

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Sex a násilí ve vybraných dramatech Caryl Churchillové

Diplomová práce

Autor: Alena Nováková

Anglická filologie – Divadelní věda

Vedoucí práce: Mgr. Ema Jelínková, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla úplný seznam použité a citované literatury.

V Olomouci dne

Vlastnoruční podpis

Ráda bych poděkovala Mgr. Emě Jelínkové, Ph.D. za trpělivé vedení mé práce a cenné rady.

Motto:

*You're not a wife or a widow. You're not a virgin. Tell me a name
for what you are.*

1	Úvod	6
2	Caryl Churchillová, dramatička drsného světa	11
3	Caryl Churchillová, inscenace jejích dramát a překlady her v Česku	16
3.1	Churchillová v odborném tisku a recenzích	16
3.2	Překlady dramát Caryl Churchillové do češtiny.....	21
3.3	Dramata Caryl Churchillové dostupné v českých knihovnách	21
4	Boj o moc a vlastnictví – <i>Owners</i>	23
5	Potlačované emoce neumlčíš - <i>Objections to Sex and Violence</i>	33
6	Čarodějnice v nás - <i>Vinegar Tom</i>	41
6.1	Songy	43
6.2	Sousedky čarodějnice	46
7	Velké O aneb kdo vlastně jsem - <i>Cloud Nine</i>	52
7.1	Forma.....	54
7.2	První dějství.....	56
7.3	Druhé dějství	62
8	Závěr	68
8.1	Sex a sexuální násilí	68
8.2	Tematická a formální propojenost	70
9	Summary.....	74
	Anotace.....	84
	Annotation	84
	Bibliografie:.....	86

1 Úvod

V této diplomové práci se budu zabývat britskou dramatičkou Caryl Churchillovou a jejím dramatickým dílem, konkrétně jsem si vybrala čtyři z jejich her ze sedmdesátých let: *Owners*, *Objections to Sex and Violence*, *Vinegar Tom* a *Cloud Nine*. Hry jsou to formou, obsahem a celkovým přístupem autorky ke zpracování námětu velice rozdílné, přesto jsem v nich našla zásadní téma, které je spojuje. Téma, které se prolíná celou tvorbou Caryl Churchillové: sex a násilí. Toto téma je pro ni jedním z nejzásadnějších, a to proto, že sex a násilí byly a jsou nástroji utlačování, zastrašování a týraní znevýhodňovaných skupin, především žen, homosexuálů a pracující třídy.

Churchillová píše převážně o negativních sociálních jevech v současné společnosti a chce proti těmto jevům bojovat. Soustřeďuje se ženy a sociální skupiny, které jsou nějakým způsobem znevýhodňované, utiskované a slabé.

Sex a násilí jsou jedním z prostředků, které její postavy používají k útlaku ostatních. Násilí je jedním z pilířů moci, a jestliže se člověk snaží v tomto egocentrickém (patriarchálním) světě přežít, využívá násilí i svou vlastní sexualitu k získání oné moci, převahy.

Pro tuto práci jsem si vybrala autorčinu tvorbu ze sedmdesátých let. V roce 1968 byla ve Spojeném království zrušena cenzura a na britská jeviště se tak mohla dostat témata kontroverzní a tabuizovaná. Právě v sedmdesátých letech se začala Caryl Churchillová profesionálně prosazovat a na jejich sklonku vytvořila jednu ze svých nejocetovanějších her – *Cloud Nine*.

V roce 1979 usedá na britské premiérské křeslo Margaret Thatcherová, v levicových kruzích velice neoblíbená. Pro Caryl Churchillovou znamenal její nástup další období tvorby, zaměřené mimo jiné na kritiku tohoto politického systému. Thatcherismem a jeho kritikou se zabývá Churchillové snad nejuváděnější hra, *Top Girls*.

Moje první setkání s pracemi Caryl Churchillové bylo v kurzu Women in Theatre během studijního pobytu ve Spojených státech. Vedle některých přísně politických, často radikálních, avšak divadelně nepřiliš zajímavých autorek působila Caryl Churchillová jako zjevení. Její dramata nepostrádají humor a vtip, po formální stránce jsou velice originální a forma se organicky pojí s obsahem, politické nepřevažuje nad uměleckým. Přestože se z pohledu liberální feministky s mnohým v jejím díle neztotožňuji, nemohu Churchillové upřít fantastickou schopnost pracovat s tématem, jazykem, hrát si a variovat závažná společenská témata, nastolovat zásadní otázky a vytvářet opozici vůči patriarchálnímu způsobu psaní.

Autorům orientovaným na politická a aktuální témata se často stává, že jejich dílo postupně ztratí na aktuálnosti, zapadá prachem. Témata, kterými se Churchillová zabývá, samozřejmě také zastarávají, ale nacházíme je dnes a denně znovu aktualizovaná a v nových souvislostech. Churchillová klade otázky, znepokojuje a poukazuje, aniž by dávala přímé a jednoznačné odpovědi. Její díla je proto možné vykládat různými způsoby a přizpůsobovat je současnosti; mnohovrstevnatá struktura a šíře zobrazovaných témat to umožňují.

Churchillová také v mnoha ohledech předbíhala svou dobu. Například otázka problémů s reprodukcí se stává dnes palčivější než dříve, stejně jako teroristické hrozby. Některá témata aktuální ve Velké Británii v době vzniku jednotlivých her nabyla

v našem prostředí na významu až po politickém převratu v roce 1989 – kupříkladu právo ženy na kariéru a rizika s tím spojená a mnohé další společenské problémy, které přináší kapitalistické hospodářství.

Jako jazyk této práce jsem zvolila češtinu, ačkoli takřka veškerá sekundární literatura a zdroje, které jsem využila, jsou v angličtině. Názvy her ponechávám v původním znění. Tam, kde existuje český překlad, vycházím v citacích z něj (*Cloud Nine*, *Objections to Sex and Violence*), jinak (*Vinegar Tom*, *Owners*) využívám překlad vlastní.

V některých pasážích bylo obtížné vyrovnat se s těžko přeložitelnými hříčkami či slovními obraty, které by v inscenačním překladu musely být zcela přepsány. Zde však kladu důraz především na pragmatickou stránku než na dramatickou účinnost, jazykovou adekvátnost a stránku prozodickou. Například ve hře *Owners* se jedná o dvojí význam fráze ‚have a baby‘ – mít (vlastnit) dítě a porodit. V angličtině je možné použít výrazu *have* v obou případech, což zapříčiní nedorozumění mezi Marion a Lisou, v češtině toto možné není. Vynechávám tedy hříčku a ponechávám obsah. V překladu vhodnému pro uvedení by bylo nutné uchýlit se k jinému překladatelskému řešení.

V citacích z již přeložených a publikovaných her jsem se taktéž musela vyrovnat s tím, že se ne vždy jedná o překlad kvalitní, a to jak lexikálně a gramaticky správný, tak významově adekvátní. Konkrétně překlad Olgy Vlčkové, ačkoli byl publikován knižně za přispění Ministerstva kultury ČR a programu Evropské unie Culture 2000, naprosto postrádá editorskou práci, překlad je plný anglismů, mechanicky kopíruje půdorys originálu, je nevynalézavý po lexikální stránce, čišší z něj nezkušenost autorky.

V této práci využiji především metodu analýzy divadelního/literárního textu a komparace jednotlivých tematických celků na pozadí feministických teorií, sémiotiky, a divadelní terminologie.

Po tomto úvodu bych ve druhé kapitole ráda čtenáře seznámila s Caryl Churchillovou a její dramatickou tvorbou, tématy, kterými se zabývá a způsoby její dramatické práce.

Dílo Caryl Churchillové není v českém prostředí příliš známé (např. i kvůli jejímu levicově-feministickému postoji, který ve švejkovském Česku nebude nikdy populární), a proto bych ráda prostřednictvím této práce v kapitole 3 nastínila tento český kontext. Součástí je souhrn (nikoli úplný) uvedení Caryl Churchillové na českých jevištích společně s kritickým ohlasem, který tato uvedení vyvolala.

V kapitolách 4, 5, 6 a 7 se budu zabývat analýzou jednotlivých dramát. Dramata jsou řazena chronologicky, nikoli tematicky nebo významově.

Prvním textem je drama *Owners*, které bylo uvedeno v Royal Court Theatre a je prvním profesionálně inscenovaným dramatem Caryl Churchillové. *Owners* jsou ostrým odsouzením kapitalismu a hyenismu těch, kteří mají majetek a moc a neštítí se jí využít v neprospěch znevýhodněných. Fraškovitá komedie otevírá řadu témat spojených s partnerstvím, které je zde přirovnáváno k obchodu, z něhož chce každá strana získat co nejvíce.

Následující drama, které mě inspirovalo k názvu této diplomové práce, nese název *Objections to Sex and Violence*. Toto dílo přináší velice zajímavé postřehy o skrytých tužbách ukrytých hluboko v nás, o potlačování pudů a přirozených potřeb. Čím méně působivý je nedramatický, mnohomluvný a

takřka klasický způsob zpracování, tím zajímavější je hra obsahově.

Hon na čarodějnice je téma, které inspirovalo Caryl Churchillovou k napsání dramatu *Vinegar Tom*, o kterém pojednává kapitola sedmá. Jednalo se o její první dramatickou spolupráci s feministickým divadelním souborem *Monstrous Regiment*, formálně se inspirovala brechtovským epickým divadlem.

Završením tvorby Caryl Churchillové v sedmdesátých letech je drama *Cloud Nine*. Dvouaktovka využívající kontrastu prvního a druhého jednání ukazuje dva světy, svět patriarchálního útlaku a dvojí morálky a svět současný, plný chaosu a hledání sebe sama v moři neomezených možností a zároveň boj s vlastními předsudky a konvencemi.

V poslední osmé kapitole Závěru bych ráda porovnala analyzované hry z kapitol 4-7 z hlediska toho, jakým způsobem v nich Churchillová využívá sex a násilí. Dále tematicky a formálně porovnáám jednotlivé dramatické texty, které byly předmětem této diplomové práce.

2 Caryl Churchillová, dramatička drsného světa

Caryl Churchillová se stala jednou z nejvýraznějších ženských osobností dramatu ve dvacátém století, přinejmenším ve svém domově, Spojeném království. Její díla se právem řadí mezi klasiky, což ovšem nemusí nutně znamenat díla nudná, která už současného diváka nemají čím zaujmout. Naopak. Spisovatelská dráha Caryl Churchillové trvá už takřka padesát let, tematicky i formálně tedy autorka prozkoumala mnohé. Začala s psaním ještě na vysoké škole, v roce 1962 byla vysílána její rozhlasová hra *The Ants*, Mravenci. Rozhlasovým hrám se věnuje po většinu šedesátých let. V letech sedmdesátých se dostává z rozhlasu na divadelní prkna, začíná v prestižním prostoru Royal Court Theatre uvedením hry *Owners*. V Royal Court Theatre byla Churchillová v letech 1974-5 stálou dramatičkou, první ženou na této pozici.

Owners je především hrou kritizující kapitalistické uspořádání západního světa, téma, které je pro Churchillovou nosné. Přesto, že její dramatika, způsob psaní a vidění světa se v průběhu času mění, určitá témata zůstávají. Jedním z těchto témat je kritika současného politického uspořádání, sociální solidarita s utlačovanými a utiskovanými (ať už se jedná o sociální spodinu, ženy, gaye a lesbičky nebo kohokoli jiného). Vidění světa Caryl Churchillové není vůbec hezké, milé a chlácholivé. Naopak, Churchillová svět vnímá jako místo, kde jsou vždy někteří lidé utlačováni, jejich práva a touhy pošlapávány. Tento politický náboj z her Caryl Churchillové nikdy nevymizel. Ve své poslední hře z roku 2009, *Sewen Jewish Children*, desetiminutové historii Izraele končící bombardováním

Gazy, reagující na současné události, zastává naprosto otevřeně vyostřené politické stanovisko, kvůli němuž byla autorka obviněna z antisemitismu. Cílem inscenace, která byla zdarma uváděna po třináct dní v Royal Court Theatre, bylo především vyprovokovat diskusi, poukázat na stávající problém. I proto poskytla Churchillová text hry a práva hru uvádět bez obvyklých autorských poplatků.

Churchillová však není pouze autorkou politickou a sociální. Už od počátků své tvorby se věnuje ženám a jejich opresi, kritizuje patriarchální uspořádání světa. Její příspěvek feministické dramatiky není ovšem pouze tematický, ale také formální. Churchillová experimentuje s formou a snaží se vymezit vůči dominantnímu způsobu psaní. „Z pohledu sociální feministky je aristotelovský ideál vnímán jako potvrzující patriarchální ideologii a sílu tradičních elit, stejně tak jako upevňující falický model kreativity.“¹ A tento model dramatu Churchillová odmítá, experimentuje s formou, zkouší možnosti ženského způsobu psaní. „Její hry nabízí fragmentaci namísto celistvosti, mnoho různých hlasů namísto jednoho, místo vývoje postavy žádají sociální změnu a pokračující rozpor namísto řešení.“²

Formálně se Churchillová v sedmdesátých letech inspiroje brechtovským epickým divadlem, především ve svých hrách *Light Shining in Buckinghamshire* a *Vinegar Tom*, ve svých dalších dílech využívá kombinace dvou vzájemně zdánlivě nesouvisejících aktů, jeden tematicky čerpající z historie a druhý velmi současný. Historická přesnost není nutností, co však nutností je, je výrazný politický a sociální apel. Tímto způsobem

¹ Amelia Howe Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill, Theatre of Empowerment* (London: Macmillan 1991) 2.

² Kritzer, 2-3.

vznikly dvě z jejich nejslavnějších her – *Cloud Nine* a kritika thatcherismu *Top Girls*. Za obě hry získala Churchillová v roce 1981, resp. v roce 1982 cenu Obie³.

Největším komerčním úspěchem se ovšem stala hra *Serious Money* z roku 1987, která satirickým způsobem reflektuje opulentní, hýřivý život londýnských burzovních makléřů, hra byla oceněna řadou cen.

Nespojitost prvního a druhého jednání vrcholí u Churchillové hrou *Blue Heart* (1997), která ve skutečnosti není hrou jednou, ale dvěma kratšími kusy: „Heart’s Desire“ a „Blue Kettle“. „V první hříčce, je dlouho očekávaný návrat dcery z Austrálie znovu a znovu nacvičován jejími rodiči a tetou, vždy s mírně rozdílným vyústěním a variacemi, zatímco ve druhé polovině čtyřicetiletý Derek přesvědčí řadu starších žen, že je synem, kterého daly k adopci. Hříčka se komplikuje tím, že během hry začnou slova ‚Blue‘ a ‚Kettle‘ nahrazovat promluvy postav, právě tak jako Derek nahrazuje skutečné syny těchto žen. Spojení mezi dvěma půlemi je vizuální – modrá konvice, která se objeví na jevišti v ‚Heart’s Desire‘ a tematické (obě poloviny se vyrovnávají se vztahem mezi rodičem a dítětem).“⁴

Ve hře *Blue Heart* je možné zaznamenat posun od verbálního divadla k divadlu pohybovému, ne tak závislému na slovech. V této tendenci Churchillová pokračuje i ve své další tvorbě, spolupracuje s choreografy a hudebními skladateli, „takže její práce se stává čím dál více společným podnikem...“⁵ Což u

³ Cena Obie je tradičně udělována v New Yorku za produkce z oblasti off-Broadway a off-off-Broadway. Churchillové hry se začaly s úspěchem v New Yorku uvádět díky Maxi-Stffordu Clarkovi, který jako šéf English Stage Company navázal spolupráci s New Yorským Public Thatre Joea Pappa, na jejímž základě uváděl hry Joint Stock Company v New Yorku. Srov. Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999) 708.

⁴ Dr. Peter Buse, 2003. Contemporary Writers, May 15, 2010, <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth259.>>

⁵ Dr. Peter Buse, 2003. Contemporary Writers, May 15, 2010, <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth259.>>

Churchillové není nové, kolaborativním způsobem pracuje v sedmdesátých letech i se skupinami Joint Stock a Monstrous Regiment.

Přestože Churchillová volí závažná a palčivá témata, nejsou její hry ponuré a depresivní. Churchillová záměrně vybírá strategii sdělování závažných témat pomocí humoru. Převážná většina dramát jsou komedie: groteskní, absurdní až makabrní, autorka využívá parodie, satiry a ironie k tomu, aby donutila diváka nejen se smát, ale aby v něm zároveň zůstal zneklidňující pocit. Churchillová vyžaduje po divákovi aktivní účast a přemýšlení, rozhodně ho nechlácholí idylickou selankou.

Zajímavý je i jazyk, který Churchillová používá. Jakoby už od počátku tvorby byla inspirována tancem a jeho rytmem, je u ní kladen velký důraz na rytmus řeči, který často charakterizuje postavu nebo akci. Rytmizaci jazyka nalezneme v kratičkých promluvách ve hře *Owners*, ve hře *Top Girls* se Churchillová snaží přizpůsobit běžné řeči, repliky se tedy překrývají, postavy mluví navzájem, odpovídají na otázku položenou už před delší dobou. Promluvy nejsou lineární a spojitě, což jen zapadá do konceptu experimentu s možnostmi ženského divadla i divadla obecně.

Ve své padesátileté kariéře spisovatelka navazuje na tradici pinterovského způsobu psaní, na rozhněvané mladé muže, ale zároveň si hledá svůj svébytný a specifický jazyk, styl. Nebojí se používat vulgarismy, pracuje s tabu a překračuje hranice do té doby na jevišti nepřipustného. Dnes nás už sexuálně explicitní scény na jevišti nešokují, ale dramatika in-yer-face⁶, v českém prostředí známá pod pojmem coolness, by rozhodně nevznikla

⁶ In-yer-face dramatika vznikala převážně v devadesátých letech, vycházela mimo jiné z divadla krutosti Antona Artauda a dramatiky Alfreda Jarryho. Nejvýznamějšími britskými představiteli této dramatiky jsou Mark Ravenhill a Sarah Kane.

nebýt tvorby Caryl Churchillové, která těmto naturalistickým znázorněním reality poskytla platformu. In-yer-face má za úkol šokovat, aktivizovat diváka, tematicky se věnuje temným aspektům lidské existence, vyvrhelům společnosti. S Churchillovou ji spojuje i významný sociální a politický apel.

V sedmdesátých letech se podobnými tématy jako Churchillová ve své dramatice zabývá Pam Gems, v letech osmdesátých přibývá mezi významné ženské autorky Liz Lochhead. Sociální tematikou je blízká například i Davidu Harovi nebo Howardu Brentonovi.

3 Caryl Churchillová, inscenace jejích dramát a překlady her v Česku

Přestože ve světě je Caryl Churchillová pravidelně uváděnou autorkou, v anglo-americkém světě se řadí mezi moderní klasiky kamenných i studiových scén a získala mnoho prestižních ocenění, v České republice byla Caryl Churchillová poměrně dlouho úplně neznámá. S její tvorbou byli obeznámeni takřka výhradně divadelní profesionálové a anglisté, obvykle ovšem pouze ve formě encyklopedického hesla. Na uvedení svých her musela Churchillová čekat až do roku 2004, kdy měly premiéru hned dvě z jejích dramát.

