale: Marina Carr´s By the Bog of Cats*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 256.
[183] Sihra, M.: *A Cautionary Tale: Marina Carr´s By the Bog of Cats*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 257.
[184] Sofoklés: *Élektrá*, 78.
[185] Wallace, C.: *Suspect Cultures, Narrative, Identity&Citation in 1990s New Drama*. 260.
[186] Carr, M.: *Maja*. 93.
[187] O´Dwyer, R.: *The Imagination of Women´s Reality: Christina Reid and Marina Carr*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 245.

domlouvání neustává v milostných schůzkách se svým milencem, kterými podle Slye ztrapňuje celou rodinu.

Razantností a silou své osobnosti by mohla tvořit paralelu i k postavě Élektřiny matky, zavrhované a zavrženíhodné Klytaiméstry. Ta se objevuje jak v Sofoklově hře, tak v Aischylově *Oresteii*. Ačkoli na ní všechny charakteristiky této vědomě zločinné ženy nelze aplikovat, přinejmenším svým zavržením mravních zákonů udržuje s charakterem vykresleným Marinou Carr určitou kontinuitu. Spojuje je také život sužovaný strachem z pomsty, která na Porcii doléhá ze strany Gabriela a na Klytaiméstru od jejích dětí Élektry a Oresteia, avšak *„byť nalomená, vytrvává, nese po léta tíhu své viny."*[188]

Hořínek ale v případě Sofokla upozorňuje přes zjevnou zarputilost jeho hrdinek ke stále zřetelnému mýtu a mýtickému myšlení, kterému podléhají. Podobně jako v *Antigoně*, která poruší rozkaz svého otce a pohřbívá zavrženého bratra Polyneika, tak i v *Élektře* spatřuje u hrdinek dva nesmiřitelné principy. Těmi však ještě není přirozená bázeň a odhodlání k nelehkému činu, ale společenský a mravní zákon. Hrdinky podléhají právě tomuto vyššímu mravnímu zákonu, který samy považují za šlechetný a jenž je v jejich očích nadřazen státní autoritě v podobě společenských výnosů. S psychologickou studií ženské duše přichází až Eurípidés.[189]

Nejvíce podobností s konkrétní antickou hrou lze spatřovat v dramatu *U Kočičí bažiny*, jehož děj volně navazuje na Euripidovu *Médeiu*.[190] Obě hry zobrazují hrdé, nezkrotné a svými muži zrazené hrdinky, *„hluché k domlouvání věrných přátel svých."*[191] Médeu s Hester pojí nejen jejich rozdrásaná žárlivá srdce, ale i obdobné osudy.

Obě ženy zabíjejí svého bratra, z méně či více sobeckých pohnutek, avšak z jejich vraždy těží jak Carthage, tak Iáson. Carthage Kilbride za peníze, které měl s sebou na loďce Josef Swan v den své smrti, zakoupil první hektary půdy. Zahubením sourozence zachraňuje Médea sebe i Iásona, když jsou bratrem a otcem pronásledovaní při úprku z Kolchidy. Obě ženy dále obývají prostředí, v němž jsou považovány za cizinky. Hester, ačkoli je s Kočičí bažinou spojena již od narození, není díky svému kočovnému původu, nemateriálnímu a nekomfonímu způsobu života usedlou

[188] Stiebitz, F.: *Aischylova Oresteia*. In *Oresteia*. 213.
[189] Hořínek, Z.: *Žánry dramatu*. 6.
[190] Sihra, M.: *A Cautionary Tale: Marina Carr´s By the Bog of Cats*. In Jordan, E.: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. 254.
[191] Eurípidés: *Médeia*. 97.

komunitou přijata; Xaviér jí dokonce nazývá čarodějnicí. Taktéž kouzelnice Médea, jež zradila svou rodnou vlast a prchla s manželem z Iólku, nachází útočiště až u krále Kreonta v Korintě. Iáson svými slovy demosntruje Médeinu "jinakost", když ji nazve pro její neřecký původ barbarem. *„Hle, dříve žilas mezi barbary, teď bydlíš v Řecku, znajíc mrav i zákony a spravedlnost, která trestá hrubou moc."*[192] Co však tvoří ústřední paralelu mezi těmito heroinami, je skutečnost, že obě až přespříliš propadly své lásce.

„Kdo lásce až příliš se vzdá,
že spálí mu srdce ten žár,
ten nedojde chval ani štěstí."[193]

Carthage i Iáson opouštějí své mnohaleté partnerky, pro mladší, dobře zajištěné ženy, které jim svým původem či majetekm slibují ekonomické polepšení. Oba muži argumentují, že s více prostředky budou moci zajistit lepší budoucnost pro své potomky. Kreón stejně jako Xavier Cassidy se pak snaží zavržené ženy ze svého okolí vypudit. Hester je zakoupen dům ve městě, kam se má přestěhovat a Médei je nabízeno útočiště u některého z Iásonových příbuzných. Scéna, kdy přichází Kreón za kolchidskou čarodějkou a vyhání ji ze své země, připomíná závěr šestého obrazu prvního dějství, popřípadě scénu z třetího dějství *U Kočičí bažiny*, v nichž Xavier Hester hrozí a uplácí ji, aby bažinu pro klid jeho dcery opustila.

„KREÓN: Nač bych ti to měl skrývat; strach mám před tebou,
že způsobíš mé dceři bolest nezhojnou!
A mnoho věcí přispívá k mé obavě:
jsi od přírody chytrá, znalá všecho zla,
jsi rozhořčena ztrátou svého manžela.."[194]

„XAVIER: Hele Swanová, mě tvoje rodina, ani to, kde jste se tu sebrali,
vůbec nezajímá. Mě zajímá moje vlastní rodina, teď už mám jen ji

[192] Eurípidés: *c.v.* 109.
[193] Úprava překladatelek Š. Císařové a O. Bártové pro potřeby Činoherního klubu. Originální citace Stiebitz (1978:113):
Láska vášnivá, přespříliš prudká
když přiletí a sžehne hruď,
nedává lidem slávy ni cti..
[194] Eurípidés: *Médeia*. 100.

a jestli bude nutný rozsekat tě sekačkou, aby se měla dobře, tak to prostě udělám. Ale jen když to bude nutný. Tak nám to všem ulehči. Odejdi odsaď ještě dneska."[195]

Obdobným se v obou hrách zdají být i hrdinčiny monology o tom, jak se o povznesení svého muže postaraly ony a nikdo jiný.

„MÉDEIA: …Já ze spárů jisté smrti jsem tě spasila
-jak všichni Agoplavci mohou dosvědčit-
když jsi měl zkrotit býky oheň soptící
a smrtonosnou setbu do brázd zasíti.
Já usmrtila draka věčně bdělého,
jenž chránil zlaté rouno stem svých závitů
a jako spásná hvězda vzešel ti můj um.
já zradila jsem otce I svůj rodný dům
a šla jsem s tebou do Iólku, v cizí kraj,
ach vedena víc láskou nežli rozumem!
A přivodivši Peliovi strašnou smrt
skrze jeho dcery, strachu jsem tě zprostila.
A za to za vše, ničemníku největší,
jsi ty mě zradill, vzal sis novou manželku…"[196]

„HESTER: To tys sbalil mě, a ne já tebe, jak se snažíš ostatním namluvit.
Nejdřív jsem s tebou nechtěla nic mít, měla jsem dát na první dojem,
jenže tys za mnou furt lez. Hezky jsem tě zaučila, co, Carthagi?
Čtrnáct let sis o mě obrušoval zuby. Vysával jsi mě, žvejkal, a myslíš,
že mě můžeš teď jen tak vyplivnout? Neopouštěj mě. Neopouštěj mě…"[197]

Médea se jeví jako neústupnější a lstivější, již od začátku hry spřádá úkladný plán vraždy, kdežto Hester těsně před katastrofou prosí už jen o to, aby mohla v bažině

[195] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 43.
[196] Eurípidés: *Médeia*. 107-108.
[197] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 33.

s Josie zůstat žít v maringotce po své matce. Když jí to není umožněno a navíc jí vyhrožují odebráním dcery, nevidí už jiné východisko než ve své i Josiině smrti. Zdeňka Brandejská však naráží na potíž, která z Hesteřiny msty vyvstává: *„...tak jako každá msta, vyznívá značně problematicky, neboť umožňuje pokračování kultury viny, nesmiřitelnosti, neodčinitelnosti a věčného pronásledování duchy minulosti."*[198] Ani z Médeiny msty nevzešlo nic dobrého, poté, co je vyhnána z Athén, mizí kdesi na východě.