3.1 Churchillová v odborném tisku a recenzích

V této části práce bych ráda seznámila čtenáře s historií inscenování her Caryl Churchillové na českých jevištích (na moravských profesionálních scénách není bohužel o čem referovat), a také s dostupností dramatických textů v českých knihovnách, především v překladech do češtiny. Stěžejní sekundární literatura se v českých knihovních fondech nevyskytuje.

Už v roce 1992 si začíná kritická divadelní obec uvědomovat ignoraci této výtečné dramatičky. V únoru tohoto roku přináší Divadelní ústav a především jeden z redaktorů, věčný hledač nových témat, autorů a inscenačních možností, stálice české divadelní kritiky Vladimír Hulec recenzi hry *Mad Forest*⁷ inscenovanou v New Yorku, načež v listopadovém/prosincovém vydání Zpráv Divadelního ústavu přináší stejný autor základní encyklopedické informace o současných britských dramatických

⁷ Vladimír Hulec, „To nejlepší z New Yorku: viděli jsme za hranicemi“, *Zprávy Divadelního ústavu*, únor 1992: 34 – 38.

autorech s názvem „Neznalost britských dramatiků (a dramatické) neomlouvá: doporučujeme vaši pozornosti“⁸. V roce 1994 se ve *Světě a divadle* objevuje recenze nejnovější inscenace Caryl Churchillové *The Skriker* uvedené v Národním divadle v Londýně „Dvakrát z Anglie“⁹.

O čtyři roky později opět časopis *Svět a divadlo* přináší článek znalce a překladatele anglické literatury Milana Lukeše „Dobré drama ještě žije“¹⁰ porovnávající stav českého a britského divadelnictví. Článek se mimo jiné soustřeďuje i na uvedení hry *Blue Heart* (česky *Bláhové srdce*, překlad Milan Lukeš) na festivalu alternativních divadel Fringe ve skotském Edinburhu v roce 1997.

V *Divadelních novinách* v roce 1998 nacházíme další reference o pracích Caryl Churchillové, na straně sedm je otištěn český překlad recenze londýnské inscenace *Cloud 9*¹¹ (většinou uváděno pod názvem *Cloud Nine*), česky vydané pod titulem *Sedmé nebe* nebo *Lehká pohoda*.

Na skutečný „boom“ si musela Churchillová počkat až do roku 2004, na jehož začátku byly na českých jevištích premiérovány hned dvě inscenace v jednodenním sledu. Nastudování dvou velice odlišných (datem vzniku i velikostí produkce), a přesto tematicky spřízněných dramát se ujaly prestižní scény Národní divadlo a Divadlo na Vinohradech. Premiéry inscenací byly doprovázeny i návštěvou samotné autorky, o divadelní události informoval denní tisk i odborná periodika.

⁸ Vladimír Hulec, „Neznalost britských dramatiků a dramatické neomlouvá: Doporučujeme vaši pozornosti“, *Zprávy Divadelního ústavu*, listopad – prosinec 1992: 26-31.

⁹ Barbara Day, „Dvakrát z Anglie“, *Svět a divadlo*, 1994, roč. 5, č.2: 189 – 192.

¹⁰ Milan Lukeš, „Dobré drama ještě žije“, *Svět a divadlo*, 1998, roč. 9, č. 2: 126 – 134.

¹¹ Douglas McPherson, „*Cloud 9*: Kam dnes do divadla: V Londýně, *Divadelní noviny*, 27.10.1998, roč. 7, č. 18: 9.

Recenze shodně vítají uvedení slavné autorky na česká prkna, inscenace jsou ovšem hodnoceny různorodě, především texty samotné jsou přijímány kriticky.

O průběhu návštěvy dramaticky referuje například kronika *Divadelních novin*, Vladimír Hulec v článku nazvaném „Why the Pool?“¹² (což byla jedna z otázek Caryl Churchillové na inscenátory hry *Top Girls*, kteří instalovali na jeviště bazének) konstatuje, že autorka odmítá už nejméně patnáct let poskytovat rozhovory, a ani v Česku neudělala výjimku. Novinářům nabídla pouhou hodinu svého času, kterou strávila nikoli odpovídáním na otázky, ale především ptáním se na stav divadla v Česku a současnou politickou situaci. Churchillová na tiskové konferenci zdůraznila, že v jejích hrách „jsou vždy nejdůležitější imaginace a příběh, a ty musejí být na politických schématech nezávislé. Píšu vždy o problémech, kterými se zabývám v danou chvíli, a pak jdu dál. Teď už bych *Top Girls* nenapsala, nebo úplně jinak.“¹³

A právě *Top Girls*, česky *Prvotřídní ženy*, jsou inscenací uvedenou v Národním divadle s Petrou Špalkovou v hlavní roli ředitelky personální agentury Marlene. Druhou z inscenací je hra z roku 2002, *A Number*, do češtiny přeložená Františkem Fröhlichem (stejně jako *Top Girls*) pod názvem *Řada*. Fakt, že Caryl Churchillová je levicová feministická autorka, jejímu uvedení v Česku příliš nenahrává. V desetiletí po sametové revoluci se u nás politické hry téměř neinscenují, protože o ně diváci nemají zájem. Politická témata se vyčerpala čtyřicetiletým schematizováním a propagací vládnoucí komunistické strany. Taktéž „v zemi, kde žádná královna Viktorie ani Železná lady nevládla a kde ženy téměř celou polovinu dvacátého století

¹² Vladimír Hulec, „Why the Pool?“, *Divadelní noviny*, 16.3.2004, roč. 13, č.6: 2.

¹³ „Why the Pool?“, 2.

vykonávaly činnosti do té doby přisouzené mužům a kde i nyní většina z nich z ekonomických důvodů pracuje, se může zdát, že feministický boj dávno ztratil své opodstatnění.“¹⁴

Pokud bych měla citovat z názvů recenzí, je zřejmé, že mnohým recenzentům se zdá samotné téma hry pro česká jeviště vyčpělé: „Prach na železné lady: I prvotřídní ženy na jevišti stárnou“¹⁵, nebo „Prvotřídní *Top Girls* působí v českém prostředí zmateně“¹⁶. Najdeme ale i opačné ohlasy: „Konečně Caryl Churchillová“¹⁷ nebo „Churchillové sci-fi je plně zakořeněná v současnosti“¹⁸, a „Nebojte se prvotřídních žen“¹⁹. Recenzenti se v podstatě shodují, že dramata Churchillové přinášejí víc, než prvoplánový feminismus a třídní boj, neupírají jí „originální postmoderní přístup ke struktuře hry“²⁰. To, že „kariérní zaměstnání jsou i nadále převážně záležitostí mužskou“²¹ a že se „prvotřídní ženy věnují otázce, ke které česká společnost musela v nových demokratických (kapitalistických) pořádcích dospět – otázce ženského dilematu nad upřednostněním rodinného či profesního života“²² se opakuje takřka ve všech kritikách.

O aktuálnosti *Řady* není třeba pochybovat, hra se zabývá tématem klonování a možností pořídit si dítě bez matky. Recenzenti hodnotí tuto dramaturgickou volbu i komorní nastudování ve zkušebně vinohradského divadla v hlavních rolích s Ladislavem Frejem a Pavlem Bařkou v trojroli všech jeho

¹⁴ Zita Sündermannová, „Je vznik jedince formalita“, *Svět a divadlo*, 2004, roč. 15, č. 4: 19.

¹⁵ Kateřina Bartošová, „Prach na železné lady: I prvotřídní ženy na jevišti stárnou“, *Respekt*, 28.3.2004, roč. 15, č. 13: 22.

¹⁶ Saša Hrbotický, „Prvotřídní *Top Girls* působí v českém prostředí zmateně“, *Hospodářské noviny*, 1.3.2004, roč. 48, č. 42: 9.

¹⁷ Jan Kerbr, „Konečně Caryl Churchillová“, *Uni*, 9.2.2004, roč. 14, č. 2: 7.

¹⁸ Zdeněk Hořínek, „Churchillové sci-fi je plně zakořeněná v současnosti“, *Lidové noviny*, 4.3.2004, roč. 17, č. 54: 11.

¹⁹ Vladimír Hulec, „Nebojte se prvotřídních žen“, *Time in Praha*, 30.4.2004, roč. 2, č. 5: 160.

²⁰ „Prach na železné lady“, 22.

²¹ „Je vznik jedince formalita“ 19.

²² Martin J. Švejda, „Thriller téměř detektivní a ženy téměř bezbranné“, *Divadelní noviny*, 16.3.2004, roč. 13, č. 6: 4.

synů vesměs kladně: „Řada je pro vinohradské divadlo kýženým moderním/moderně zahraným titulem“²³, přesto ani ona neujde kritice: „inscenace je založená na slově a realistickém herectví, spoléhá na nosnost kontroverzního tématu, ale napětí vydrží pouze do rozkrytí problematiky.“²⁴

Po velikém mediálním ohlasu a dvou premiérách by se bývalo mohlo zdát, že uvedení dalších her Caryl Churchillové na sebe nenechá čekat, ale opak byl pravdou: s dalším nastudováním *Prvotřídních žen* přišlo až chebské divadlo v roce 2007. Recenzent Divadelních novin Vladimír Mikulka jen potvrzuje rozporuplné přijetí her marxistické feministky v Česku, které se „nikdy nezařadily mezi stálice českého divadelního repertoáru. Z docela dobrých důvodů: směs prefabrikovaného feminismu a morálně povýšeného levičáctví působí v českých krajích stále ještě dostatečně protivně na to, aby převážila zručnost, s jakou Caryl Churchillová svůj majstrštyk napsala.“²⁵

V roce 2006 bylo uvedeno v rámci projektu 8@8 v divadle Letí scénické čtení hry *Far Away*, česky *Daleko odsud*, překlad Martina Schlegelová. Hra obviňuje levici za její selhání v průběhu 20. století. Za zmínku ještě stojí scénické čtení hry *Cloud Nine* v rámci Qeerfestu, festivalu s homosexuální tematikou, v divadle 7 a půl.

Výčet inscenací zde uvedených není úplný, stejně jako výčet recenzí a článků o Caryl Churchillové v českém tisku. Poskytuje nicméně jakýsi obrázek o tom, jak je autorka v Česku vnímána a přijímána.

²³ „Thriller téměř detektivní a ženy téměř bezbranné“, 4.

²⁴ „Je vznik jedince formalita“, 24.

²⁵ Vladimír Mikulka, „Fuj, ty ošklivý kapitalisme. Fuj, vy oškliví muži.“, *Divadelní noviny*, 14. května 2007, roč. 16, č. 21:4.

3.2 Překlady dramát Caryl Churchillové do češtiny

Přestože se Churchillová nestala na české divadelní scéně populární, musíme být alespoň vděční za existující překlady jejích nejznámějších dramát do češtiny, ačkoli kvalitativně se překlady velmi různí. Už v roce 1985, tedy tři roky po uvedení ve Velké Británii, přeložil František Fröhlich *Prvotřídní ženy*²⁶.

Stejný autor je i překladatelem hry *A Number, Řada*²⁷. V roce 2004 se dočkala překladu hra *Cloud Nine*²⁸, další z nejčastěji uváděných textů autorky, díky Martině Schlegelové, která převedla i hru *Far Away, Daleko odsud*²⁹. *Blue Heart* aneb *Bláhové srdce*³⁰ v překladu Milana Lukeše nalezneme ve *Světě a divadle*. Poslední překladatelkou britské autorky je Olga Vlčková, která se zasloužila o bohužel nepovedený převod her *Objections to Sex and Violence*, česky *Připomínky k sexu a násilí*³¹ a *Traps*, česky *V kufru*³².

3.3 Dramata Caryl Churchillové dostupné v českých knihovnách

Ve vybraných českých knihovnách a především pak v pražském Divadelním ústavu nalezneme originální vydání známých i méně známých titulů, například *Dream Play*, nové čtení Strindbergovy *Hry snů*, kratší texty *Drunk Enough to Say I Love You?*, *The Hospital in the Time of the Revolution*, *Lovesick*, *Abortive*, *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*, *The Judge's Wife*, *Seagulls*, *The After-Dinner Joke*, *Hot Fudge*: všechny ve sborníku *Shorts*. Dále hru inspirovanou rumunskou totalitou *Mad Forest: A Play from Romania* a texty her *Owners*, *Light Shining in*

²⁶ Caryl Churchillová, *Prvotřídní ženy* (Praha: Dillia, 1985).

²⁷ Caryl Churchillová, *Řada* (Praha: Divadlo na Vinohradech).

²⁸ Caryl Churchillová, *Cloud Nine (Lehká pohoda)*, *Divadelní hry 6* (Praha: Divadelní ústav).

²⁹ Caryl Churchillová, *Daleko odsud* (Praha: Divadelní ústav).

³⁰ Caryl Churchillová, *Bláhové srdce*, *Svět a divadlo*, 1998 roč. 9, č. 3: 153 – 181.

³¹ Caryl Churchillová, *Připomínky k sexu a násilí* (Praha: Transteatral, 2005)

³² Caryl Churchillová, *V kufru* (Praha: Transteatral, 2007).

*Buckinghamshire, Traps, Cloud Nine, Vinegar Tom, ve sborníku
Plays: One a Objections to Sex and Violence ve čtvrtém dílu série
Plays by Women.*

4 Boj o moc a vlastnictví – *Owners*

Prvním dramatem, kterým se budu podrobněji v této práci zabývat, je hra *Owners*, tedy majitelé, vlastníci. A o vlastnění, hromadění majetku, požiticích z vlastnictví a moci, kterou nám toto vlastnictví umožňuje, je první profesionálně uváděná divadelní hra z roku 1972, premiérována v Royal Court Theatre Upstairs³³, která Caryl Churchillovou dostala do povědomí kritiků i veřejnosti. Churchillová se ve své hře snaží dokázat, že soukromé vlastnictví produkuje vydírání a násilí.³⁴

Churchillová se zde představuje jako výborná dramatička a komička, hra vyznívá jako sžíravá kritika západní kapitalistické společnosti, autorka nechává naplno zaznít svůj ženský hlas. Spisovatelka v úvodu k prvnímu svazku svých her³⁵ poznamenává, že její kariéra by se dala „poměrně ostře rozpúlit na před a po roce 1972 a *Owners* byli první hrou té druhé půlky“³⁶.

Hra se mimo jiné poměrně důrazně dotýká mateřství a schopnosti být matkou a k okolnostem vzniku hry uvádí Churchillová toto: „Napsala jsem ji za tři dny. Vrátila jsem se tehdy z nemocnice po otřesném pozdním potratu. Byla jsem pořád dost zničená a bolela mě ruka, protože mi nezabrala

³³ Royal Court Theatre je známá londýnská progresivní divadelní scéna proslulá uváděním odvážné dramatiky a současných autorů. Tuto orientaci si divadlo uchovává i v dnešní době. Byla zde například poprvé uvedena hra Johna Osborna *Look Back in Anger*, která je dnes považována na základ britské moderní dramatiky. Malá scéna divadla nazvaná Upstairs s šedesáti místy umožňovala uvádění komornějších dramát, hra *Owners* byla jedním z prvních dramatických kusů uvedených na této scéně.

³⁴ Srov. Amelia Howe Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill, Theatre of Empowerment* (London: Macmillan 1991) 62.

³⁵ Caryl Churchill, *Plays: One* (London: Methuen, 1985).

³⁶ Srov. Churchill, *Owners, Plays: One* (London: Methuen, 1985) xi. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

injekce. Poprvé zde vyplula na povrch politická a osobní stanoviska, která se ve mně utvářela dlouhou dobu.“³⁷

Palčivá osobní zkušenost konfrontovaná s politickými postoji a názory autorky zůstává do dneška živá a aktuální, vypadá to, jako by Churchillová tento společenský fenomén předjímal: mnohé páry zjišťují, že schopnost reprodukce je jim přirozenou cestou odepřena a uchylují se k ne vždy morálně správným rozhodnutím: v případě hlavních postav hry *Owners* Marion a Clegga ke koupi dítěte. Skutečná matka dítěte Lisa byla k podepsání listin donucena zastrašovacími praktikami úspěšné realitní makléřky Marion a jejího nohsleda Worselyho, neštítícího se jakékoli nečisté práce.

Elain Aston ve své monografické knize o Churchillové o okolnostech vzniku hry dodává: „Právě tato osobní zkušenost posílila politické uvědomění Churchillové, a zatímco před tím na sebe pohlížela nejdříve jako na spisovatelku a teprve potom jako na ženu, nyní se již považovala za feministickou spisovatelku.“³⁸

Sex a násilí jsou v této hře používány jako prostředky k získávání a dalšímu rozšiřování majetku: vlastnictví dítěte je opět jen rozšířením stávajícího kapitálu a upevněním moci nad ostatními. Clegg získává svého dědice, a tedy se utvrzuje ve svém skutečném mužství, které bylo léta potlačováno finančně úspěšnější manželkou Marion. Pro Marion je vlastnictví dítěte vítězstvím nad bývalou přítelkyní Lisou, které potřebovala dokázat, že může mít nejen jejího manžela Aleca (ve skutečnosti ne tak docela, protože nad vše materiální povznesený a totálně pasivní Alec nikomu patřit nemůže), ale i jejich (Alecovo a Lisino) dítě. Dítě je tak redukováno na „utilitární objekt k užitku jeho

³⁷ Catherine Itzin, „Caryl Churchill“, *Stages of the Revolution: Political theatre in Britain Since 1968*. (London: Methuen, 1980), 282.

³⁸ Elaine Aston, *Caryl Churchill* (1997; Tavistock: Northcote House, 2001) 24.

vlastníka – rodiče“³⁹. Protože Aleca vlastnit nemůže, chce Marion vlastnit alespoň malý kousek z něho, tedy jeho potomka⁴⁰. Jedinému Alecovi je celá situace lhostejná a vlastnictví dítěte si nikterak nenárokuje. Když potom v závěru (dle ostatních zcela nepochopitelně) zachraňuje sousedovo dítě z plamenů, které přivodí smrt jemu i dítěti, postavy jednající pouze ve svém zájmu nejsou s to takové počínání pochopit: Worsely komentuje smrt nezúčastněně, pouze konstatuje fakta: „Čekali jsme na ně, ale on prostě ven nevyšel a ani to Arlingtonovic mimino. Bylo tam moc horko.“⁴¹

Veškeré postavy ve hře zastupující západní buržoazii a kapitalismus jednají pouze v racionálním duchu s vidinou vlastního profitu ze situace, každý chce někoho vlastnit. Clegg si přivlastňuje svou ženu Marion: „Do Marion jsem velkoryse investoval a rozhodně se nehodlám připravit ani o kousek svého zisku.“⁴².