Médea i Hester se dopustily přečinů proti morálce. V prvním případě je Médea hnána touhou pomstít se za zlomené srdce a ponížení, kterého se na ní ten, jehož milovala, dopustil; v tom druhém je smrtící láska metaforou, která osvobozuje[199] Hester od bolesti po ztrátě matky a vůbec všeho, na čem jí kdy záleželo. Konečně, obě tyto hry spojuje téma lásky, rodiny a subjektivní morálky. Hester roztrhává smlouvu o prodeji svého domu u Kočičí bažiny na cáry. Nic pro ni nepředstavuje, ona věří v nepsané zákony společně prožité minulosti. Toto pouto cítí i Karolína, která z tohoto důvodu trvá na tom, aby Hester z bažiny odešla.

4.2.3. Motiv neodvratitelnosti, osudovosti a cykličnosti

V četných případech se děj klasických antických tragédií rozvíjí na pozadí proroctví. To má v Sofoklově *Élektře* podobu snu, v němž se zdá Klytaiméstře o návratu jejího mrtvého muže Agamemnóna. Ani ne za den, přichází jeden z jejich potomků, nenávistí vůči matce a otcově vražedkyni živený Agamemnonův syn Orestés. Médea je otevřena prologem chůvy a vychovatele, z něhož vyplývá jejich obava nad Médeinou mstou.

„CHŮVA: ...Ne radost, odpor cítí, zří-li děti své,
a já se bojím, že snad něco zamýšlí.
Má chmurnou mysl, nedovede snášet zlé.
Já znám ji, proto strach mám, aby do domu
snad tajně nevešla, kde lože prostřeno,
a ostrý meč si nevrazila do útrob,
neb aby nezabla vládce, královnu

[198] Brandejská, Z.: *Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr*. 25.
[199] Paterová, J.: *Současná Medea zabíjí z lásky*. Lidové noviny 25. 9. 2009.

a nestihl ji osud ještě bědnější."[200]

V *Midlandské trilogii* zastupují podobný motiv nezvratitelnosti jak s životy hrdinek paralelní mýty o vzniku místa, ve kterém žijí, tak ojedinělé repliky některých postav, a ve hře *U Kočičí bažiny* i přímočará proroctví. Na pohřební hostině Porcie pronáší babička Blaize větu, se kterou musí tiše souhlasit všichni zúčastnění. *„(k Marinanne) Utři si slzy, děvenko, vždyť se to chystalo už patnáct let."*[201] Ve hře *U Kočičí bažiny* se pak setkáváme s proroctvím jednak Kočičí ženy o tom, že do večera po Hester v bažině nezůstane kámen na kameni, nepovolí-li a neodejde, dále ale také z úst samotné protagonistky. Když za ní přibíhá rozradostněná Josie s dotazem, zda může jet s Carthagem a Karolínou na jejich svatební cestu, nabývá matčina odpověď povahy hrůzné předpovědi.

„Poslouchej mě, Josie Swanová, a poslouchej mě dobře. Jedna Josie Swanová mě už opustila. Tvůj bezvadnej tatíček mě taky opustil. Celej život mě všichni bez vysvětlení opouštějí. Takže ti něco povím, Josie, jestli ode mě odejdeš, umřeš."[202]

Podobně fatálně vyznívá i její výhrůžka Carthagovi, když říká: *„Narodila jsem se tady a tady taky umřu. Vy sebranko rodově zatíženejch zdegenerovanejch bahnitejch mozků. Varuju tě, Carthagi, jestli se ta rádoby svatba odehraje, už nikdy Josie neuvidíš."*

Motiv osudovosti ženských představitelek, který prostupuje *Midlandskou trilogii* je v antickém podání zřetelný v příběhu krále Oidipa. Jeho otci, thébskému králi Láiovi, věštba určila, že jej zabije vlastní syn, který se následně ožení se svou matkou. Aby tomuto osudu unikl, nechal Oidipovi po narození probodnout nohy, svázat a pohodit jej v lese. Otrok, který byl úkolem pověřen, pohnut soucitem, předává dítě pastýři z korintského království. Jelikož zdejší král neměl potomka, přijal nalezence za vlastního a vychoval jej na svém dvoře. Poté, co je zpochybněn Oidipův původ, nechává si v delfské věštírně věštit o svých rodičích. Dozví se, že se stane otcovrahem a za manželku pojme vlastní matku. Aby osudu ušel, opouští korintské království a vydává se na cesty. Při nich zabije nevědomky svého skutečného otce a když rozřeší

[200] Eurípidés: *Médeia*. 90.
[201] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 29.
[202] Carr, M.: *U Kočičí bažiny.* 82-83.

hádanku Sfingy a osvobodí tak Théby, ožení se s ovdovělou královnou Iokastou, svou matkou.[203] Po letech království postihla morová rána, která započala Oidipovu cestu za sebepoznáním a uvědoměním si, že osudu stejně jako jeho otec neunikl, naopak jej plně svými skutky naplnil.

V *Maje* se cykličnost projevuje v neschopnosti ženských hrdinek vyvázat se z rodinného vzorce, který po generacích přejímají. Osamělé ženy, poznamenané zážitky z dětství, matky samoživitelky. Tak jak Maja naplnila svůj osud predikovaný rodinnou minulostí a vepsaný legendou do Sovího jezera, pokračuje ve stejném módu i dcera Millie, navzdory matčinu přání: *„Ty budeš jiná, viď, Millie? Ty nebudeš jako já a Robert.*"[204]. Té se podobně jako Ellen ze vztahu na jednu noc narodilo dítě, jeho otec je Ekvádorec suplující orientální krev babičky Fraochlán, navíc bubeník, tedy jako Robert, hudebník. Babička Fraochlán si je opakování minulosti vědoma, vysvětluje si tak i Robertův odchod, který musel následovat, neboť i jeho otec matku opustil. *„Tisíce mužskejch zůstaly, válka neválka, nebo vzali svoje ženy a děti s sebou. Ale ty ne a tvůj táta jakbysmet a jistojistě, jako že tu sedím, ty tu dlouho nezůstaneš, protože my lidi neumíme než se opakovat, pořád dokola, možná k tomu vyhrává jinej orchestr, ale melodie je pořád stejná."* [205]

Odkazem na antický svět je Millií zmiňovaná špulka s nití, pro níž jí matka před pěti lety po Robertově odchodu, poslala. Kouzelným vláknem, pomocí kterého chtěla Maja přilákat manžela domů, se měl stát dům na Sovím jezeře. Magičností symbol odkazuje ke kouzelné Ariadnině červené vlně, jež měla ukázat Théseovi cestu a vyvést jej tak z labyrintu.

Porcie svůj osud zpečeťuje skokem do Belmontské řeky, čímž naplní dávný pakt uzavřený s Gabrielem. Jak na pohřební hostině konstatovala Blaize, schylovalo se k tomuto již od samotého začátku. Možná souvztažnost s osudem Porcie a jejích dětí je naznačena v pátém obrazu.

> *„MARIANNE: ..A kde máš děti? Nejspíš si hrajou u Belmontský řeky. Aby to do ní co nevidět neslítly a neutopily se.*

[203] Sofoklés: *Král Odipús*. 7.
[204] Carr, M.: *Maja*. 93.
[205] Carr, M.: *c.v.* 29.

PORCIE: To by se ti líbilo, co, slzet nad hrobem milovanýho vnoučka. Aby se historie opakovala, viď, jako bysme znova pohřbili Gabriela. Je mi jasný, co tě žere, myslíš si, že kdyby se mi utopil syn, mohla bys ospravedlnit, jak jsme přišli o mý dvojče.."[206]

Motiv vody se může jevit jako cyklický symbol odkazující na fluidní "jiný" svět, do kterého se chtěla dvojčata přenést prakticky od svého narození. Kromě Belmontské řeky, k níž oba od dětství tíhli a v níž se posléze také utopili, je patrný z příběhu jejich dětství, když se na školním výletě pokusili vyplout na moře, lhostejno kam.