Churchillová si často pohrává s ženskými a mužskými rolemi, nechává ženy vystupovat v mužských rolích a naopak (dále např. *Cloud Nine*) nebo nechává ženy chovat se jako muže. Marion je typickým příkladem druhého, Churchillová tuto skutečnost vysvětluje takto: „Genderově obrácené role napomohly zdůraznit kontrast: majitelem se stala žena, což vystihlo onu odlišnost lépe, než kdyby tím aktivním byl muž a žena zůstala pasivní.“⁴³

Liberální feministka by patrně ženu jako nositelku těchto velice negativních vlastností nevyužila, ale Churchillová jako sociální, marxistická feministka tento postup volí často (dále např. postava Marlene z *Top Girls*). Churchillová se radikálně

³⁹ Lisa Merrill, “Monsters and Heroins: Caryl Churchill’s Women“, Phylis R. Randall, ed. *Caryl Churchill A Casebook* (New York & London: Garland Publishing, 1988) 75.

⁴⁰ Srov. Aston, 23.

⁴¹ *Owners*, 66.

⁴² *Owners*, 56.

⁴³ Aston, 19.

vymezuje proti typu žen, které nestojí za celou sociální skupinou a nebojují za sociální změnu, ale pouze přebírají dosavadní dominantní roli mužskou a v souladu s ní jednají silou svého kapitálu proti sociálně slabším.

Marion ve svém nevkusně nesladěném oblečení, hranatou neženskou fyziognomií, neustálým nutkáním být v pohybu a žravou nenasytností⁴⁴ přesně ztělesňuje typického mužského hrdinu, jen v ženském podání. Marion má ovšem svou slabinu a tou je Alec. Sama přiznává, že se kvůli němu v minulosti dostala do psychiatrické léčebny a že i tentokrát je připravena nést následky: „Je mi jedno, jestli jsi blázen, Alecu. Jsem tvoje, ať chceš nebo ne. Vem si všechny ty peníze a zůstaň tady, jestli chceš. Království byla ztracena pro lásku. Celé světy ztraceny. My bojovníci jsme předurčení dosáhnout toho, po čem toužíme, byť by nás to mělo samotné zničit. A s námi všechny ostatní. Spolu rozbijeme atom. Kupředu. Miluj mě.“⁴⁵ Stojí za povšimnutí, že Marion se zde sama o sobě vyjadřuje jako o mužibojovníku a že pro získání kořisti by udělala cokoli: získání kořisti je pro ni bojem, obchodem a výzvou, kterou nemůže vzdát.

Clegg, jehož povoláním je řezničina – tedy krev, vraždění a nezbytná hrubá síla, všudypřítomný pach krve – je ukázkovým prototypem mužské nadřazenosti a dominance, vlastníkem všeho a všech. Marion ho však svými úspěchy na realitně-makléřském poli sráží do potupné role. Clegg tedy sprádá plány, kterak se Marion zbavit, nicméně jeho neschopnost mu nedovoluje víc nežli plánovat. Svou zákonitou (slovo zákonitý, zákon a nárok se v replikách často objevuje, jde přece především o obchod) manželku vnímá takto: „Z právního hlediska mi patří. Jednou s

⁴⁴ *Owners*, 5.

⁴⁵ *Owners*, 31.

tou myšlenkou bude umírat. A taky mě v té mojí hanbě těší, že to ona je neplodná.“⁴⁶ Neplodnost by byla známkou neschopnosti a slabosti, což by Clegg nikdy navenek nepřipustil. Když zjistí, že mu byla Marion opět nevěrná s Alecem, rozhodne se za svou potupu pomstít. Nástrojem jeho odplaty se stane sex s Lisou. Ani z jedné strany se nejedná o akt lásky, jde o obchodní transakci – Clegg se pomstí nevěrné manželce a Lisa si myslí, že jí Clegg vrátí její dítě. Při sexu Clegg opakuje v rytmu přírazů: „Oko za oko. Hubu za hubu. Kundu za kundu. Odplata je moje. Já se pomstím. Tvrďe.“⁴⁷ Po aktu funí, Lisa Clegga zhnuseně (když zjistí, že jí Clegg nehodlá dítě vrátit) popisuje pomocí řeznické terminologie: „Podívej se na sebe, vypadáš jak zpocený kus ovaru, pupek se ti bortí a třese jako sulc nad tou tvojí mrňavou klobáskou. Vrať mi mé dítě!“⁴⁸

Protipólem kapitalistických, mocí opilých charakterů je Alec, který se nenechává ovlivnit majetkem ani vlastnictvím a vyznačuje se stoickým klidem až nezájmem o vše, co se děje kolem něj. Tato apatie samozřejmě ubližuje jeho ženě Lise, feminní a poddajné figurce, která nemá šanci ustát tlak ze strany Clegga, Marion ani Worselyho.

Pomocí těchto postav Churchillová ukazuje naprosto odlišný přístup k životu v západním a východním světě, kde Alec je typickým představitelem východního buddhistického klidu, principu yin: „práce, zábava, hněv, ctižádost či láska jsou mu cizí, mlčky sedí a nic nedělá.“⁴⁹ Západní společnost je zde podrobena ostré kritice, neboť neustále o něco usiluje, někam se žene, je agresivní, aktivní, touží po moci, penězích, ovládnutí druhých a neštítí se k tomu využít násilí, zastrasování,

⁴⁶ *Owners*, 11.

⁴⁷ *Owners*, 52.

⁴⁸ *Owners*, 54.

⁴⁹ Srov. Merrill, 73.

podplácení ani sexu. Opozice Yang a Yin, západního a východního, mužského a ženského principu by se daly zjednodušeně charakterizovat takto: „Yang představuje muže, slunce, oheň, žár, nebe, stvoření, dominanci, jaro a léto atd. zatímco yin je spojován s představou ženy, měsíce, chladu, vody, země, obživy, péče, poddávání se, podzimu, zimy apod.“⁵⁰

Na pomezí obou světů stojí Lisa, zdánlivě slabá zástupkyně třídy těch, co nic nevlastní. Sama říká, že nikdy nic neměla a nedovede si to ani představit: („Jsem z toho celá popletená, promiňte, ale na majetek nejsem vůbec zvyklá.“⁵¹). Na Marion se obrací jako na bývalou přítelkyni s žádostí o radu, aniž by věděla, že Marion je strůjkyní jejich útrap. Marion kupuje dům, kde v malém, stísněném, podkrovním bytě bydlí Lisa s Alecem, jeho matkou, dvěma malými dětmi a třetím na cestě. Marion jí prostřednictvím Worselyho nabízí malou úplatu. Když jí Lisa nepřijímá, začíná Worsely vyvíjet nátlak a hrozí Lise a Alecovi tím, že jim zbourají schody i střechu, samozřejmě pod zástěrkou nezbytných úprav domu. „Rekonstrukce bude značná, čemuž bude zapotřebí přizpůsobit nájem – no, to se pak uvidí. Možná budou muset na čas zbourat schodiště. Střechu budou muset sundat každopádně.“⁵² Lisa je zoufalá, je jedinou živitelkou rodiny, neboť Alec odmítá podílet se na běžném domácím provozu.

V emocionálně vypjaté situaci, kdy Lisa nalezne Marion a Aleca v jejich bytě a začne předčasně rodit, zpanikaří a nabízí Marion ještě nenarozené dítě, které nechce přivést do bezútěšné rodinné situace:

„LISA: Můžeš mít to dítě.

⁵⁰ William T. de Bary, ed. *Sources of Chinese Tradition*: (New York: Columbia UP) 207.

⁵¹ *Owners*, 18.

⁵² *Owners*, 19.

MARION: Co to povídáš? Porodit musíš ty sama.

LISA: Myslím potom. Můžeš si ho vzít. Já ho nechci.

MARION: Dobrá, vezmu si je.

LISA: Vezmi si ho. Ani ho nechci vidět.

MARION: Pak si ho vezmu. Nechám si ho.⁵³

Později samozřejmě Lise dochází, čeho se dopustila, přesto v slzách podepisuje dokument, kterým právně stvrzuje předchozí rozhodnutí, aniž by si uvědomovala, co je obsahem smlouvy:

„LISA: Co to je?

MARION: Pouhá formalita.

[...]

LISA: Cože? Nemůžu to přečíst.

MARION: Není třeba.

WORSELY: Tady to podepište.

LISA: Ukážete mi pak moje dítě?⁵⁴

Lisa je ve hře ukazována jako oběť této pažravé kapitalistické společnosti, která musí nutně podlehnout svým pronásledovatelům, neboť nemá prostředky k obraně. Lisa bojuje o svůj domov, který je jí upírán. V závěru hry tento domov shoří a s ním i iluze štěstí a rodiny, za kterou celou dobu bojovala. Lisa ukazuje na sociální nespravedlnost, protože mnozí z těch, kteří mají majetek, si jej nijak nezasloužili: například její původní domácí koupila celý dům, o který se vede spor, za pouhých dvě stě liber. Teď se prodává za dvacet tisíc.

Poslední postavou, kterou jsem zatím charakterizovala pouze okrajově, ale je pro děj velice důležitá, je Marionin oddaný zaměstnanec Worsely. Jak už jeho jméno naznačuje, v jeho přítomnosti se věci vždycky zhorší, je nositelem nejhorších vlastností: bezcharakternosti, zbabělosti a bezskrupulóznosti.

⁵³ *Owners*, 33.

⁵⁴ *Owners*, 42.

Worsely se celou dobu pokouší o sebevraždu, ta se mu však nikdy nepodaří, jeho sebevraždy vyznívají fraškovitě, komicky.⁵⁵ Worsely stojí na straně těch, kteří vykořisťují ostatní a užívají násilí, ale on sám rozhodně není představitelem vrstvy, která vlastní, je jejím pouhým nástrojem. „Worsley jedná jménem vlastníků, ačkoli sám vlastníkem není, je prostředníkem mezi majetnými a nemajetnými.“⁵⁶ Alain Astonová tvrdí, že právě proto, že Worsley nikdy neuspěl ve světě vlastníků, se snaží dobrovolně odejít z tohoto světa. Samaritán, který nepochopil kapitalistické principy, mu v tom nesmyslně brání, což jen přidává figurce Worselymu na komičnu a grotesknosti, která je akcentována i toporným jazykem, jež používá. Worsely v závěru hry vrátí dítě jeho pravé matce, jelikož mu začala být sympatická, což ho poněkud polidští. Jeho poslední nepovedená sebevražda už jen korunuje nesmyslnost celého jeho bytí i nechutnost obchodního způsobu existence všech postav.

Uvážím-li celkové vyznění hry, žádná z postav, které něco chtějí, nedokáže být ve svém snažení šťastná, a navíc ve svém usilování o převahu neustále proti někomu spřádá plány: Clegg chce zabít Marion, Marion Aleca, Alec zabije svou matku, která se trápí v nemocnici na přístrojích a není jí pravděpodobně pomoci. Oheň úmyslně založený Worselym zabije Aleca i sousedovic dítě, Worsely chce neustále neúspěšně zabít sám sebe. Touha zabít je u nich vyvolána především touhou vlastnit, manipulovat, a když se vražda nezdaří, chtějí se alespoň své oběti pomstít. Protože pokud to neudělají, stanou se sami oběťmi. Postavy využívají peněz, sexu, vydírání a zastrasování k dosažení svého cíle.

⁵⁵ Srov. Kritzer, 62.

⁵⁶ Kritzer, 67.

V závěru není Marion otřesena z děsivého vývoje událostí, ze smrti muže (neúspěšného obchodního projektu). Je spíš udivena tím, jak daleko je ve svých touhách ochotna zajít a co vše pro ně udělat. „Aleca mi není za mák líto. Ani tamtoho děcka. To vůbec ne. Nikdy by mě nebylo napadlo, že jsem něčeho takového schopná. Asi jsem schopná všeho. Teprve teď si uvědomuju, co je vlastně možné.“⁵⁷

Smrt Aleca přinesla kromě Marionina prohloubeného cynismu i další zvrát. Clegg, jemuž Alecova smrt ponechala dědice a sebrala jeho ženě Marion objekt jejího zájmu, obrací a manželce odpouští. Přiznává, že ji chtěl zabít, nyní ovšem přebírá velení a slibuje, že Marion ochrání a zařídí vše kolem prapodivných smrtí. „Chtěl jsem tě zastřelit, Marion, tady v obchodě, tak jsem plánoval završit svoji mstu. Každá žena chce, aby ji někdo tolik miloval. On by se k něčemu takovému nikdy neodhodlal. Podívej, tady v šuplíku mám vražednou zbraň. Ale teď je po něm a tys to tak chtěla, přála sis totéž co já, nic už mezi námi nestojí. Všechno ti promijím. Kdyby se tu ukázala policie, nic neříkej. Nech to na mně. Že to skončí takovou šokující, smrtelnou nehodou bych nikdy nečekal a jsem si jistý, že ani ty ne. Postarám se o tebe.“⁵⁸ Láska se zde opět prolíná s mocí a násilím, Clegg považuje destruktivní způsob lásky (lásky založené na převaze) za legitimní, a to i za tu cenu, že svým jednáním zlikviduje nejen konkurenta, ale i milovaného partnera: jen tak si může ochránit svůj kapitál. Clegg se v závěrečné scéně naposledy pokusí získat nad Marion převahu a upevnit své pošramocené ego, protože jindy by se mu to již nemuselo povést. Jejich absolutní bezskrupulóznost a bezcitnost svádí Marion a Clegga opět dohromady.

⁵⁷ *Owners*, 67.

⁵⁸ *Owners*, 67.

Přestože pohled na svět optikou Caryl Churchillové není příliš optimistický, využívá autorka komiky. Postavy hovoří i jednají fraškovitě, vážné situace vyznívají komicky. „Sebezesměšňující dialog vytváří komický – a kritický – odstup promluvy od postavy.“⁵⁹

Závěrečný neúspěšný Worselyho výstřel jen umocňuje absurditu, fraškovitost a bezvýhodnost celé situace: nadělal spoustu hluku, ale žádné řešení nepřinesl.

⁵⁹ Kritzer, 63.

5 Potlačované emoce neumlčíš - *Objections to Sex and Violence*

V pořadí druhou profesionálně inscenovanou hrou v Royal Court Theatre a hrou, která mě svým názvem inspirovala k tématu této práce, je drama *Objections to Sex and Violence*⁶⁰, česky vyšlo pod názvem *Připomínky k sexu a násilí*.⁶¹

V komentáři k textu, který byl knižně vydán až deset let po premiéře inscenace, píše Churchillová, že se jí titul hry nelíbí, a nelíbil se jí ani v době svého vzniku. „Ačkoli jsem s ním tehdy nebyla úplně spokojená, upřednostnila jsem jej před dalšími zvažovanými variantami, *Day Return* a *Bread and Circuses*, kterou bych pravděpodobně vybrala dnes.“⁶² Problém s názvem vznikl především kvůli převažujícím interpretacím, které spojovaly mužskou sexualitu a násilí, a proti nimž se Churchillová ohrazuje, rozhodně to nebylo jejím záměrem a středem jejího zájmu bylo nekonvenční chování hlavní postavy anarchistky Jule: „Juliina sexualita a násilí (ne však sexuální násilí) působí podvratně a ostatní postavy mají rozličné výhrady vůči oběma.“⁶³

To je teze, se kterou nelze nesouhlasit a rozboru pojetí sexuality a násilí, proti kterému se staví ostatní postavy hry, se budu podrobně věnovat níže. Nicméně ani interpretaci, ve které je násilí se sexem přímo spojeno, se nelze vyhnout. Každá z postav (ať už jde o Annie, Phila nebo Arthura) se pomocí násilí nebo sexu, a často právě pomocí sexuálního násilí, snaží získat nějakou výhodu, něčeho dosáhnout.

⁶⁰ Caryl Churchill, *Objections to Sex and Violence, Plays by Women volume four*, ed. Michelene Wandor (London: Methuen, 1985).

⁶¹ Caryl Churchill, *Připomínky k sexu a násilí* (Praha: Transteatral, 2005). Přeložila Olga Vlčková

⁶² Caryl Churchill, *Objections to Sex and Violence* (London: Methuen, 1985) 52.

⁶³ *Objections to Sex and Violence*, 52.

Hlavním tématem hry jsou potlačované emoce, chování se v duchu zaběhlých třídních konvencí a morálky. To, co si každá z postav nese v sobě a dlouhodobě potlačuje, ať už je to vztek, nenávisť k zaměstnavateli, sexuální touha či antipatie k partnerovi, vykrytalizuje v nevhodný moment na povrch právě ve formě násilí.

Téma hry je i v současnosti nadále aktuální, kromě tohoto skrytého, takřka neviditelného násilí, které na sobě dnes a denně lidé páchají, se v textu objevuje i téma obecného ohrožení. Ohrožení terorismem je v dnešní době patrně mnohem silnější, a to celosvětově. V sedmdesátých letech, kdy byla hra napsána, vybuchla v Anglii série bomb a ozvuk tohoto bombardování se objevuje i ve hře. Ačkoli, jak říká autorka, „Většina bombových útoků, které IRA spáchala v Anglii, se odehrála teprve po napsání hry, je však těžké si je odmyslet a vnímat hru oproštěně od jejich vlivu.“⁶⁴

Struktura dramatu je poměrně konvenční, přísně dodržuje aristotelovskou jednotu místa, času i děje, a to i za cenu, že je vše nahuštěno do jednoho dne stráveného na anglické pláži počátkem června.

Právě absence nekonvenčnosti a postmoderních divadelních prostředků, které Churchillovou odlišují od běžné bojovnice za sociální rovnoprávnost, a které obvykle ve svých pracích využívá (časové posuny, nelineárnost, cross-dressing, brechtovská epičnost, jeden herec ve více nespojitých rolích, atd.), je ke škodě věci a stojí za většinou nepříznivých kritik⁶⁵, které premiéra inscenace získala.

Mnohomluvnost a monologičnost postav činí hru statickou a vhodnou spíše pro čtení. „Spíše než činy jsou hnací silou hry

⁶⁴ *Objections to Sex and Violence*, 52.

⁶⁵ Srov. Kritzer, 72.

slova: i projevy násilí jako házení kamenů, zahrabávání do písku nebo odhalování genitálií mají za úkol především rozšířit dialog.“⁶⁶ Téma hry je nosné a aktuální, nicméně způsob zpracování ji v kontextu dalších autorčiných prací posouvá do pozadí zájmu.

Děj hry je umístěn na takřka liduprázdnou pláž na počátku června, tedy mimo turistickou sezónu, počasí je proměnlivé – slunce střídají přeháňky, chvíli je teplo a chvíli zima, což je příznačné i pro vztahy mezi jednotlivými postavami. První dějství se odehrává za odlivu, druhé za přílivu. Pláž je obvykle klidné veřejné místo, na kterém se „neočekávají výlevy osobních frustrací, tužeb a momentálního vzteku.“⁶⁷ Osobní s veřejným tu tak stojí proti sobě, stejně jako boj za práva skupin, veřejně přiznané násilí a neviditelné soukromé interpersonální půtky.

Jule, mladší sestra a manželka, která opustila svého muže i dítě, aby se stala členkou v tajné miniorganizaci připravující blíže nespecifikované násilné akty, jejichž účelem je upozornit na problémy ve společnosti, je v *Objections to Sex and Violence* konfrontována se starší Annie, jež se navenek tváří jako spořádaná občanka a příslušnice pracující třídy.

Annie, která není schopná si udržet stálou práci, která nenávidí svoje zaměstnavatele, pro něž je pouhou služkou (ze sekretářky se Annie nechala dobrovolně degradovat na pomocnici v domácnosti u muže, který ji sexuálně obtěžoval). Annie, hnána nenávistí k jejich perfektnímu autu, domu a zevnějšku, se rozhodne muže vydírat, ačkoli při běžné konverzaci tvrdí, že by nikdy nikomu nemohla ublížit: „Já bych nikdy nikomu neublížila. Nemám takové sebevědomí.“⁶⁸

⁶⁶ Kritzer, 75.

⁶⁷ Srov. Kritzer, 75.

⁶⁸ *Připomínky k sexu a násilí*, 31.

Annie se cítí být ponižována, když během její práce v domě nikdo nejeví o její přítomnost minimální zájem: „Utírala jsem prach, ani si mě nevšimli, vůbec nic mi neřekli, žádné dobré ráno, žádné pokynutí, ani letmý pohled, který obvykle věnujeme andulce v kleci.“⁶⁹ Ve finále tlak nevydrží a k vydírání se přiznává, ale úlevu jí to nepřinese, neboť zjistí, že manželka šéfa všechno ví, že tedy není takovou obětí, za jakou se do té doby měla. „Cítila jsem uspokojení, když jsem uklízela její hovna, protože jsem věděla věci, o kterých ona neměla ani ponětí. To jsem byla já ta nejdůležitější.“⁷⁰

Jule se takovéto pokrytectví nelíbí, nabádá Annie a Phila, jejího partnera, který byl v práci zraněn a nedostal žádné odškodné, ať se tomuto systému vzepřou, ať nechají ostatní vědět o tom, co si myslí. „Vykašli se na ně, Annie. Řekni jim, co si myslíš. Hoď jim do okna kámen. Vždyť nic z toho nemusíš. [...] Ale k čemu ti je, že ho vydíráš a ještě mu uklízíš dům?“⁷¹

Jule není z těch, kteří by se přizpůsobili nebo volili pasivní rezistenci. Je aktivní, silná a oddaná svým ideálům, za kterými si stojí. Věří, že násilná akce je jedinou možností, jak dosáhnout změny. Za co přesně bojuje, není úplně jisté, Eric (Julin partner, nyní zbaběle utíká od všeho předchozího jednání pryč) ji dokonce obviňuje, že důvod vůbec nemá: „Nic špatného se ti nikdy nestalo, až na ty tvoje fantazie.“⁷² Přesto ji divák musí do jisté míry obdivovat – jako jediná si mezi měňavkovitými zbabělými charaktery zachovává tvář, jako jediná v sobě nepotlačuje a nedusí své frustrace.

Tento pozitivní obraz Jule postupně sílí s tím, jakým způsobem se odhalují ostatní postavy. Když však v závěru dojde

⁶⁹ *Připomínky k sexu a násilí*, 32.

⁷⁰ *Připomínky k sexu a násilí*, 33.

⁷¹ *Připomínky k sexu a násilí*, 33.

⁷² *Připomínky k sexu a násilí*, 53.

k setkání s manželem Terryem, který racionálně argumentuje proti Juliným radikálním názorům, je čtenář opět v nejistotě. Churchillová totiž vždycky klade více otázek, než dává odpovědi. Terry říká, že i Marx se už vzdal své myšlenky na revoluci převratem: „Marx ukončil sen o impotentním násilí, kterého ty se stále držíš. [...] Víc mi vadí, že navádíš lidi na jinou cestu, díky tobě je víc zákonů a nařízení, policie má větší pravomoci, je víc středních cest, víc sraček.“⁷³ Terry raději volí běžný občanský život, péči o dceru, dalo by se říci i pasivitu, ale na rozdíl od Annie, Philla, Arthura a Madge ho nemůžeme obvinít z pokrytectví a skrytých útoků.

Stejně jako ve hře *Owners* Churchillová i zde zaměnila tradiční roli ženy a muže, tedy aktivitu a pasivitu. Muži, kteří v *Objections to Sex and Violence* vystupují, nejsou schopní jakékoli akce. „Churchillová ve svém dramatu poukazuje na to, že se Annie, Phil, Eric ani Terry nemohou odhodlat k spáchání nevratného násilného činu, který by je spojil s Jule a komunitou násilí.“⁷⁴

Jestliže tedy pro Jule je násilí nezbytnou volbou, pak ostatní se k němu uchylují i přes fakt, že ho hlasitě odmítají. Phil tvrdí: „Myslím si ale, že bych se vždycky raději uchýlil k nenásilnému řešení.“⁷⁵, ale svou frustraci, poté co Jule odmítne jeho sexuální návrhy, si vybíjí tím, že se jí pokusí zranit benzínem nalitým do ohně i verbálně. „Jaké štěstí, že jsem takový solidní muž. Jsi hrdá na to, jaká jsi coura a vražedkyně. Ty, ty zasraná, zasraná... Tak tě nenávidím!“⁷⁶

Phil, tichý, hodný a starostivý partner si po večerech představuje znovu a znovu krátkou epizodu s Jule, kterou si

⁷³ *Připomínky k sexu a násilí*, 73-74.

⁷⁴ Aston, 50.

⁷⁵ *Připomínky k sexu a násilí*, 29.

⁷⁶ *Připomínky k sexu a násilí*, 44.

Jule ani nepamatuje, navíc Phila jednoduše odmítla: „A já ti řekla, jdi do prdele – a ty jsi šel, alespoň tohle si pamatuji.“⁷⁷ Philovo ego je nyní zraněné. Když se mu tedy nepodařilo Jule zapálit, alespoň o své touze po Jule řekne Annie, která nevidí jiné východisko, než se za to své extravagantní a volnomyšlenkářské sestře pomstít.

Ve scéně, mimochodem divadelně nejzajímavější, kdy se sestry vrací do dětství a zakopávají Jule do písku, se Annie kvůli Juliině neochotě brát incident vážně rozzuří a vmete jí do tváře: „Jule, docela tě nesnáším. Teď taky, ale hlavně, když na tebe myslím. To by byla úleva, kdyby se vědělo, že jsem ti ubližovala. Chápu, proč lidé používají nože. [...] Strašně ráda bych ti pořezala obličej a přitom věděla, že už je pozdě na to toho litovat. Tekla by krev a my bychom se zděsily.“⁷⁸ Symbolicky Annie tento krvavý masakr realizuje tak, že Jule téměř udusí pískem. „Annie jí znenadání hodí písek na obličej, zakryje ho jím a uplácá (*sic*). Jule se nemůže pořádně bránit, protože má ruce zasypané těžkým pískem.“⁷⁹ Annie si tedy vybíjí frustraci ze sestřina životního stylu a jí samotné násilným způsobem, ačkoli jí pokrytecky nabízí svou pomocnou ruku.

Jule je sexuálně otevřená, což nutně neznamená promiskuitní, přesto to lidem kolem ní vadí. Jule si uvědomuje, že sexuální uspokojení ve vztazích je důležité, Annie se během hovoru ptá, jestli mívá při sexu s Philem orgasmus, což Annie jen víc rozzuří.⁸⁰

Stejně jako Phil, i Arthur (komická fraškovitá postava trávící na pláži dovolenou se svou manželkou) činí Jule v plavkách předmětem svého zájmu, zatímco před svou ženou předstírá,

⁷⁷ *Připomínky k sexu a násilí*, 42.

⁷⁸ *Připomínky k sexu a násilí*, 62-63.

⁷⁹ *Připomínky k sexu a násilí*, 63.

⁸⁰ *Připomínky k sexu a násilí*, 62.

kterak mu její nahota vadí. Arthur, šikanovaný svou manželkou Madge, bankovní úřednicí, povýšenou, zhnusenou, za vším hledající nekalé úmysly, nejen upřeně zírá na Jule, ale skrytě si čte erotický časopis. Když je přistižen, potupně připouští: „Ale já si nemůžu pomoci, občas se mi líbí něco, o čem jinak vím, že je to nechutné.“⁸¹

Kromě čtení pornočasopisu na pláži a zírání na Jule stihne obtěžovat pomatenou a neurotizovanou „starou pannu“, která si přijela na pláž osvěžit romantické vzpomínky. Během společenské konverzace v úkrytu před deštěm se před Miss Forbesovou obnažuje a jako pravý „úchylák“ chce, aby se ho dotýkala. Vše ještě vysvětluje tím, že si zkrátka nemůže pomoci: „Nemůžu si pomoci, je to přirozená potřeba, je to nechutné [...] chcete, abych to s vámi teď dělal, nutíte mě to udělat, nutíte mě!“⁸² Arthur je našťěstí komická postava - typ, zároveň ale velice realistická. Zbabělý, svou ženou ponižovaný manžel, si své potlačované touhy ukáží kdykoli se naskytne příležitost, na veřejnosti však bude zastáncem morálky a pro vše, co udělá, najde ospravedlnění.

Paranoidní Madge, Arthurova žena, je posedlá tím, že jí někdo pronásleduje: „Ale z jeho pohledu jsem poznala všechno.“⁸³ Ví, že celý svět je zkažený a špatný, v televizi a novinách je jen sex a násilí, což je hanebné. V závěru má komickou scénku s Miss Forbesovou, která ve chvíli, když spatří obnaženého Arthura, vykřikne a utíká pryč, zakopne a právě přicházející Madge začne vyzvídat, co se jí stalo a chce volat policii. Arthurovi, který jako náhodou také přichází, poroučí:

⁸¹ *Připomínky k sexu a násilí*, 17.

⁸² *Připomínky k sexu a násilí*, 67.

⁸³ *Připomínky k sexu a násilí*, 13.

„Jdi pro policii, Arture. Řadí tady deviant.“⁸⁴ Ačkoli v každém vidí zločince, toho, který žije vedle ní, díky svému pokrytectví raději nevidí.

Během jednoho dne na pláži dojde málem ke znásilnění, ukamenování, upálení, verbálnímu vyřizování si starých i nových křivd, obsedantní touze, obnažování, třídní nenávisti. Vracíme se do minulosti k potratům, vydírání, plánování teroristického činu i nemanželskému sexu. Přesto většina postav obviňuje ze špatnosti světa a pokleslé morálky noviny a televizi, mladé lidi a všechny ostatní, jen ne sebe.

Autorka vedle sebe klade různé motivace ke konání násilí, ale řešení situace nenabízí. Téměř dvacet let poté, co byli na jevišti Royal Court Theatre uvedeni rozhněvaní mladí muži⁸⁵, tu máme rozhněvanou mladou ženu. A nevíme co s ní, jak ji umlčet, aby v nás nevbuzovala strach, aby naše malé domácí války mohly klidně plynout dál.

⁸⁴ *Připomínky k sexu a násilí*, 70.

⁸⁵ Roku 1956 byla v RCT uvedena hra Johna Osborna, představitele rozhněvaných mladých mužů *Look Back in Anger*.

6 Čarodějnice v nás - *Vinegar Tom*

Vinegar Tom byla první divadelní hra, na jejíž tvorbě a následné realizaci Caryl Churchillová spolupracovala s feministickou divadelní skupinou Monstrous Regiment. *Vinegar Tom* je drama tematicky čerpající z historie, nicméně historická fakta samotná jsou podřadná a na historickou věrnost není kladen důraz. Důležité je zde propojení minulosti se současností, snaha ukázat, že historie je velice podobná přítomnosti.

Vinegar Toma psala Churchillová synchronně se hrou *Light Shining in Buckinghamshire* (s jejímiž tematickými východisky je taktéž spjata), kterou produkovala společně s Joint Stock Company a Maxem Staffordem Clarkem, se kterým nadále spolupracuje po celou svou dramatickou kariéru. Obě skupiny, Monstrous Regiment i Joint Stock pracují kolaborativně s autorkou, to znamená všichni členové se aktivně podílí na tématu a způsobu jeho zpracování, ačkoli každá ze skupin jiných způsobem. O spolupráci s Joint Stock Company se podrobněji zmíním v následující kapitole věnované hře *Cloud Nine*.

Spolupráce s Monstrous Regimentem se zakládala na společných idejích, které chtěla Churchillová i skupina rozvíjet, postavy i obsazení odpovídaly možnostem souboru, role byly hercům psány na tělo. Jedna z představitelk, Helen Glavinová, se podílela na hudební partituře k songům, které jsou součástí textu, Churchillová sledovala proces vzniku inscenace a nadále na textu pracovala. Text by tedy bez přispění Monstrous Regimentu buď vůbec nevznikl, nebo by se podstatně lišil.⁸⁶ Tím se tedy hra zásadně odlišuje od dosavadního způsobu práce Caryl Churchillové zvyklé pracovat samostatně.

⁸⁶ Srov. Caryl Churchill, *Vinegar Tom* (London: Methuen, 1985) 130.

Jak *Vinegar Tom*, tak *Light Shining in Buckinghamshire* využívají metod brechtovského epického divadla: to znamená historizujícího textu, nelineárního příběhu, epizodičnosti a juxtaopozice, postav, které neumožňují divákovi se s nimi ztotožňovat, a zcizovacích prvků. Všechny tyto prostředky mají za úkol zaktivizovat diváka, vyvolat jeho participaci na společenských problémech. Pozdější hry Caryl Churchillové, za všechny například *Cloud Nine* a *Top Girls*, využívají brechtovského epického taktéž, ale jiným způsobem: první a druhý akt spolu kontrastují a zdánlivě nesouvisí. V prvním historizujícím aktu se nastíní problém, publikum zaujme kritické stanovisko a ve druhém aktu Churchillová situaci zproblematizuje a zaktuální, divákově vnímání je ztíženo i vizuálně – např. herci zastávají v každém z aktů rozdílné role.

Ve *Vinegar Tomovi* využívá Churchillová sociálně-feministickou optiku, je zde tedy patrný posun od předchozích prací, ve kterých se soustřeďovala na sociálně znevýhodňované obecně. Nyní jsou ženy jako sociální skupina středem jejího zájmu. Ukazuje je v historických souvislostech, hlavní důraz je kladen především na ženy sociálně znevýhodňované, marginalizované, stojící na okraji a v patriarchální společnosti nemající jakékoli nástroje, kterými by mohly svou situaci změnit.

Vinegar Tom nám ukazuje hon na čarodějnice, který je inspirovaný skutečnými hony, které se konaly v sedmnáctém století v nejen Anglii, ale i v celé Evropě, ostatně z českého kontextu známe tyto velmi dobře. *Vinegar Tom* je hra o „čarodějnicích bez čarodějnic, hra ne o zlu, hysterii a posedlosti ďáblem, ale o chudobě, ponižování a předsudcích a o tom, jak

ženy obviněné z čarodějnictví viděly samy sebe“.⁸⁷ Za čarodějnice byly ženy označovány především proto, že vybočovaly z řady, a také proto, že společnost vždy potřebovala najít obětího beránka zodpovědného za vlastní neúspěchy, prohry a slabosti.

6.1 Songy

Vinegar Tom má epizodickou strukturu, znázorňující jednotlivé výjevy z venkovského života hlavních postav dramatu, které porušují zavedené normy chování. Tato struktura je ještě dále narušována a přerušována songy⁸⁸ ze současnosti, které s dějem souvisí velice volně.

Songy jsou předváděny v současných kostýmech a herci, kteří je zpívají, vystupují z historických postav, které ztvárňují. Songy akcentují aktuálnost problému ženské oprese, „příběh a songy utvářejí dialog mezi dvěma odlišnými historickými obdobími. Ani jedno z období nestojí samo za sebe; každé předkládá otázky o tom druhém.“⁸⁹ Tento experiment nutno říci zaznamenal jak kladné, tak i negativní reakce. Text samotný, bez aktivizačních songů, je myslím natolik sdělný, že divák snadno pochopí, o co autorce jde. Přesto je nutné vzít v úvahu, že Churchillová s *Monstrous Regimentem* zkoumala možnosti formujícího se feministického divadla, tvořícímu opozici k dominantnímu patriarchálnímu způsobu psaní.

Songy samotné nejsou nezajímavé z hlediska feministického diskursu, divadelně však nemohou tyto přímočaré učebnice feminismu fungovat. Mají sloužit k aktivizaci diváka, k tomu, aby si minulost spojil s přítomností, mají porovnávat události současné a nedávné doby s dalekou minulostí a dávat je do souvislosti. Dle mého názoru to divák zvládne sám, nepotřebuje,

⁸⁷ *Vinegar Tom*, 130.

⁸⁸ Zde se držím zažitého úzu, písně z textů epického divadla bývají tradičně překládány jako songy.

⁸⁹ Aston, 89.

aby mu bylo jasně předkládáno, co si má myslet. Což není ani obvyklý styl Churchillové, která v ostatních hrách především znepokojuje a klade otázky, nedává však uspokojivé odpovědi.

První song, „Nikdo nezpívá“, se zabývá stářím, tím, jak jsou staré ženy neviditelné, jelikož jejich tělo přestalo být atraktivní. Je jim upírán nárok na touhu po sexu, protože mají vrásky a jejich vagína již není dostatečně vlhká. Je zde ukázáno, jak jsou ženy neviditelné kvůli objektivizaci těla – v mládí byli muži zaslepeni pouze krásným tělem, dnes jsou oslepeni stářím. Tělo se tak stává pro ženu celoživotní přítěží, což je ještě komplikováno menstruací. Krvácení, které přichází v pravidelných intervalech, značí jak řád, tak chaos; právě tato přirozená periodicitu děsí. Krvácející a stárnoucí tělo je v dominantním řádu neviditelné, tím, že ho ukážeme, tento řád ohrožujeme, ukazujeme jeho slabiny.“⁹⁰

Druhý song, „Ach doktore“, se taktéž zabývá tělem. Tělem, které je rozloženo na části a znovu skládáno zpět dle vůle či zvůle lékaře – mozek tedy lékař umisťuje do vagíny, což žena odmítá, bohužel jí není slyšet. Žena chce své tělo zpět, v podobě, kterou mělo předtím. Opět je zde rozvedena myšlenka neviditelného (absentujícího) těla. Alain Astonová říká, že „Song je kritikou mechanistické mužské medicíny, ve které je ženám odpíráno vlastnictví vlastního těla, které nemůže být ukázáno jako celek, ale pouze prostřednictvím otvorů, které lékař prozkoumává svým železným okem. Železné oko evokuje zrcátko psychoanalytika Luce Irigaraye, které gynekologové používají, aby viděli do ženské dělohy, ale které také zračí pohled

⁹⁰ Srov. Aston, 27.

falocentrické tužby, který ženu představuje jako marginalizovanou „druhou“.⁹¹

V následujícím „Něco k upálení“ se Churchillová vyjadřuje k faktu, že se vždycky musí najít nějaká oběť. A nejsou jimi pouze ženy. Ve dvacátém století jsme takto upalovali židy, židé se stali těmi obětními beránky, stejně jako černoši a mentálně postižení, kteří v minulosti čelili utlačování či přímo likvidaci. S upálenou čarodějnici „upálíme svoje problémy.“⁹² „Tím, že Churchillová zasazuje upalování čarodějnic do kontextu holocaustu a genocidy, nutí publikum ke konfrontaci společensko-ekonomického základu strachu a předsudku.“⁹³

„Kdyby každý dřel tak jako já“ ukazuje spořádanou rodinu jako základ národa, rodina vždy musí čítat muže a ženu („rodina je tím čím je, protože manželka je tím čím je svému muži“⁹⁴), závěr je věnován tomu, že vše děsivé, co se děje, se nestane vám, pokud budete mít rodinu. Pokud jste mimo tuto rodinu, nebude vás mít nikdo rád. („Nikdo vás nebude mít rád, až budete stará/pokud teda nejste něčí babička... Nikdo vás nebude mít rád/ když nebudete oprou svému manželu.“⁹⁵)

„Jestliže vyplavete“ se věnuje zkouškám, které usvědčují ženy z čarodějnictví a které končí jednostranně – buď se potvrdí, že jste čarodějnice a budete upálena, nebo při zkoušce zemřete. Těmto ženám tedy není dána možnost obhajoby, jsou odsouzeny už v momentě, kdy byly za čarodějnice označeny.