Rodinná provázanost, a to doslova, neboť Sly a Marianne měli stejného otce, se pak naplno rozvinula v incestní vztah Porcie a Gabriela. Incest má své počátky již už Héry a Dia, potažmo u Isis a Osirise. V řecké společnosti byl milostný vztah mezi sourozenci ostře odsuzován, *„v mýtech o králi Oidipovi dokonce představoval boží trest za otcovraždu"*.[207]

Eagleton popisuje incest jako *„tajemství spřízněnosti a cizosti, identity a rozdílnosti, označuje bod, kde jedno přechází ve druhé."*[208] Výsledkem takové intimity je paradoxně cizost, poněvadž zeslabuje pravidlo odlišnosti dvou individuí a představuje nebezpečné přiblížení se ke zdroji vlastní identity.[209] Tento paradox se projevuje v ambivalentním vztahu Porcie a Gabriela, kdy je jejich vzájemná přítomnost ničí, ale zároveň jeden bez druhého nedokáží žít.

Nejvýrazněji se cykličnost a osudovost veskrze antického rázu, projevuje v tragédii *U Kočičí bažiny*. Již počáteční scéna s Milovníkem duchů, který si pro Hester přichází předčasně, a motiv mrtvé Černé peruti, s níž Velka Josie Swanová sepjala život své dcery, naznačuje tragický závěr, ve který drama vyústí. Kočičí žena však spolu se svou nepříznivou věštbou Hester poučuje, že *„kletby se dají obejít. Mají jen takovou moc, jakou jim necháš."*[210] Hester si ale neumí představit žít mimo Kočičí bažinu, kdesi ve městě, kde ji Cassidyovi zakoupili dům. *„Copak můžu (odejít), když jsem tu se vším spjata?"*[211] A tak naplní předzvěst Kočičí ženy, do večera téhož dne umírá a odchází v tanečním rytmu s Milovníkem duchů.

[206] Carr, M.: *Porcie Coughlanová*. 15.
[207] Zemánková, R.: *Žena v antickém divadle a řecké společnosti*. 36.
[208] Eagleton, T.: *Sladké násilí, Idea tragična*. 220.
[209] Eagleton, T.: *c.v.* 220.
[210] Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 16.
[211] Carr, M.: *c.v.* 12.

V dramatu *U Kočičí bažiny* se stýkají dvě kategorie času, lineární a cyklická, neboli mytická.[212] Ta první se jeví Hester nepříznivě, neboť v jednosměrné plynutí času pro ni znamená ztrácet postupně vše, na čem ji kdy záleželo - matku, Carthage, domov i Josie. *„Hester podobně jako předměty pohřbené v rašeliništi uvízla ve stavu živé smrti, kdy další lineární plynutí času může znamenat jediné - dál a dál se vzdalovat matce a vzpomínkám na ni."*[213] Gestem sebevraždy a vraždy své dcery se tomuto směřování vymaňuje. Hester už nebude muset snášet muka tohoto světa a Josie nebude stigmatizována jako dítě bez matky. Obě, narozené v Kočičí bažině uzavírají kruh života, svou smrtí se navracejí do rašeliniště a stávají se součástí jeho mytické paměti.

Marina Carr využila jednotlivých motivů, principů i rámce antických tragédií (*U Kočičí bažiny*), které originálně přenesla do světa současného Irska. Z tvorby slavného trojhvězdí řeckých dramatiků přejímá tragickou hrdinku, jíž vystavuje extrémní situaci, na pozadí které může zvýraznit její emotivní prožitky. Frank McGuiness podotýká, že hrdinky Mariny Carr znají sebe až moc dobře, a právě toto vědomí je dohání k jejich extrémnímu a definitivnému jednání.

"Tragédie je často následek fatální neznalosti sebe sama. Marina Carr toto pravidlo mění. Její postavy umírají, protože znají samy sebe až příliš dobře. Pravda je zabíjí. A přitom celou dobu vědí, že to tak dopadne."[214]

[212] Brandejská, Z.: *Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr*. 20.
[213] Brandejská, Z.: *c.v.* 24.
[214] "Tragedy is so often the consequence of a fatal lack of self-knowledge. Marina Carr rewrites the rule. Her characters die from a fatal excess of self-knowledge. Their truth kills them. And they have always known it would.", McGuiness, F.: *Masks: An Introduction to Portia Coughlan from The Dazzling Dark*. In *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. 79.

5. Závěr

Ve své práci jsem podrobila zkoumání hrdinky *Midlandské trilogie* Mariny Carr a vyprofilovala jejich identitu na základě dvou rovin, které se v dramatech prolínají.

Na pozadí vývojových tendencí v irském moderním a postkoloniálním divadle, stejně jako s přihlédnutém ke změně tradičního pojetí ženy, jsem se pokusila vystihnout vnější zdroje autorčiny tvorby. Marina Carr se svým obratem k folklorní tradici, mýtům a lokálním legendám odkazuje k zakladatelům Irské literární společnosti, jež jako první vytvořila platformu pro svébytnou irskou dramatiku.

Hlavními postavami her Mariny Carr jsou ženy, nesympatické hrdinky podléhající svým vášním a tužbám, svázané minulostí a s minulostí, jež radikálně ovlivňuje jejich pohled na svět. V centru pozornosti autorky pak stojí také dopad, který má toto jejich autonomní chování na rodinné příslušníky i rodinu jako celek.

Ve druhé části své práce jsem se zaměřila na možné paralely mezi irskými hrdinkami a heroinami řeckých antických tragédií. Odkazy na antickou tradici jsou v díle Mariny Carr četné a zjevné. Poukázala jsem na provázanost motivů cykličnosti, osudovosti a neodvratitelnosti, jež Carr osobitě implementovala do svých dramat. Odkaz na Řecko, ke kterému se sama autorka otevřeně hlasí, Clare Wallace vykládá, s přihlédnutím na dílo Raymonda Williamse *Modern Tragedy*, v kontextu podvědomé touhy po sjednocení antické a křesťanské tradice, na kterých staví západní civilizace svou identitu. Osud pak pojímá nikoli ve schopnosti současníků rozumět významu tohoto pojmu tak, jak jej vnímali Řekové, ale v jeho potenicálu evokovat nám náš původ.[215]

Skutečnost, že je Marina Carr současnou, stále žijící a tvořící autorkou, nabízí možnosti čerpat četné informace přímo z jejích úst, a to především prostřednictvím rozhovorů. Dílo autoky prošlo od svých počátků dramatickým vývojem a jistě bude zajímavé sledovat, jakými cestami se ubere a kam až dospěje.

[215] Wallace, C.: *Suspect Cultures, Narrative, Identity&Citation in 1990s New Drama*. 256-257.

6. Abstrakt

Má práce si klade za cíl podrobit bližšímu rozboru protagonistky her *Midlandské trilogie* Mariny Carr, Maju, Porcii a Hester. Jednotlivá dramata, jež znamenala přelom v dosavadní rané autorčině tvorbě, vznikala v průběhu devadesátých let dvacátého století, a bezprostředně na to byla inscenována na předních irských a britských divadelních scénách.

Úvodním exkurzem k počátkům moderního irského divadla, pevně spjatými s předními kulturními personami přelomu devatenáctého a dvacátého století, W. B. Yeatsem, Augustou Gregory, Edwardem Martynem a J. M. Syngem, naznačuji jednu z významných tvůrčích inspirací současné dramatičky. S odkazem na osobnosti "keltské renesance", pracuje autorka ve svých dramatech s folklorní látkou, mýty a legendami, které osobitým způsobem začleňuje do svých rodinných tragédií. Stručným vývojem moderního dramatu jsem naznačila cestu, jíž se Carr v *Midlandské trilogii* ubrala. Akcentovala jsem rozklad tradiční ženské role, chápané hluboko do 20. století pouze v mezích rodiny a domova. Hrdinky Mariny Carr, jež rozhodně nereprezentují pečující matky a věrné manželky, jsou příkladem rozvratu těchto zakořeněných představ.

Druhá část práce zkoumá propojení vykreslené irské identity postav s klasickými řeckými tragédiemi Aischyla, Sofokla a Eurípida. V osmdesátých letech dvacátého století se u irských dramatiků probudil zájem o látku antické tradice. Několik desítek předních autorů se ve své tvorbě obrátilo k řeckým tragédiím, které aktualizovali či na ně volně navázali. Takovým příkladem je i Marina Carr, která v jednání svých postav moderním způsobem odkazuje k tradičně řeckým principům osudovosti, cykličnosti a neodvratitelnosti.