„Žalozpěv za čarodějnice“, následující po popravě obviněných, se ptá, kam se ty ženy poděly. Důležitá je poslední sloka adresující přímo diváka („Podívej se večer do zrcadla./Pověsili by

⁹¹ Aston, 27.

⁹² *Vinegar Tom*, 154.

⁹³ Merrill, 80.

⁹⁴ *Vinegar Tom*, 160.

⁹⁵ *Vinegar Tom*, 160.

tě tehdy?“⁹⁶). Divák se má cítit ohrožen, jeho se ten problém týká také. Všeobecně oni varuje, že označen může být kdokoli a zároveň „na jedné straně diváka propojuje s postavami hry, na straně druhé ruší divadelní iluzi tím, že publiku připomene jeho ‚skutečnou‘ existenci.“⁹⁷

Zpěv je završen estrádním výstupem skutečných postav Kramera a Sprengera, který je pro vyznění hry klíčový. K pochopení významu tohoto výstupu je však nutné předem rozebrat jednotlivé scény, které mu předchází.

6.2 Sousedky čarodějnice

Hra je formálně rozčleněna do jednadvaceti scén. Scény ilustrují nejen běžné denní problémy spojené s životem na venkově, ale i ty, o kterých se obvykle nahlas nemluví. Problémy kombinované s předsudky, nevzdělaností a davovou hysterií vedou až k usmrcení nevinných žen.

Joan a Alice, matka a dcera. Dcera sexuálně nevázaná, svobodná matka, typická kastrující postava představující sexuálně aktivní tělo. Matka v minulosti zastávala podobné názory, je chudá, vdova, její tělo už nikoho nezajímá, pro svět neviditelná. Typické oběti nenávisti vesničanů a především sousedů, Jacka a Margery. Jack po Alice nepokrytě touží, dělá jí za manželčinými zády návrhy, ta ho však nekompromisně odmítá.

„JACK: Alice, budu na tebe hodnej. Nejsem žádnéj chudák.

Můžu ti dát i něco pro synka...

ALICE: Jdi k čertu.“⁹⁸

Své následné problémy s erekcí Jack přičítá právě Alice a obviňuje ji z čarodějnictví. Neúspěch v hospodářství zapříčiní, že

⁹⁶ *Vinegar Tom*, 176.

⁹⁷ Merrill, 80.

⁹⁸ *Vinegar Tom*, 148.

je z čarodějnictví obviněna i Joan, která po sousedské půtce sousedku ve vzteku prokleje. „Budeš litovat, že jsi na mě byla taková. Vždycky jsem byla tvoje přítelkyně, Margery, ale teď uvidíš. [...] K čertu s tvým mužem a polnostmi a dobyt看em a tvým máslem a kvasnicemi a tvým pivem a chlebem a moštem a tvým zlým pohledem.“⁹⁹ A jelikož máslo se neutluče a kráva zemře, je ubohá žena obviněna.

Postavení Alice ve společnosti je výborně vyjádřeno hned v úvodu hry, kdy se Alice náhodně vyspí s cizincem, který jí po aktu slibuje, že ji vezme sebou do Londýna, kde morálka není tolik svázaná. V hormonální euforii po aktu ji on nazve čarodějnici (v dobrém slova smyslu, míněno spíše čarodějkou, ženou, co ho omámila) a ona jeho (dle temného vzhledu a sexuální náruživosti) ďáblem. Když však Alice nabídku vezme vážně, cizinec otočí a začne Alice sprostě osočovat.

„MUŽ: Vzit s sebou děvku?

ALICE: Nejsem děvka.

MUŽ: A co tedy jsi? Jak by ses nazvala? Nejsi ani manželka ani vdova. Nejsi ani panna. Řekni mi, jak bys to tedy nazvala.“¹⁰⁰

Zde narážíme na zásadní problém – jak nazvat ženu, která žádnému muži nepatří a dokonce si užívá sex, má z něj potěšení, což přísluší pouze muži? Taková žena nahání cizinci strach, kastruje ho, stejně jako Jacka. Proto je třeba jí dát nálepku děvky a čarodějnice.

Podezření, že Alice by mohla být čarodějnici, je podpořeno známostí s kořenářkou/bylinkářkou Ellen, která Alice nabídne, že ji tomuto umění naučí. Ellen stojí taktéž na okraji společnosti – za své služby nebere peníze, ale pouze dárky. Provozuje bílou magii, svými kouzly pomáhá udržovat vesnici v rovnováze (na

⁹⁹ *Vinegar Tom*, 144.

¹⁰⁰ *Vinegar Tom*, 136.

některé lidi rozum neplatí, ale kouzlům, které vlastně nejsou kouzly, věří). Kromě uzdravování dopomáhá ženám i k potratu, což je nepřipustné, proti bohu, rodině i státu. Takto pomůže i Alicině kamarádce Susan.

Susanino postavení ve společnosti je lepší než Alicino, jelikož má status vdané ženy, je tedy pro ostatní čitelná a ne nebezpečná. Susan je unavená z věčných porodů a spontánních potratů, sexuální akt si ztotožňuje pouze s dalším dítětem, které ovšem nechce. Potrat neproběhl dobře, Susan sama sebe začne obviňovat z hříchu. Je „jako posedlá, pláče a křičí a už dva dny jenom leží a nemluví.“¹⁰¹

Susan se při obviněních zhroutí a k čarodějnictví se přiznává, propadne totiž hromadné hysterii a sama uvěří tomu, že je posedlá ďáblem. Alice obviňuje z čarodějnických praktik, protože ji viděla, jak z legrace probodávala hliněnou panenku, o které říkala, že je to tajemný cizinec, který ji opustil a po kterém truchlila.

Jack se utvrdí ve svém přesvědčení, že Alice je čarodějnice, když se jí podaří vrátit mu jeho pyšné mužství zpět. To Ellen mu poradila, aby tu, která mu mužství vzala, požádal o jeho vrácení. Stejně tak Ellen Jackovi a Margery poradí, jakým kouzlem poznat, zda se jedná nebo nejedná o čarodějnici. Jack i Margery měli své přesvědčení, které by jim stejně nikdo nevyvrátil a Ellen tak nevědomky dostává Joan i Alice do problémů.

Pokud je žena obviněna z čarodějnictví, nemá nejmenší šanci se ospravedlnit. Hlídačka Goody, ačkoli je ženou, která by měla mít pochopení a soucit, je na své vězenkyně krutá, jde jí jen o ekonomický zisk, zapojuje se tedy do nově vznikající společnosti založené na kapitálu.

¹⁰¹ *Vinegar Tom*, 165.

Ani Margery není ušetřena utlačování: ačkoli v ekonomicky dobré situaci a chráněná manželskou institucí, je neustále peskována Jackem, aby pracovala lépe a efektivněji, zatímco manželských radostí se jí příliš nedostává, impotentní manžel touží po sličné sousedce.

Joan, Alice, Susan i Ellen jsou ženy z okraje společnosti, ale do problémů se mohou dostat i ženy z vyšších společenských vrstev. Takovou je i Betty, dcera statkáře, která se odmítá vdát a podřídit se vůli svého otce. Utíká z domova, setkává se s Ellen. Říkají o ní, že je posedlá, domácí lékař ji léčí za pomoci pijavic. Když do vesnice přijede známý lovec čarodějnic, doporučí Ellen Betty, aby se raději vdala. „Nejlepší způsob, aby tě nechali na pokoji, je se vdát za boháče, protože je otázkou cti mít ženu, která nic nedělá.“¹⁰² Je tedy nutné se naoko přizpůsobit řádu a patriarchální vůli a pokusit se v ní nalézt vlastní svobodu.

V napjaté atmosféře, kdy jsou nevinné ženy oběšeny, se dostáváme do Edwardovského varieté¹⁰³. Představitelky Ellen a Joan v cylindrech a fracích se převlékly za pány Kramera a Sprengera, autory *Kladiva na čarodějnice*, latinské příručky vykládající nadpřirozené síly, zejména čarodějnictví. Tento parodický estrádní výstup vytváří kontrapunkt k předcházejícím scénám a zároveň působí zcizujícím efektem, nutí diváka ke konfrontaci s dějem. Churchillová si půjčuje citace z *Kladiva*, toto zesměšňující podání jim dává silně groteskní až makabrózní vyznění.

Sprenger a Kramer se vysmívají ženám a stereotypně je popisují jako horší pohlaví s mnohými slabostmi a nectnostmi – mají špatnou paměť, následují své emoce, jsou od přírody

¹⁰² *Vinegar Tom*, 169.

¹⁰³ Edwardovské Music Hally – varieté byly v Anglii oblíbené především v období 1850 – 1960. Ženy často využívaly mužských kostýmů, jednalo se především o směsici populárních písní a komických výstupů.

lhářky, jsou nenasytně zlomyslné a jejich čarodějnictví má původ v tělesném chtíči.¹⁰⁴ Výstup je zakončen závěrečným songem „Neřestné ženy“¹⁰⁵, který je namířen především proti mužské dvojí morálce a strachu ze žen, které jsou ekonomicky soběstačné, sebevědomé a sexuálně otevřené. Takoví muži by raději tyto ženy viděli ve svých snech trpět. Churchillová přímo oslovuje diváka a propojuje středověkou praxi s naší současnou.

Postavení ženy se sice do značné míry vylepšilo, nicméně dodnes se běžným dennodenním situacím příkládá význam, který nemají, nevinné ženy se stávají oběťmi hlouposti, strachu a hysterie. Nejen v minulosti byly ženy nebo i jiné sociální skupiny utlačovány. Být na venkově svobodnou matkou bylo do nedávné doby velice těžké, stejně tak jako je dodnes tabuizován sex u starších lidí. Žena, která se nevdá a chce zůstat svobodná, je minimálně podezřelá. Pokud se nehodláte konformně zapojit do kapitalistické společnosti, jste taktéž přinejmenším alternativní. Ženy dokážou být nesolidární a ostatní ženy kvůli svému zisku dostat do nezáviděníhodné situace. Konzervativní a křesťanské i sociální politické strany mají ve svých programech podporu rodiny jako základu státu, rodiny jsou sociálně zvýhodňovány a za rodinu se neustále považuje pouze svazek dvou osob opačného pohlaví s jejich dětmi.

Sexualita je zde silně spjata s násilím, ženám je upírána, zatímco mužům je povoleno vše. Násilí má mužům pomoci ženskou sexualitu a tedy nezávislost potlačit, ženy jsou redukovány na pouhé objekty mužova sexuálního zájmu, jinak jsou neviditelné. Ženy potencionálně nebezpečné (samostatné, aktivní, nepředvídatelné) je nutné zničit. *Vinegar Tom* ukazuje

¹⁰⁴ Srov. *Vinegar Tom*, 176-177.

¹⁰⁵ *Vinegar Tom*, 178-179.

vyhrocené a nerovnovážené rozdělení rolí ve společnosti, tato nerovnováha v ní dosud přetrvává.

7 Velké O aneb kdo vlastně jsem - *Cloud Nine*

Na divadelní hře *Cloud Nine* spolupracovala Caryl Churchillová společně s experimentální divadelní skupinou Joint Stock a režisérem Maxem Staffordem Clarkem. Tato spolupráce byla pro tvorbu hry velmi důležitá, v rozhovoru televize BBC Churchillová poznamenává, že původně si spolupráci s mužem a mužskou společností na hře o uvědomování si vlastní sexuality a sexuální politice nepředstavovala, ale velmi rychle si uvědomila, že právě to, že je to taková mužská společnost, je velmi dobrý důvod, proč to udělat.¹⁰⁶

Cloud Nine velmi originálním způsobem ztvárnění a formou pojednává o uvědomění si vlastní sexuality, o konstrukci genderu, o tom, že morálka a společenské standardy mohou na našem sexuálním vývoji zanechat velmi citelné stopy. *Cloud Nine* bylo v češtině vydáno pod názvem *Sedmé nebe* nebo i pod zavádějícím názvem *Lehká pohoda*. *Cloud Nine* nemá být lehkou pohodou, ale právě stavem, který zažívá žena po orgasmu, ke kterému ovšem není v současné společnosti (tedy společnosti konce sedmdesátých let minulého století), ani v období viktoriánské Anglie snadné dospět.

Cloud Nine se nezabývá výhradně ženskou sexualitou, ale prozkoumává i sexuální stereotypy a problémy s vyjádřením vlastní sexuality u mužů a přirovnává sexuální útlak k útlaku koloniálnímu. Zároveň je hra významným příspěvkem ke gay/lesbické dramatice. „*Cloud Nine* je vskutku obsáhlým vyobrazením sexuální revoluce z pohledu socialistické feministky sedmdesátých let minulého století.“¹⁰⁷ „Hra *Cloud Nine*

¹⁰⁶ Srov. Aston, 31.

¹⁰⁷ John M. Clum, „The Work of Culture“: *Cloud Nine* and Sex/Gender Theory, Phylis R. Randall, ed. *Caryl Churchill A Casebook* (New York & London: Garland Publishing, 1988), 91.

prozkoumává ve viktoriánském období kořeny současných genderových definic a přístupů k sexualitě, nedávné změny v přístupu společnosti k oblasti osobních vztahů a některé důsledky těchto změn.“¹⁰⁸

Inscenace a text hry vznikaly specifickou metodou, kdy se herci a režisér s autorkou setkali v kreativní dílně, kde rozvíjeli dané téma, zkoumali jeho i své vlastní možnosti, postoje. „Formou her a improvizací jsme se také věnovali zkoumání stereotypů a možnostem převrácení úloh [...] Třebaže situace a postavy, které se ve hře oběvuji, nenabýly během workshopu finální podobu, ve velké míře se zakládají na získaném materiálu, bez kterého bych tuto hru nikdy nemohla napsat.“¹⁰⁹

Když Churchillová s herci rozebírala dětství a jejich přístup k sexu a manželství, vyšlo najevo, že většina z nich vyrůstala ve velice konvenčním, takřka viktoriánském prostředí, přičemž během života prošli v této oblasti velkými změnami.¹¹⁰ „Během setkání jsme jeden po druhém svěřovali s vlastními životními příběhy a zkušenostmi z oblasti sexu. Byl to značný nápor na nervy (člověk se odhalil více, než kdyby se svlékl do naha), ale zásluhou všech ve skupině byla nakonec tato sezení nejveselejší za všech. Jejich prostřednictvím se podařilo vyjasnit skutečný význam sexuálních pohnutek. Každý se sebejistě pohyboval ve vymezené oblasti – muž, žena, gay, hetero, vdaná, svobodný a tak dále; byli jsme silně ovlivněni výchovou a předsudky. Ať jsme se předtím považovali za sebeliberálnější, nyní jsme stáli tváří v tvář ‚těm druhým‘ a značná část našich předpojatostí nám byla vyvracena.“¹¹¹

¹⁰⁸ Kritzer, 111.

¹⁰⁹ Caryl Churchill, *Cloud Nine* (London: Methuen, 1985) 245.

¹¹⁰ Srov. *Cloud Nine*, 246.

¹¹¹ Aston, Anthony Sher in Rob Ritchie, ed. *The Joint Stock Book* (London: Methuen, 1987) 35.

Právě proto se autorka rozhodla zasadit první dějství do africké kolonie pozdně viktoriánského období, na jejímž příkladě představuje a kritizuje dvojí morálku oné éry, viktoriánské hodnoty, přístup k ženám i dětem. Druhé dějství, ve kterém sledujeme životní dráhu stejných postav, přesouvá do Londýna sedmdesátých let dvacátého století. Mezi prvním a druhým aktem je ovšem časový rozdíl pouhých dvaceti pěti let. Tím, že posouvá stoletou historii jenom o čtvrtstoletí dopředu, ukazuje, jak jsme s ní stále ještě bytostně spjati.

Vyšínutý divadelní čas není jediným prostředkem, který klade velké nároky na diváka a jeho pozornost. Churchillová v *Cloudu Nine* používá prostředků brechtovského epického divadla, zcizovacích efektů podporujících antiiluzivní ráz hry, které zabraňují divákovi ztotožnit se s příběhem nebo jeho postavami. Tím, že znemožní iluzi, donutí diváka zamyslet se nad představovanými tématy, být aktivní a hodnotit, nepřijímat pouze dané teze.

7.1 Forma

Ještě než se začnu zabývat tématem sexu a násilí, ráda bych představila jednotlivé komponenty autorčina antiiluzivního přístupu, protože jsou v tomto dramatu natolik dominantní a především významotvorné, že se nelze do rozboru tematického pustit bez rozboru formálního.

Caryl Churchillová nedává divákovi (čtenáři) příběh ani hlavního hrdinu, pouze vedle sebe řadí jednotlivé obrazy, na kterých chce demonstrovat své teze o lidské sexualitě a jejím stavu. Využívá rychlých dialogů, do kterých včleňuje monology – jakési sebereflexe jednotlivých postav (především v druhém jednání), které zabraňují poddat se rytmickému tempu dialogu. Ke stejnému účelu využívá i songů (písniček) a říkanek. V

úvodní scéně nám pomocí songu u stožáru s vlajkou britského impéria představuje jednotlivé postavy a to, co představují. Songy umocňují komický aspekt hry.