V *Midlandské trilogii* se stéká svět současného Irska s dávnými dobami řeckých heroů. Autorka osobitým rázem skloubila tyto dva mikrokosmy a vytvořila pozoruhodnou syntézu světa, v němž se o slovo hlásí moderní ženy; agresivní, sprosté a bezohledné stejně jako ztracené, opuštěné a toužící.

Abstract

This work's main aim is to closely analyze female protagonists of *Midlands Trilogy* by Marina Carr: Maja, Portia, and Hester. The individual dramas are a break from the author's early works. They had been written in the 1990s and were immediately staged in prominent Irish and British theatres.

An opening chapter delves into the beginnings of the early modernist Irish theatre. Carr's creative inspirations include some of the most prominent modernist playwrights and cultural celebrities of the late 19th and early 20th century: W. B. Yeats, Augusta Gregory, Edward Martyn, and J. M. Synge. Carr in her family tragedies also works with the legacy of the "Celtic Renaissance" and the local folklore, myths, and legends, all of which she includes in a crafty manner in her family tragedies. Included is also an overview of the evolution of contemporary drama which correlates with the way Carr handled the *Midlands Trilogy*. Emphasis is also put on dissolution of the traditional role of a female which was perceived only within the borders of family and household until later 20th century. Carr's heroines are an embodiment of this dissolution as they go very far from stereotypical caring mothers and faithful housewives.

The second part examines a connection between characters' portrayal as Irish and tendencies of Greek tragedy including playwrights such as Aeschylus, Sófocles and Eurípidés. The interest for Greek tragedy sparkled amongst Irish playwrights during 1980s. Several dozens prominent authors had written either actualized versions of Greek tragedies or had produced follow-ups of those plays. Marina Carr is one of the authors because her characters' behaviour alludes in a modern way to Greek tragedy's heritage: principles of fatality, cycles and inevitability. Carr puts together in *Midlands Trilogy* contemporary Ireland and characters akin to heroes from ancient Greek plays, which she does in her own distinctive way. This fusion helps the author achieve a unique merge in which she uncovers modern women's personalities: aggressive, vulgar, and remorseless as well as lost, abandoned and yearning.

7. Seznam použitých pramenů a literatury

Literární zdroje primární:

- Carr, Marina: Maja, z anglického originálu The Mai (1994) přeložil Jan Hančil. Ostrava, 2003.
- Carr, Marina: Porcie Coughlanová, z anglického originálu Portia Coughlen (1996), přeložila Olga Bártová, překlad dostupný na: www.dilia.cz.
- Carr, Marina: U Kočičí bažiny, z anglického originálu By the Bog of Cats (1998), přeložily Šárka Císařová a Olga Bártová pro potřeby Činoherního klubu v Praze 2002.

Literární zdroje sekundární:

- Aischylos: Oresteia. Artur Praha, 2014.
- Alderson, David: Ireland in Proximity: History, Gender and Space, Routlege, London 1999.
- Aristotelés: Poetika. Gryf Praha, 1993.
- Battersby, Eileen: Marina of the midlands (Part 1). Thu, May 4, 2000, 01:00.
- Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost Praha, 1993.
- Brandejská, Zdeňka: Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr in Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity Q9/2006, s. 19-25. Brno, 2006.
- Cahill, Thomas: Jak Irové zachránili civilizaci. Pragma Praha, 1998.
- Císařová, Šárka, Bártová, Olga: Program k představení U Kočičí bažiny divadla Činoherní klub.
- Clarity, James F.: A Playwright´s Post - Beckett Period, The New York Times. November 3, 1994.
- Del Mar González Chacón, Maria: The concept of the edge in the plays of Marina Carr, dostupné z: http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2014/04/gonzalesmonpaper.pdf
- Eagleton, Terry: Sladké násilí, Idea tragična. Host Brno, 2004.
- Eurípidés: Médeia in Trójanky a jiné tragédie. Svoboda Praha, 1978.

- Finn, Nancy: Interview s Marinou Carr: Theater in Eleven Dimensions: A Conversation with Marina Carr 2012, dostupné z: http://www.worldliteraturetoday.org/2012/july/theater-eleven-dimensions-conversation-marina-carr-nancy-finn
- Frank, Jan: Konflikt v Severním Irsku. Triton Praha, 2006.
- Fromm, Erich: Umění milovat. Český klub Vimperk, 2008.
- Hančil, Jan: Jsem dramatička, která by ráda psala dobré povídky, in Divadelní noviny, s. 11-13. Praha, 2002.
- Hořínek, Zdeněk.: Žánry dramatu aneb divadlo doby. Ypsilonka Praha, 1978.
- Jordan, Eamon: Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre. Carysfort Press Dublin, 2000.
- Leeney, Cathy, McMullan Anna: The Theatre of Marina Carr: Before Rules was Made. Carysfort Press Dublin, 2003.
- Lonergan, Patrick: Synge and His Influences: Centenary Essays from the Synge Summer School. Carysfort Press Dublin, 2011.
- Lourenco, Jenna (10 July 2014): Marina Carr´s Swans and Goddesses: Contemporary Feminist Myth in Irish Drama, dostupné z: https://breac.nd.edu/articles/48949-marina-carrs-swans-and-goddesses-contemporary-feminist-myth-in-irish-drama/
- Lukeš, Milan: Divné divadlo našeho věku. Svět a divadlo Praha, 2008.
- MacCionnaith, Eric-Miachael (March 2008): Resurrection: The use of folklore themes and Motifs in Marina Carr´s works, Oregon: University of Oregon, Department of Theater Arts and the Graduate School, dostupné z: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/7490/Eric-Michael_MacCionnaith_doctoral_thesis_winter2008.pdf?sequence=1
- McDonagh, Martin: Osiřelý západ. Dexon Art Brno, 2011.
- Merriman, Victor: Because we are poor: Irish Theatre in the 1990s. Carysfort Press Dublin, 2011.
- Moody, Theodore W., Martin, Francis X a kolektiv: Dějiny Irska. Nakladatelství Lidové noviny Praha, 1996.
- Murphy, Paula: Staging in Marina Carr´s Midlands Plays. Irish University Review, Vol. 36, No. 2 (Autum - Winter, 2006), s. 389-402. Edinburgh University Press.

- Paterová, Jana.: Současná Medea zabíjí z lásky. Lidové noviny 25. 9. 2009.
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Divadelní ústav Praha, 2003.
- Pichrtová, Lenka: The Role of Gender in Selected Irish Plays, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Ústav anglofonních literatur a kultur, červen 2013, Vedoucí práce: Doc. Clare Wallace, M.A., Ph.D., dostupné z: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/126771
- Pilný, Ondřej: Iirony and Identity in Modern Irish Drama. Litteraria Pragensia, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy Praha, 2006.
- Pilný, Ondřej: John Millington Synge. Hrdina západu, Dramata a próza. Fraktály Publishers Praha, 2006
- Poněšický, Jan: Fenomén ženství a mužství, Psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy. Triton Praha, 2012.
- Roche, Anthony: Contemporary Irish Drama, second edition. Palgrave Macmillan London, 2009.
- Scherer, Madeleine (March 2015): Ghost on the Water: Marina Carr´s reception of the Classical Underworld in her Midland Trilogy, dostupné z: http://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/161/136
- Sofoklés: Antigoné, Électra. Artur Praha, 2009.
- Sofoklés: Král Oidipús.Artur Praha, 2010.
- Stehlíková, Eva: Antické divadlo. Karolinum Praha, 2005.
- Sternlicht, Sanford: Modern Irish Drama: W. B. Yeats to Marina Carr (2nd Edition). Syracuse University Press New York, 2010.
- Trench, Rhona: Bloody living: The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr. Peter Lang AG, International Academic Publishers Bern, 2010.
- Vlašín, Štěpán: Slovník literární teorie. Československý spisovatel Praha, 1984.
- Wallace, Clare: Suspect cultures. Litteraria Pragensia Praha, 2006.
- Yeats, William Butler Keltský soumrak. Zvláštní vydání Brno, 1996.
- Zemánková, Romana: Žena v antickém divadle a řecké společnosti: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy, Sdružení uměnovědná studia, 2013, Vedoucí práce: Mgr. Veronika Valentová, Ph.D.