Postavy jsou nerealistické až fraškovité, Churchillová používá obsazení proti pohlaví (ale nikoli genderu), aby zdůraznila buď to, co daná osoba ztělesňuje (např. Betty v prvním jednání tak, jak ji stvořil (vytrénoval) její manžel) nebo to, jak se sama cítí být navzdory svému pohlaví (Edward v prvním jednání, Cathy ve druhém). Obsazení druhého aktu se neshoduje s obsazením aktu prvního. „Dublování postav je důležitým prvkem celkového pojetí hry *Cloud Nine*. Celou hru hraje jeden soubor, herci jsou v prvním aktu obsazeni do odlišných rolí než ve druhém. Sám způsob, jakým jsou postavy napsány, v zásadě neumožňuje, aby byly v obou dějstvích hrány jedním hercem nebo herečkou.“¹¹²

Mezi postavami, které jsou ztělesňovány jednotlivými herci v prvním a druhém dějství, se tvoří významová spojnice. Churchillová nepředepisuje přesně, kdo má hrát kterou postavu, výběr nechává na dramaturgovi a jeho interpretaci. Pouze předepisuje, že „je nezbytné, aby Joshuu hrál běloch, Betty (I) aby hrál muž, Edwarda (I) žena a Cathy muž [...] Dublování může být provedeno jakýmkoli způsobem, který vyhovuje dané produkci.“¹¹³ Kromě tohoto obsazení se stalo již téměř pravidlem, že herečka ztvárňující Ellen zároveň hraje i vdovu Saundersovou, což vyzní vtipně a zároveň velmi logicky v okamžiku, kdy Harry Bagley požádá o ruku vdovu Saundersovou a následně Ellen, žádá tedy o ruku stejnou ženu, ačkoli Ellen a vdova Saundersová mají velmi odlišné charaktery. Harrymu je jedno, kterou ženu žádá o ruku, jelikož obě pro něj představují totéž – zařadí se do společnosti, přestane být „divný“.

¹¹² Kritzer, 116.

¹¹³ *Cloud Nine*, 247.

Pro diváka je jistě těžké se v náročné struktuře obsazení orientovat, ale pro vyznění obsahu je dvojí obsazení rolí a obsazování proti pohlaví nezbytné, vysoké nároky na diváka jsou i jedním ze záměrů autorky. Zároveň přispívá i ke zdůraznění komických až groteskních aspektů hry.

7.2 První dějství

Téma osvobození sexuality a vymanění se z klasických stereotypů už dnes není revoluční ani tabuizované, jako bylo v době vzniku hry, přesto ženský orgasmus, bisexualita, homosexualita, právo na sexuální uspokojení a výchova dětí dle genderových stereotypů dnes a denně plní stránky magazínů a časopisů, jsou častým tématem filmovým, divadelním i literárním. Možná právě proto, že každý z nás si v sobě nese jistý odkaz prudérní, puritánské morálky, od níž je těžké se zcela oprostit.

S tím má problém i Betty, jejíž obraz je stvořený manželem: Betty je poslušná domácí osůbka, jejíž jedinou touhou je spokojený manžel a vzorné děti. Přesto s tímto modelem není vnitřně spokojená. Neustálé čekání a poslouchání pokynů („Připadá mi, že stále jen čekám na nějaké muže.“¹¹⁴) a naprosté nedocení jejích ženských kvalit vede k tomu, že se zamiluje do homosexuála v přestrojení, dobrodruha a dobrého přítele svého muže Harryho Bagleyho. Harry v ní vidí matku, asexuální osobu, která pro něj znamená světlo a bezpečí domova, nikoli potencionální milenku¹¹⁵. Svou touhu po něm je mu Betty schopna vyjádřit pouze přáním: „Prosím, chtějte mě“¹¹⁶, nikoli sdělením toho, co chce ona. Její přestupek je vyzrazen sluhou Joshuou, manželka důrazně pokárána. Její poklesek je

¹¹⁴ *Cloud Nine*, 10.

¹¹⁵ Srov. Clum, 96.

¹¹⁶ *Cloud Nine*, 261.

hodnocen jako selhání vlastní jejímu pohlaví. „Nikdy jsem nepomyslel, že máte i chyby svého pohlaví, ne jen kvality,“¹¹⁷ říká Clive.

Clive nesoucí v sobě hodnoty britského impéria má na ženy pevně utvořený názor, nikoli lichotivý. Ženy v sobě nesou něco temného a je nutné je zkrotit. „Ženy jsou iracionální, náročné, vrtkavé, zrádné, chlípné a mají jiný pach než my.“¹¹⁸ Je nutné je udržovat v nevědomosti a nesamostatnosti: „Každý náznak nezávislosti by mě ranil, urazil.“¹¹⁹ To, že se africké kmeny bouří proti nadvládě a útočí na bílé okupanty se ženy nedozví, vždy je jim jen nakázáno zůstat doma a nezajímat se o věci, které jim nepřísluší: „MAUD: Muži to v každém případě zařídí dobře, ať jde o cokoli. My máme svou vlastní roli.“¹²⁰ Důležité je, že si ženy uvědomují, že hrají pouze role. Role, které jsou striktně rozděleny a jim je souzena ta pasivní, čekající.

Ačkoli Clive nevynechá jedinou příležitost k pokárání své ženy za mravní poklesky, s těmi svými si těžkou hlavu opravdu nedělá. Jakkoli by veřejně o sexu nemluvil, v soukromí a mimo svou spořádanou rodinu mu to nedělá problém. V momentě, kdy u sebe v domě přivítají pohlednou a velmi nezávislou vdovu Caroline Saundersovou, nemá zábrany jí požádat o sex. „Od té doby, co jste k nám přijela, mám erekci 24 hodin denně s výjimkou těch deseti minut potom, co jsme se spolu vyspali.“¹²¹ Paní Saundersová však není běžná žena, která by poslechla, ale má svoje přání a tužby, tudíž chce být v sexu uspokojena a chce mít právo volby, což Clive absolutně nechápe. „Někdy se mi chce

¹¹⁷ *Cloud Nine*, 277.

¹¹⁸ *Cloud Nine*, 282.

¹¹⁹ *Cloud Nine*, 258.

¹²⁰ *Cloud Nine*, 273.

¹²¹ *Cloud Nine*, 263.

říct ‚ne‘.“¹²² O schopnosti uspokojit ženu absolutně nepřemýšlí, jelikož pro něj je nejdůležitější vlastní uspokojení, které se tedy rovná uspokojení ženy. Žádost Caroline, aby dokončil, co začal, nechápe a trapně si to vykládá jako velkou naruživost.

„SAUNDERSOVÁ: Nepřestávej! Nepřestávej!

(CLIVE vyleze zpod její sukně)

CLIVE: Vánoční piknik. Už jsem byl.

SAUNDERSOVÁ: Já ne.

CLIVE: Jsem celej ulepenej.

SAUNDERSOVÁ: A co já? Počkej.

CLIVE: Jste v pořádku, ne? Pojdte, nesmí nás objevit!

SAUNDERSOVÁ: Teď neodcházejte.

CLIVE: Caroline, jste tak nenasytná. Pojdte! Upravte se. Mám chlup v puse.“¹²³

Clivovo pokrytecké, sobecké chování je jen umocněno tím, že kousek od něj se má konat vánoční rodinný piknik, plný her a vánočních tradic, který je zároveň i oslavou tradic britského impéria.

Mužský chtíč se za nevěru nepovažoval, a pokud zůstával skrytý, byl společností tolerovaný. Ovšem pouze a výhradně v rovině heterosexuální. „Přísně vymezené genderové definice spolu s nadřazeností heterosexuálních sňatků limitují možnosti mužů a především žen: navíc homosexualitu zakazují, což zpochybňuje primát heterosexuálních manželství a vnáší zmatek do představ o genderově vhodném chování. Potlačování homosexuálního prvku sexuality a z toho vyplývající utiskování homosexuálů jsou tudíž součástí jednoho systému, jehož pravidly a mechanismy jsou utlačovány ženy.“¹²⁴

¹²² *Cloud Nine*, 263.

¹²³ *Cloud Nine*, 264.

¹²⁴ Clum, 93.

Homosexualita nebyla společností tolerována, a pokud z ní byl daný muž usvědčen, mohl být představen před soud. Homosexualita byla považována za hřích, který by mohl zničit impérium: „Ach bože, Harry, to je odporné. [...] Řím padl, Harry, tento hřích je schopný zničit impérium.”¹²⁵ Přiznání Harryho homosexuality bylo náhodné, Harry si špatně vyložil Clivova slova přátelství: „A pomysli na přátelství mužů, Harry, sdílejí dobrodružství, sdílejí nebezpečí, riskují spolu život.”¹²⁶ Mužské přátelství bylo ve viktoriánské éře, která popírala homosexualitu, považováno za zásadní, jelikož žena nemohla být muži důstojným partnerem, a přátelství bylo ceněno více než vztah se ženou. „Přátelství mezi muži je ušlechtilá věc. Je to nejušlechtlejší druh vztahu.”¹²⁷

Nevěru se svou ženou by Clive příteli odpustil (ale jí nikoli), homosexualitu v žádném případě. Harry se brání, že se jedná o nemoc a přesouvá tak svůj mravní poklesek a zločin proti státu do roviny klinické: „Clive, je to, jako bych se narodil postižený. [...] Přemýšlel jsem, že se zabiju.”¹²⁸ Svoji sexuální orientaci Harry nenávidí, a i proto neustále utíká za objevnými cestami do pustiny. V Harrym se sváří jeho skutečná orientace, které nelze uniknout, s vírou v hodnoty britského impéria. Klid mu dle Cliva může přinést jediné svatba se ženou, která jej zařadí na správné místo. Clivův (viktoriánský) morální standard je postaven na trojici, která nesmí být nijak narušována: homosocialita, sexismus a homofobie.¹²⁹ Tím, že Harry formálně splní očekávání a ožení se, bude problém homosexuality skryt. Nebude totiž vidět.

¹²⁵ *Cloud Nine*, 282-3.

¹²⁶ *Cloud Nine*, 282.

¹²⁷ *Cloud Nine*, 282.

¹²⁸ *Cloud Nine*, 283.

¹²⁹ Srov. Clum, 96.

Jestliže mužská homosexualita byla nepřípustná, pak ženská neexistovala vůbec. Tedy nikoho ani nenapadlo, že by mohla existovat. Z počátku devatenáctého století je znám případ, kdy byly obviněny dvě učitelky z lesbismu, nicméně soud je osvobodil s tím, že „zločin, z nějž jsou nařčeny, neexistuje“¹³⁰. Clive tedy rozhodně nevěří Joshuovi, že vychovatelka Ellen vyznává jeho ženě lásku, rozuměj vůbec neví, že se nejedná o pouhý projev vroucího přátelství. Scéna, v níž Ellen ztělesňuje Bettyinu fantazii o Harrym, je velice působivá, divák na jevišti nevidí dvě ženy, ale muže a ženu, neboť Betty je hrána mužem, zmatení genderových identit se ještě zvětšuje. Ani Betty není tuto lásku schopna pochopit jinak, než jako přátelství a dává Ellen rady, jak naložit se svým životem: „Ale ženy mají své povinnosti, stejně jako vojáci. Pokud můžete, musíte být matkou.“¹³¹ Být ženou znamenalo být matkou, jinak byl váš život bezcenný, stejně jako muž měl sloužit své královně.

Clive naučil Betty přistupovat k sexu jako k povinnosti (manželským povinnostem), a nikoli jako k požitku, a v tomto duchu připravuje Betty na manželství i Ellen:

„ELLEN: Betty, co se dělá s mužem? Nevím, co dělat.

BETTY: Vy nedělejte nic. Harry bude vědět, co dělat.

ELLEN: A je to zábavné?

BETTY: Ellen, nevdáváte se proto, abyste se bavila.“¹³²

Výchova dětí byla zásadní ženská povinnost a věnovala se jí náležitá péče. Bylo důležité, aby se děti nevymykaly genderovým stereotypům a alespoň navenek přijímaly konvenční rolové chování. Holčička Viktorie je představována pouze panenkou – to znamená, tichá, nenápadná, poslušná, kam ji dáte, tam zůstane.

¹³⁰ Clum, 98.

¹³¹ *Cloud Nine*, 281.

¹³² *Cloud Nine*, 286.

Němá panenka nemůže vyjádřit své pocity, názory, potřeby, stejně tak jako dívka.

Naopak Edward, syn, který se Clivovi moc nepovedl, je ztělesňován dívkou, a to ze dvou důvodů. Prvním je viktoriánská „inscenační zvyklost, že chlapci byli hráni ženami“ a druhým zdůraznění „způsobu, jakým se mu Clive snaží vnutit tradiční mužné chování.“¹³³ Divák tedy vidí dívku, hrající muže, který se chová zženštilým, feminním způsobem. Edward není mužný, jak by si Clive představoval, jeho oblíbenou hračkou je panenka jeho sestry. Pokud je přistižen s panenkou, je přísně trestán, jak matkou, babičkou a vychovatelkou, tak otcem. Panenka se tak stává symbolem zakázaného, nesprávného, neuposlechnutí otcova přání. Přesto Edward podvědomě přebírá standardy chování dospělých – když je plísněn za hraní si s panenkou, oponuje, že ji pro sestru hlídá a plní tedy ochrannou funkci, stejně jako jeho otec.

Respekt k otci je součástí kodexu, kterému by muž měl rozumět. Respektem se rozumí poslechnout vždy, co otec říká a nic z toho nezpochybňovat. „... já jsem také vždy miloval a respektoval svého otce, protože byl můj otec. Skrze svého otce milujeme Královnu a Boha, Edwarde, rozumíš? Je to něco, čemu muži rozumí.“¹³⁴

Edwardovi je dobře ve společnosti homosexuálního Harryho, jednak proto, že ho neustále nekritizuje jako jeho otec, a jednak protože s ním sdílí přísně střežené tajemství – homosexualitu. Edward Harryho přemlouvá, aby znovu dělali to, co v minulosti. Edward si neuvědomuje, o co se jedná a není schopen příčinu své slasti pojmenovat: „Víte, co jsme spolu dělali, když jste tu byl minule. Chci to dělat zase. Myslím na to celou tu dobu.“

¹³³ *Cloud Nine*, 245.

¹³⁴ *Cloud Nine*, 276.

Zkusil jsem si to udělat sám, ale není to tak dobré.“¹³⁵ Harry kromě toho, že je homosexuál, je i pedofil a jistě narušuje Edwardův sexuální vývoj. Harry, kterého trpí výčitky svědomí, provozuje sex kromě Edwarda i s černým sluhou Joshuou.

Joshua je domácí sluha vybraný z porobeného domorodého kmene, avšak natolik přetvořený Clivem na bělocha, že herec, který ho představuje, je také běloch. Churchillová zde používá princip vizualizace rasy, která je zde opět spíše v rovině duševní, pocitové, než genetické.

Joshua navenek natolik přebírá chování a standardy svých bílých pánů a začíná se chovat přesně dle jejich pokryteckého příkladu. K Betty jako ženě se chová povýšeně, přestává respektovat postavení sluhy. To, že svým utlačovatelům takzvaně „přerostl přes hlavu“, dává najevo v závěrečné scéně prvního dějství během Clivova přípitku novomanželům Harrymu a Ellen. *„Během jeho (Clivovy) řeči JOSHUA pozvedá zbraň, aby ho zastřelil. Vidí to pouze EDWARD, ale ten neudělá nic, aby ostatní varoval - jen si rukama zacpe uši.“*¹³⁶ „Joshuův čin, vražda velitele kolonistů, je motivován politicky. Edwardovu komplicitu je možné z části definovat jako typické oidipovské gesto – syn zapletený do otcovy vraždy – ale také coby pasivní spoluvinu jedné z obětí patriarchátu na jeho záhubě. Edward, od kterého se očekává, že bude mužný a heterosexuální, nepředejde zkáze toho, kdo tyto normy vynucuje.“¹³⁷

7.3 Druhé dějství

Patriarchální řád, který fungoval už pouze navenek, byl nadále neudržitelný a musel být zničen. Takže když se o dvacet pět let později v druhém aktu setkáváme s postavami z aktu

¹³⁵ *Cloud Nine*, 270.

¹³⁶ *Cloud Nine*, 288.

¹³⁷ Clum, 103.

prvního, setkáváme se s naprosto odlišnými lidmi, což bylo dáno i radikální změnou společenských norem. Přesto si v sobě postavy nesou pozůstatky z dob minulých a neznamena to, že by nebyly frustrovány i v současnosti.

Postavy jsou ovšem frustrovány z přesně opačného důvodu než v prvním jednání, tedy proto, že neexistuje daný řád nebo norma. „Jak kdysi podotkla britská feministka Sue Cartledgeová, žijeme mezi dvěma světy. Jeden sestává ze zvyků, očekávání a domněnek, které už neplatí, druhý představuje budoucnost, kterou ještě není utvořena. Díky tomu nabývá sexualita podivně nejistý a znepokojující charakter: je zároveň zdrojem bolesti i rozkoše, obavy i jistoty, krize identity stejně jako osobní rovnováha.“¹³⁸

Clive přestává být jako patriarchální postava naprosto důležitý, a proto je ve druhém aktu nepřítomen. Jeho život nebyl tedy zakončen způsobem naznačovaným v závěru prvního aktu, nové společenské uspořádání ho ovšem symbolicky zabilo.

Jeho žena Betty prochází zásadní proměnou: rozhodla se rozvést. Získaná svoboda v ní vyvolává zmatené pocity. Přiznává, že společnost žen pro ni není dostatečná, „člověk si s nimi nepopovídá tak zajímavě jako s muži. Nikdy mezi nimi nebyli geniální skladatelé [...] Všechno si kazí emocemi.“¹³⁹ Betty nemá ráda ženy a nemá ráda ani sebe samu, neustále se vnímá jako nějaký prázdny prostor, její existence je vymezena manželem: „Myslela jsem, že když se na mě Clive nedívá, je to, jako by tam nikdo nebyl.“¹⁴⁰

Betty postupně získává životem bez muže sebevědomí, důležitým zlomem jsou její první vydělané peníze. „Clive vždycky

¹³⁸ Clum, 104.

¹³⁹ *Cloud Nine*, 302.

¹⁴⁰ *Cloud Nine*, 316.

všechno platil, ale já už se v tom perfektně vyznám.“¹⁴¹ Naučí se sama sebe alespoň minimálně hodnotit nezávisle na mužích a naučí se mít ráda i své tělo, oprostít se od pocitů viny, které má od dětství a které přetrvávaly i během manželství. Dojde k vyplnění prázdného prostoru její existence tím, že si tuto existenci připustí: „Dotkla jsem se tváře, byla tam, paže, prsou a moje ruka se posunovala níž tam, kam jsem myslela, že by neměla a já si pomyslela, no, někdo tam je.“¹⁴² Prostřednictvím orgasmu a masturbace se odřízne od své minulosti a pocitu viny. „Ale já jsem triumfovala, protože jsem se od nich osvobodila [...] Někdy to dělám třikrát za noc a je to vážně skvělý.“¹⁴³

Přestože se Betty dokázala odpoutat od Cliva, některé stereotypy v ní zůstávají i nadále zakořeněny – především to, jak by měla vypadat a chovat se dívka: s radostí půjčuje dceři Lin Cathy (která je hrána mužem) svůj klobouk, korále a náušnice, které ji mají učinit krásnou, a upozorňuje, že do budoucna bude muset pro svou krásu trpět a vyjadřuje jisté znepokojení nad stylem oblékání se své dcery Viktorie. „Myslím, že je Viktorie velmi hezká, ale neumí to využít...“¹⁴⁴ Naopak schvaluje, že Victoriin syn Tommy bil svého kamaráda lopatkou, že je silný, nepláče. Naplňuje tím tak Bettyiny přetrvávající ideály mužnosti. „Je to ještě chlapeček.“¹⁴⁵

Tommy je velice zvláštní postava, přestože neustále někde běhá, chce zmrzlinu a hraje si se zbraněmi, na jevišti není nikdy přítomný. Dle Johna M. Cluma se jedná o podvědomý způsob výchovy: „Studie prokázaly, že [...] v případě batolat, která se na

¹⁴¹ *Cloud Nine*, 313.

¹⁴² *Cloud Nine*, 316.

¹⁴³ *Cloud Nine*, 316.

¹⁴⁴ *Cloud Nine*, 293.

¹⁴⁵ *Cloud Nine*, 44. Tento překlad se mi zdá být úplně nesprávný. V originále je „Well, he’s a little real boy“, ve významu: Je to už velký chlap. Betty oceňuje na Tommym mužné, rozuměj agresivní chování, tedy to, že praští kamaráda rýčem.

hřišti utíkají schovat ke své matce a hledat u ní bezpečí, začnou matky dříve než dcery odstrkovat syny.“¹⁴⁶

Cathy, dcera Lin, je na jevišti přítomná, její převažující zálibu v hraní si se zbraněmi demonstruje i to, že je hrána mužem. Přestože se nechová jako klasická holčička, během hry se porovnává s vrstevnicemi a vyžaduje nošení šatiček namísto džínsů, protože se jí ve škole smějí. Zbraně, symboly falu, se zde míchají s ženskostí, Cathyino genderové určení je problematické.

Problém s identifikací může Cathy mít i kvůli své matce Lin, která se nejprve vdala, aby se tzv. přizpůsobila většině a následně rozvedla, přiznala k lesbické orientaci. Nyní muže nenávidí, chová však něžnou náklonnost k Victorii.

Ve Victorii se sváří protichůdné pocity – v duchu své výchovy být vzornou ženou, do jisté míry závislou na muži, a být svobodná, experimentovat v sexu, odejít za zajímavou prací do Manchesteru. V začátku jednání říká, že je velice šťastná. Žije se svým mužem Martinem („Jsem asi s Martinem fakt šťastná.“¹⁴⁷), který se na první pohled zdá být tím ohleduplným, chápajícím mužem, jehož maskulinita není ohrožována ženinou kariérou a úspěchy. Přesto jde Martinovi především o jeho uspokojení, nikoli i Victoriino. „Můj jedinej cíl je přinést ti rozkoš. Můj jedinej cíl je, abys měla opakovanej orgasmus, tak jako ho se mnou mají jiný ženy. Tak proč ho sakra nemáš?“¹⁴⁸ „Martin se chová mnohem ohleduplněji než Clive vůči paní Saundersové v prvním dějství“¹⁴⁹, přesto mu jde především o upevnění vlastní maskulinity. Martin se snaží být ideálem postmoderního muže, ale shledává to velmi náročným.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Clum, 107.

¹⁴⁷ *Cloud Nine*, 292.

¹⁴⁸ *Cloud Nine*, 301.

¹⁴⁹ Clum, 109.

¹⁵⁰ Srov. Clum, 108.

Victoria nakonec zakotví ve velice neortodoxním svazku s Lin a bratrem Edwardem, společně se starají o výchovu dětí. Edward udržoval dlouhodobý svazek s Gerrym, kterému se však nelíbila Edwardova závislost na něm, nelíbil se mu svazek vším připomínající heterosexuální manželství. Edward ve všem stereotypně připomíná manželku – čeká na Gerryho doma, vaří, plete, dělá žárlivé scény. Uvědomuje si, že by mu nejlépe bylo v těle ženy, že mu neustále všichni muži (a nyní i Gerry) vyčítali, že je příliš feminní a že má mužů plné zuby, což vyústí v konstatování: „Asi jsem lesba.“ Jeho sestra ho přitahuje a zakotví s ní a Lin v incestním svazku, ve kterém je složité určovat vztahy pomocí šablony homosexuální – heterosexuální, protože v každém z nich se sváří obě genderové identity. Edward jako lesbička může spát s Lin a naopak, stejně jako Lin s Victorií, Victoria experimentuje s bisexualitou, takže může spát s mužem Edwardem i Edwardem ženou. Vztahy se tak stávají komplikované a nesnadno popsatelné.

V opilecké noční scéně v parku, o které si nejsme jistí, jestli se vůbec stala, jestli to celé nebyl jen sen ze *Snu noci svatojánské*, vyvolávají Lin, Edward a Victoria mytickou bohyni s mnoha ženskými jmény, bohyni prsů, vagíny, velkých břichů a dětí a krve¹⁵¹, která jim má dát „minulost, kterou jsme neměli, [udělat] z nás ženy, kterými jsme nebyli.“¹⁵² Jména bohyně Innin, Innana, Nana, Nut, Anat, Anahita, Istar, Isis připomínají i jména vychovatelky Ellen a Lin. Bohyně zde reprezentuje ženskou sílu, která byla po staletí zatlačována a která se i v současnosti objevuje pouze v noci, stále tedy zůstává na okraji.¹⁵³

¹⁵¹ *Cloud Nine*, 60.

¹⁵² *Cloud Nine*, 59.

¹⁵³ Srov. Kritzer, 125.

Během této divoké noční seance se Lin setkává i se svým bratrem, který zemřel při službě v Britské armádě v Severním Irsku. Stejným způsobem jako viktoriánské impérium ovládalo a bojovalo o nadvládu v Africe, tak se současná Británie snaží udržet moc v Severním Irsku. Setkání s Billem tvoří pomyslnou spojnici mezi minulostí a přítomností, ale také vymezuje a ukazuje změnu: „Z celého Britského Impéria zbyl pouze marný boj v Belfastu [...] Bill se nevrací ze záhrobí s poselstvím o službě vlasti nebo zbytečnosti války, ale vyjadřuje svou posedlost ne-Clivovskou sexuální érou.“¹⁵⁴ „Zkurvenej život chlapa ve zkurvený armádě. Nic si neužiješ, když tě ty smradi nenáviděj. Chtěl jsem někoho kurva zabít, tak jsem kurva zabil sebe a chci si zašukat.“¹⁵⁵ Bill tedy necítí odpovědnost své zemi a královně, ale především vztek, nepřátelství a chtíč.

Způsob zpracování a mnohohvrstevnatá tematika se složitým propletením vztahů, které mají kořeny v dávné minulosti, rezonují i v současnosti. Téma boření genderových stereotypů, osvobozování se od minulosti, která na naší sexuální identitě zanechala citelné stopy, hledání společenských a osobních norem a jejich podrývání, pátrání po pozitivních v současném neukotveném, zmateném, postmoderním světě zůstává dnes stejně aktuální jako v letech sedmdesátých. *Cloud Nine* nám ukazuje, že je nutné přijímat chaos a naučit se v něm žít, bez předsudků a očekávání. Věci se totiž velice rychle mění a vždy záleží na úhlu pohledu. „Všechno je naruby v tom sedmém nebi,“¹⁵⁶ jak se zpívá v jednom ze songů.

Cloud Nine je jednou z nejocetňovanějších her Caryl Churchillové a završuje její tvorbu sedmdesátých let.

¹⁵⁴ Clum, 105.

¹⁵⁵ *Cloud Nine*, 310-11.

¹⁵⁶ *Cloud Nine*, 312.

8 Závěr

8.1 Sex a sexuální násilí

Ve všech hrách, které jsou předmětem této práce, hraje sex a násilí více než podstatnou roli. Sex a sexualita Churchillovou zajímá jako téma obecně, z mnoha důvodů i proto, že na jedné straně se sexuální svoboda stala demonstrací zbavení se patriarchální nadvlády a dominance mužů nad ženami, na straně druhé je sexuální násilí jedním ze zločinů nejčastěji páchaných nejen na ženách, ale i dětech a obecně všech společensky znevýhodněných. Násilí slouží utlačovatelům k udržení a získání moci nad svými oběťmi, násilí může být ventilací potlačovaných frustrací, násilí může být prostředkem k iniciaci společenských změn.

Ve hře *Owners* je scéna, kdy Clegg souloží s Lisou, sex je zde ukazován jako výměnný obchod. Lisa poskytne Cleggovi své tělo a on jí vrátí dítě, zároveň se tím pomstí manželce. Ženy jako sexuální objekty dokreslují charakter baru, ve kterém Clegg s Marion řeší obchodní transakce. Těla jsou oproštěná od charakteru, jsou pouhými objekty Cleggova zírání a touhy. Těla, která si může koupit. Marion nabízí Alecovi své tělo, když od něj chce získat lásku.

Podobné obrazy nalezneme i ve *Vinagar Tomovi*. Alice nabízí své tělo cizinci ve víře, že bude milována i ona, nejen její tělo. Soused Jack na Alice nepokrytě zírá, Alice je pro něj předmětem sexuální touhy. Jack Alice nabízí výhody, když se s ním vyspí. Ženské tělo je zde pro muže pouhým zbožím.

Tělo jako zboží a předmět chlípné touhy nalezneme i ve hře *Objections to Sex and Violence*: Phil lační po Jule a tvrdě se jí mstí, když ho odmítne. V odplatě ji polije benzínem a chce zapálit. Podobně se Jack mstí Alice tím, že ji označí za

čarodějníci, což vede k jejímu upálení. Upálení kvůli nenaplněným představám nalezneme i v *Owners*, kdy Worsely na Marionin příkaz zapálí dům muže, který ji odmítá.

Mladé, aktivně-sexuální tělo jako nebezpečí pro společnost je ve hrách ukázáno v mnoha případech. Hlavní způsob, jak se tohoto nebezpečí zbavit, je danou osobu vdát nebo oženit, zbavit ho sexuální přitažlivosti a nečitelnosti. To se děje v případě Betty z *Vinegar Toma*, jejíž odmítání vdát se je všemi přijímáno s naprostou nechápavostí a odporem. Analogicky Alice, která vdaná není, ale sexuálně aktivní je, děsí venkovské obyvatele. Podobně pak Jule, která je sexuálně otevřená a nehlásá závislost na muži, irituje Phila i svou sestru Annie, vzbuzuje odpor v Madge a touhu spojenou s nenávistí v Arthurovi. Stejně tak Harry z *Cloudu Nine* přestane představovat pro společnost nečitelného dobrodruha, jakmile projeví odhodlání se oženit, a to přesto, že v heterosexuálním manželství nemůže být jako homosexuál uspokojen. Společnost však může být klidná.

Ellen, Harry i Edward popírají svou homosexualitu, Betty popírá svou sexualitu úplně a k prozření a vymanění se z pocitů viny dochází až ve druhém dějství hry *Cloud Nine*. I další postavy mají problémy kvůli uvědomování si či nepopírání sexuality: Alice a její matka z *Vinegar Toma* stejně jako Jule z *Objections to Sex and Violence*.

Churchillová se nebojí otevřených sexuálních scén a pojmenovává sexuální orgány, využívá i expresivních termínů, které se na jevišti běžně nevyskytovaly. Churchillová ukazuje nejen koitus, ale i orální sex, masturbaci, gay a lesbický sex, skupinový sex, sexualitu u dětí a starých lidí. Churchillová se vzpírá všem hodnotícím kategoriím a normám, jde proti všemu utlačujícímu, kategorizujícímu a hodnotícímu. Churchillová

připouští, že normy by měly existovat, ale tak, aby nikomu neumenšovaly jeho práva, aby nikoho neznevýhodňovaly oproti ostatním.

8.2 Tematická a formální propojenost

Hry Caryl Churchillové ze sedmdesátých let, přestože je mnohé spojuje, představují každá rozdílný kus ve vývoji dramatičky. Hry *Owners*, *Objections to Sex and Violence*, *Vinegar Tom* a *Cloud Nine* ukazují formální i tematický vývoj a tříbení si názorů a postojů autorky, hledání si vlastní cesty a způsobu psaní, experimentování s formálními možnostmi a tématy. Churchillová se od samostatného psaní dostává k psaní kolaborativnímu, aktivně spolupracuje s divadelními skupinami, získává celoživotního spolupracovníka Maxe Stafforda Clarka.

Možnost ventilovat své politické názory, využívat drsný slovník, zapojit sex a násilí explicitním způsobem do svých her Caryl Churchillové umožnily i soudobé změny v politickém a společenském uspořádání, změny spojené se zrušením divadelní cenzury a celkovým uvolněním morálky, sexuálním osvobozením a silným britským feministickým hnutím, jehož projevem byly například i pochody proti zákazům potratů, na jednomž z nich se Churchillová setkala se členy *Monstrous Regimentu*.

Toto společenské dění se samozřejmě silně odrazilo i v jejích hrách, ať už se jednalo o teroristické útoky ukázané v *Objections to Sex and Violence* a v *Cloudu Nine*, nebo o právo ženy na uspokojivý sexuální život, právo volby, zda bude mít dítě, právo na samostatná životní rozhodnutí (*Objections to Sex and Violence*, *Vinegar Tom*, *Cloud Nine*).

Nová éra Thatcherismu přicházející na sklonku let sedmdesátých posílila u Churchillové levicové tendence, kritika

konzervativní vlády ve hře *Top Girls* přinesla novou kapitolu její tvorby. *Top Girls* jakožto obžaloba vyděračské kapitalistické společnosti stavící na společenském úspěchu a pragmatičnosti a zanedbávající hodnoty kvalitního lidství. *Top Girls* představují výtečně zpracovanou hru mísící současnost s historií, fiktivní i doložené historické postavy se scházejí u slavnostní večeře oslavující kariérní úspěch ředitelky Marlene. Jejich životní peripetie máme možnost porovnat s modelovým příběhem sester, z nichž jedna se rozhodla pro rodinu a druhá pro kariéru, jedna je oslavována a druhá hodnocena jako společenská nula a ve světle těchto událostí se hodnocení nezdaří být jednoznačná, ba naopak, vše zde velice hraje ve prospěch levicového vyznění. Volba jazykových prostředků korespondujících s přirozeným tokem řeči a organické propojení současnosti a realistického se snovou fikcí dělají z *Top Girls* jednu z nejlepších her Caryl Churchillové.

Podíváme-li se tedy zpět na formální a tematický vývoj během sedmdesátých let, v počátcích se u Churchillové setkáváme spíše s kritikou systému a západního kapitalistického uspořádání nežli se soustředěným sociálně feministickým dílem. Formálně hry zůstávají v dominantních aristotelovských (a tedy i patriarchálních) normách, Churchillová experimentuje spíše s netradičním pojetím postav a podvratným vyzněním her. *Owners* mají blízko k pinterovskému způsobu psaní, *Objections to Sex and Violence* pak svou formou a dodržováním aristotelovských jednot nového nepřinášejí vůbec nic. Přesto jsou tyto hry v rámci autorčiny tvorby důležité a má smysl o nich psát a uvádět je na jevišti.

První hrou, kterou jsem se zabývala, byla hra *Owners*. Na hře *Owners* mě baví především Churchillové práce s postavami, jež

jsou samy o sobě natolik komické, fraškovité a zároveň originální, že nepřilíš poutavý děj, kdy je chudá rodina vykořisťována rodinou bohatou, není vůbec na závalu, ba naopak. Groteskní situace, kdy jsou závažné problémy pojednávány natolik komicky a originálně ad absurdum, dělají z otřepaného románu pro služky nejen kvalitní zdroj zábavy, ale v dávivých návalech smíchu svírají divákům hrdlo úzkostí. Důsledné plnění všeho, čím postavy vyhrožují, z nich vytváří nelidská monstra. Postavy jsou brilantně charakterizovány jazykem. Churchillová zde poukazuje na to, jak se lidé nechají ovládat penězi a jejich řečí, na to, kam až tato hrabivost může vést.

Tematicky na *Owners* navazuje i další hra, *Objections to Sex and Violence*, společnost je zde obviňována z pasivity, neaktivity, neschopnosti jednotlivců cokoli udělat a vymanit ze z vykořisťování. Podstatně méně vtipná hra ukazující prohnilé mezilidské vztahy, navenek slušné, uvnitř plné antipatií a starých křivd, osoby plné nenávisti ke všem, především pak k příslušníkům jiných tříd, nenávisti k čemukoli cizímu, projevující se fetišismem, voyeurismem, kleptomanií, vydíráním, paranoiou, obnažováním se na veřejnosti, žhářstvím a verbálním zastrašováním. Důležité je, že zde se již objevuje téma sociálního a ženského vzdoru proti uspořádání společnosti a především právo individua na osobní volbu bez ohledu na to, co si o této volbě myslí ostatní. Jule si zde obhájí právo na uspokojivý sexuální život i na projevení vlastní nezávislosti, byť třeba teroristickým činem. Tyto motivy se pak stanou hlavním námětem her *Vinegar Tom* a *Cloud Nine*.

Hra *Vinegar Tom* se tak stala vyústěním myšlenek, které v Caryl Churchillové zrály po dlouhou dobu, zde však tyto myšlenky vytryskly v experimentální formě, která souzněla se

sociálně-feministickou tematikou a která si žádala nový způsob zpracování. Churchillová zde nabírá nový směr a inspiruje se epickým divadlem Bertolta Brechta. Zapojuje témata z historie, kterou komparuje se současností, aktivizuje diváka a vyžaduje jeho spoluúčast, využívá zcizujících efektů a songů, vše zcela podřizuje sociálně-feministické ideji. Pro Churchillovou byla hra *Vinegar Tom* přelomová i z hlediska navázání spolupráce s *Monstrous Regimentem*, pro nějž byl text hry napsán a vytvořen v kolaboraci s ním. Churchillové se tak otevřely nové možnosti.

Kolaborativním způsobem byla vytvořena i následující hra *Cloud Nine*, která je vyvrcholením snah let sedmdesátých. *Cloud Nine* naplno rozvíjí téma sexuality a jejího osvobození od strnulých konvencí a genderových stereotypů a zároveň již Churchillová mistrně zvládá formu epického divadla. Songy již nepůsobí tak neorganicky, jak tomu bylo ve hře *Vinegar Tom*, autorka si rafinovaně zahrává s dublováním postav, genderem, divákovými předsudky a očekáváním, neustále zpochybňuje a ptá se. Hra nepostrádá lehkost, humor a nadsázku, postavy zde oscilují mezi fraškovitými typy a psychologickým vystavěním charakteru.

Kusem *Cloud Nine* se Churchillová zapsala mezi nejdůležitější dramatiky a dramatičky současnosti, a také se jí otevřely dveře do Spojených států amerických, ve kterých si brzy její hry našly vděčnou diváckou obec.

9 Summary

The aim of this diploma thesis is to analyze selected plays by Caryl Churchill, a contemporary British playwright. I chose four of her plays from the seventies: *Owners*, *Objections to Sex and Violence*, *Vinegar Tom* and *Cloud Nine*. The plays differ greatly in form, style and the attitude of the author to the theme. Nevertheless, there is something that connects the dramatic works and that is Churchill's key topic, which you can find in all of her dramas. The topic is sex and violence. Sex and violence have always been the measures of oppression and tyranny of the underprivileged, mainly of women, gays, lesbians and the working class. Churchill focuses on negative phenomena in the contemporary society and actively fights against them.

In 1968 the theatre censorship was cancelled and thus taboo and controversial plays could appear on the stage. In the seventies Churchill started her professional career as a playwright in Royal Court Theatre and in its end she wrote one of her most praised plays – *Cloud Nine*. In 1979 the era of Thatcherism began, which meant a new period in Churchill's writing.

The very important thing about Churchill is that her works, though extremely political, are always original and funny; form organically takes the content. She is great with the language, its rhythm and sound, which Churchill uses to describe her characters. Churchill experiments with dramatic forms, poses unpleasant questions and constitutes the opposition to prevalent patriarchal way of writing. Churchill never gives explicit answers; she rather makes the spectator feel unsteady and disturbed.

I will employ the method of analysis of dramatic/literary work and comparison of the thematic units when using feminist theories, semiotics and theatre terminology.

Caryl Churchill has become one of the most prominent British playwrights, apart from her home country her popularity has spread mainly to the United States. Her writing career has lasted for nearly fifty years, she has explored (formally and thematically) plentiful areas. Her career began at university, she started with radio plays, to which she gave all the sixties. In the seventies she wrote her first full length stage play the *Owners*. She wrote it as a resident writer in Royal Court Theatre, Churchill being the first woman in this prestigious position in years 1974-5.

One of the major themes in *Owners* that Churchill was interested in was a critique of the western capitalist and materialist world and despite the topics having been varied since, her criticism towards socially unjust political establishments lasts. She is compassionate with all the oppressed groups of people: social outcast, women, gays and lesbians. Churchill's world is definitely not a nice one; her world is not pleasant and safe but quite the contrary. Strong political appeal has always been present in her plays. Production of her latest play in 2009, *Seven Jewish Children*, ended in her being accused of anti-Semitism.

Apart from being a political playwright, Churchill devotes her plays to women and their oppression; she takes a social feminist stance. Churchill explores various forms of female writing, there is fragmentation, many different voices, the characters calling for a social change and there is no single solution. Formally Churchill is inspired by Brechtian epic theatre (*Light Shining in*

Buckinghamshire, Vinegar Tom), later she employs two seemingly unrelated acts, the first one historical, and the other contemporary (*Cloud Nine, Top Girls*). The most important is not the historic accuracy but the social appeal. Commercially most successful play has become a drama *Serious Money*, which satirically reflects on the life of London realtors, the play was given several awards. Another much appraised play is *Blue Heart* consisting actually of two discontinuous plays, the plays having only a visual connection (blue kettle appearing on the stage) and thematic one (relationship between a parent and a child).

Churchill chooses strategy of humor in her plays despite being serious and burning. Most of her dramas are grotesque and absurd comedies, the author uses parody, satire and irony to make the audience not only laugh but also feel uneasy. Churchill demands spectator's full attention and participation.

The playwright follows Pinter's way of writing and angry young men, though she has managed to establish her unique style. She works with vulgarisms, taboo; she has provided a platform for in-yer-face theatre.

In the seventies Pam Gems addresses similar themes, in the eighties Liz Lochhead joins the major women playwrights. Churchill is thematically close to her contemporaries David Hare or Howard Brenton.

Caryl Churchill has been unknown to Czech audience for very long time, she had to wait till 2004 to have a play staged in the Czech Republic and thus I find it very important to refer about the history of staging of Churchill's plays and her occurrence in press and professional journals.

One of the first articles was published in News from Divadelní ústav in 1992. Vladimír Hulec provided several pieces of encyclopedic information about contemporary British

playwrights and later several critical reviews were published in *Divadelní noviny. Svět a divadlo* publishes the translation of play *Blue Heart* together with the analysis of condition of Czech and British theatre by Milan Lukeš.

In 2004 two of Caryl Churchill's plays were staged by Národní divadlo and Divadlo na Vinohradech. The plays staged were *Top Girls* and *Skriker*. The openings were attended by the author herself. The productions had multiple but miscellaneous reviews; most of them highlighting Churchill's being a social dramatist, which is not very popular in this country. It took a very long time till the next production; in 2007 theatre in Cheb staged *Top Girls* once again. Several readings were held, for example the play *Far Away* in 2006 in theatre Letí or *Cloud Nine* in theatre 7 a púl.

There are numerous translations of Caryl Churchill's plays although their quality varies a lot. František Fröhlich translated *Top Girls* and *Skriker*, Martina Schlegelová translated *Far Away* and I have already mentioned Milan Lukeš's translation of *Blue Heart*. The last translation is by Olga Vlčková who is responsible for very unfortunate translations of *Objections to Sex and Violence* and *Traps*.

In Czech libraries secondary literature is not available, but you can find there several copies of Churchill's plays, for example *Dream Play* and *Mad Forest*, collection of her dramas in *Plays: One* and also a collection of short plays called *Shorts*.

The first drama I am going to analyze in-depth is *Owners*, which depicts the fight of the capitalist and the working class, of those who own and those who do not. Churchill criticizes capitalist money-oriented society; she contrasts western aggressive capitalism with eastern Buddhist calmness. The play

was written just after Churchill underwent dreadful spontaneous abortion, and pregnancy and the ability to have a child has an important role in the play as well. The personal experience and her political stances have mixed up and the play set her off as a feminist writer as well as a social one. The play was staged in Royal Court Theatre Upstairs in 1972 and drawn attention to Churchill as a playwright.

Churchill challenges male and female stereotypes, she lets women play the masculine macho role and vice versa. Women are shown as active which highlights the capitalist lust for money as a very negative phenomenon. Churchill shows men to be weak and passive. The women who do not stick by women as a social group and adopt the aggressive male behavior are subject to Churchill's criticism. The main character Marion is a clear example of such a capitalist: everything she does should bring her some profit, emotions cannot influence her investments.

Sex and violence are used as means of gaining property. Marion forces Lisa to sign a contract and give up her baby. Lisa revenges Marion by having sex with her husband. Marion blackmails Lisa and Alec in their house in order to achieve Alec's love back. Clegg wishes to kill his wife as she is more successful than him and humiliates him by open craving after Alec. Property is a key to power and power is the most precious thing the characters want. The author's point of view is definitely not an optimistic one despite the comic being used. The characters are farcical; they are very well characterized by the language they use. Characters present types rather than psychological depth.

In the last scene a tragicomic character called Worsely attempts another unsuccessful suicide, which only emphasizes the absurd and hopeless situation without any possible solution.

The next play *Objections to Sex and Violence* inspired the title of this thesis. Its theme develops the theme of *Owners*, the criticism of the capitalistic world; Churchill explores the right to violence in order to cause a social change. The play is written in Aristotelian tradition, there are the three dramatic unities kept. The style is monological and the form rather traditional, which makes the play less interesting than other plays that are subverting the traditional patriarchal writing.

The main themes of the play are repressed emotions, behavior in accordance with proven class conventions and morals. The characters who have repressed their feelings and emotions for a long time, either it happened to be anger, hatred towards the employer, secret sexual desire, jealousy towards sister or lover, would relieve their ghosts once in a very violent form.

Apart from the hidden violence, the drama deals with the theme of public threat. Terrorism is very strong issue nowadays, in the seventies the series of IRA bombs blasted off in Britain and though most of those attacks happened after the play had been written, it is very difficult to unthink them when reading the play now.

The main character Jule is against the whole world; in one breezy day in June on the beach she is confronted with her family. She is open with sex, though not promiscuous, and wants to fight against the establishment. Her sister and brother-in-law claim non-violence and judge her harshly. Later we find out that they were hypocritical, sister Annie was blackmailing her employer, brother-in-law Phil secretly lusts for Jule, and

both of them would attempt to kill her later that day at the beach.

That day the reader experiences a rape attempt, a stoning attempt, a burning attempt, verbal and physical abuse, obsessive passion, exposing of oneself and voyeurism. The story goes back in the past to abortion, blackmailing, terrorist attempts and extramarital sex. Most of the characters blame not themselves but media and television. The characters have several motivations to violence and finding a solution is not possible.

Another play I am going to analyze is called *Vinegar Tom*. Vinegar Tom is a name of a cat that briefly appears in the play, cat being the animal associated with witches. Thus the main themes of the play are the witch hunts, the witch hunts that had happened in distant past though we experience several hunts in present days. This play was written in collaboration with Monstrous Regiment, a feminist theatre group, in Brechtian epic style.

The historical facts are not very important in the play; the crucial is the connection of the present and the past, the stereotypes we still employ and the patriarchal oppression. The audience is challenged here; Churchill wants them to take an active part in social problems. Women are the main focus of the play and particularly poor oppressed women having no measures to change their status of social outcast. Social feminism of the author has fully developed in *Vinegar Tom*, it is a play about witches with no witches in it, a play about evil, hysteria, poverty and prejudice. Women were identified as witches mainly because they did not fulfill the expectation of the society, they were scapegoats. Women who did not adopt the rules of patriarchal society had to be punished for it.

The structure of the play is episodic; this structure is further fragmented by songs, which are taken out of the historic settings. The songs deal with age, female body becoming invisible when old. Women are invisible, their body is either too attractive (visible is only the body) or too unattractive (not even body visible). Male gaze is depicted in the play as well. The play deals with abortion, free love, being a single mother, forced marriage and forced sex, impotency, growing old and poverty. Innocent women are burned because of the prejudice and narrow-mindedness of the society believing anything but taking their own responsibility for their failures. Women in patriarchal society have been oppressed and even women in more prominent positions have been contributing to this.

Sexuality is tightly connected with violence, quality sex is denied to women. Violence helps to suppress female sexuality and thus free will; women are reduced to object of male sexual interest.

The last play analyzed is *Cloud Nine* and it represents the top of Caryl Churchill's plays and not only in the seventies but also in terms of all her career. Churchill has worked collaboratively on *Cloud Nine* once again, this time with the director Max Stafford Clark and his Joint Stock Company.

Cloud Nine is highly original both in form and content, it deals with awareness of one's sexuality and construction of gender, and it deals with the fact that hypocritical moral and social standards could leave severe marks. *Cloud Nine* not only explores women's sexuality, but also depicts sexual stereotypes men have and compares sexual oppression to colonial oppression. *Cloud Nine* is also an important contribution to gay and lesbian drama. The first act is set in Victorian era, in colonial Africa, the other in London of the seventies of the 20th

century. In fictional reality there is only twenty five years difference between the age of characters in the first and the second act.

The play is antiillusive and uses the effects of alienation, cross-gender cast and doubling of roles, which means that the characters in first and the second act are not impersonated by the same actors. Similarly as in *Vinegar Tom*, Churchill uses songs. All of this demands a fixed attention of the audience and it is exactly what she wishes to achieve – considerate spectator contemplating the political issues in the play. Churchill explores the options of subversive women writing, form of the play was inspired by Brechtian epic theatre.

Female orgasm, bisexuality, homosexuality, right to sexual satisfaction and raising children in opposition to gender stereotypes are no longer taboo themes. Nevertheless, Churchill claims, everyone is biased and carries certain amount of Victorian values inside and those are necessary to fight against. In the first act the double standards in male and female sexuality are shown, people are forced to behave according to certain rules and expectations, which cause uneasiness to most of them. In the second act everything is allowed; the patriarchal order was no longer sustainable and had to be swept away. However, the new establishment lacking rules does not bring satisfaction either. The characters are frustrated again trying to find themselves in the wilderness of unlimited options.

Although critical to present society, Churchill appreciates the potentials of current society. The liberation of women, men, gays and lesbians was necessary, we have to accept the chaos and learn how to live here without any expectations and prejudices.

Cloud Nine was given several awards and deserves our interest, it represents solid and original piece of art.

Sex and sexuality play crucial role in the plays that are analyzed in this work. Getting rid of the patriarchal hegemony is clearly demonstrated in sexual freedom, which is seen mostly positively. Sexual violence, on the other hand, is one of the crimes committed on women, children and socially underprivileged. Violence serves the oppressors for gaining and keeping the power over their victims.

Churchill is not afraid of openly sexual scenes; she uses vulgarisms uncommon on the stage at the time. She shows not only coitus, but also oral sex, masturbation, gay and lesbian sex, group sex, children and elderly people's sexuality. Churchill fights against any norms and categories, against oppression and degrading.

Each of the plays analyzed represents a different piece in the development of the playwright. Churchill uses traditional forms or she subverts them, she allows inspiration in epic theatre of Bertolt Brecht, she uses the comic, the grotesque and the absurd to achieve the aimed effect. From the individual way of work Churchill moves to collaborative work, she develops into conscious social feminist writer.

The seventies were rather formative in establishing Churchill as a prominent stage writer, opening her doors to the stages in the United States and also in forming her genuine style of writing.

Caryl Churchill ranks among the best contemporary playwrights.

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Nováková Alena
Název katedry a fakulty:	Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta
Název diplomové práce:	Sex a násilí ve vybraných dramatech Caryl Churchillové
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Ema Jelínková, Ph.D.
Počet znaků:	124 000
Klíčová slova:	feminismus, feminismus sociální, divadlo, drama, ženská dramatika, britské drama, sex, sexualita, násilí, sexuální násilí

Tato práce si klade za cíl analyzovat vybraná dramata současné britské dramatičky Caryl Churchillové. Předmětem této práce jsou hry *Owners*, *Objection to Sex and Violence*, *Vinegar Tom* a *Cloud Nine*. Součástí práce je i stručná charakteristika autorčina stylu psaní a dále pak přehled článků v odborných periodících a denním tisku o autorce a uvedení jejich her na českých jevištích včetně dostupných překladů her. Tematicky se práce zaměřuje na problematiku sexu a násilí. Caryl Churchillová je autorkou sociální, věnuje se tedy na kritice třídní společnosti a nerovnoprávnému postavení žen.

Annotation

Name of the author:	Nováková Alena
Department and faculty:	Department of English and American Studies, Faculty of Arts
Work Title:	Sex and Violence in Selected Dramas by Caryl Churchill
Consultant:	Mgr. Ema Jelínková, Ph.D.
Number of characters:	124,000
Key words:	feminism, social feminism, theatre, drama, women drama, British drama, sex, sexuality, violence, sexual violence

The aim of this work is to analyze selected dramas by contemporary British playwright Caryl Churchill. The subjects of this work are the dramas *Owners*, *Objection to Sex and Violence*, *Vinegar Tom* a *Cloud Nine*. This work contains a brief characteristic of author's style of writing and a survey of articles published in daily press and professional journals including the productions on Czech stages and available translations of the plays. The work focuses on the theme of sex and violence. Caryl Churchill is sa social author, she deals with criticism of class society and with unequal position of women.

Bibliografie:

Primární literatura:

Churchill, Caryl. *Objections to Sex and Violence. Plays by Women volume four*. Ed. Michelene Wandor. London: Methuen, 1985. 11 – 53.

Churchill, Caryl. *Plays: One*. London: Methuen, 1985.

Churchill, Caryl. *Seven Jewish Children. A play for Gaza*. London: Nick Hern Books, 2009. <www.casarotto.co.uk/page/sjc>.

Churchillová, Caryl. *Prvotřídní ženy*. Přel. František Fröhlich. Praha: Dillia, 1985.

Churchillová, Caryl. *Bláhové srdce*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Svět a divadlo, 1998, roč.9/3.

Churchillová, Caryl. *Daleko odsud*. Přel. Martina Schlegelová. Praha: Dillia, 2006.

Churchillová, Caryl. *Připomínky k sexu a násilí*. Přel. Olga Vlčková. Praha: Transteatral, 2005.

Churchillová, Caryl. *Řada*. Přel. František Fröhlich. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2004.

Churchillová, Caryl. *Sedmé nebe*. Přel. Martina Schlegelová. Praha: Dillia, 2004.

Churchillová, Caryl. *V kufru*. Přel. Olga Vlčková. Praha: Transteatral, 2007.

Sekundární literatura:

Aston, Alain. *Caryl Churchill*. Tavistock: Northcote House, 2001.

Bartošová, Kateřina. „Prach na železné lady: I prvotřídní ženy na jevišti stárnou.“ *Respekt*. 28. března 2004.

Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

- Brown, Mark. „Royal Court acts fast with Gaza crisis play.“ *The Guardian*. Jan 24, 2009. <www.guardian.co.uk, 5. května 2010>
- Buse, Peter Dr. „Caryl Churchill.“ *Contemporary writers*. May 15, 2010 <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=author259>.>
- Day, Barbara. „Dvakrát z Anglie.“ *Svět a divadlo*. 2/1998.
- de Bary, William T., ed. *Sources of Chinese Tradition*. New York: Columbia UP, 1970.
- Hořínek, Zdeněk. „Churchillové sci-fi je plně zakořeněná v současnosti.“ *Lidové noviny*. 4. března 2004.
- Hrbotický, Saša. „Prvotřídní *Top Girls* působí v českém prostředí zmateně.“ *Hospodářské noviny*. 1. března 2004.
- Hulec, Vladimír. „Nebojte se prvotřídních žen.“ *Time in Praha*. 30. dubna 2004.
- Hulec, Vladimír. „Neznalost britských dramatiků a dramaticek neomlouvá: Doporučujeme vaší pozornosti.“ *Zprávy divadelního ústavu*. Listopad – prosinec 1992.
- Hulec, Vladimír. „To nejlepší z New Yorku: viděli jsme za hranicemi.“ *Zprávy Divadelního ústavu*. Únor 1992.
- Hulec, Vladimír. „Why the Pool?“ *Divadelní noviny*, 16. března 2004.
- Itzine, Catherine. „Caryl Churchill.“ *Stages of the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. London: Methuen, 1980. 279 – 87.
- Kerbr, Jan. „Konečně Caryl Churchillová.“ *Uni*. 9. února 2004.
- Kritzer, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill. Theatre of Empowerment*. London: Macmillan, 1991.
- Lukeš, Milan. „Dobré drama ještě žije.“ *Svět a divadlo*. 2/1998.
- McPherson, Douglas. „*Cloud 9*: Kam dnes do divadla: V Londýně.“ *Divadelní noviny*. 27. října 1998.
- Mikulka, Vladimír. „Fuj, ty ošklivý kapitalisme. Fuj, vy oškliví muži.“ *Divadelní noviny*. 14. května 2007.

Randall, Phyllis R., ed. *Caryl Churchill: A Casebook*. New York and London: Garland Publishing, 1988.

Sündermannová, Zita. „Je vznik jedince formalita.“ *Svět a divadlo*. 4/2004.

Švejda, Martin J. „Thriller téměř detektivní a ženy téměř bezbranné.“ *Divadelní noviny*. 16. března 2004.