

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra Divadelní vědy

Obor: Divadelní věda

**CARYL CHURCHILLOVÁ
A BRITSKÉ ŽENSKÉ DRAMA 50. AŽ 80. LET 20. STOLETÍ**

**Caryl Churchill
and British Women's Drama from the 1950s to the 1980s**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Nováková, CSc., M. A.

Prohlášení o původnosti práce

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

OBSAH

1. Úvod	4
1. 1. Ženská literatura a feminismus - Sociální a kulturní změny po druhé světové válce a nástup nové ženské dramatiky ve Velké Británii	6
2. Caryl Churchillová	
2. 1. Seznam her	28
2. 2. Formování	30
2. 3. Raná témata a poetika	35
2. 4. Spolupráce s Monstrous Regiment a Joint Stock Theatre Company	49
2. 5. Od <i>Top Girls</i> dále - dvě desetiletí vlády Margaret Thatcherové	72
3. Závěr – Nové světy a destrukce jazyka	87
4. Prameny a literatura	89

1. ÚVOD

České divadlo je plné dluhů vůči cizí dramatičce a Caryl Churchillová patří k dluhům nejvíc bijícím do očí, tím spíše, že její jméno je stále nepříliš známé. Ačkoli autorka píše pro divadlo od počátku 70. let minulého století a od konce tohoto desetiletí patří k nejuznávanějším britským dramatikům (nejen dramatičkám!), v českém divadle se objevila až v roce 2004 inscenacemi her *Top Girls (Prvotřídní ženy)*; první překlad dokonce vyšel již na počátku 80. let) v pražském Národním divadle a *Number (Řada)* v Divadle Na Vinohradech. V poslední době byly v rámci scénických čtení v Divadle Na Zábradlí uvedeny ještě *Cloud Nine (Lehká pohoda)* a *Far Away (Daleko odsud)*. Kromě těchto her byly přeloženy pouze *Objections to Sex and Violence (Připomínky k sexu a násilí)* a *Blue Heart (Bláhové srdce)*¹. Jako hlavní příčiny nezájmu se jeví autorčino zaměření na feministická a socialistická témata, která mají, jedno z více, druhé z méně pochopitelných důvodů, u nás odstrašující zvuk. Je určitě zajímavé a podnětné, že malá část z tvorby Churchillové viděná v našich divadlech nebo dostupná v češtině zahrnuje jak starší texty, tak i ty z nedávné doby, takže se dají srovnávat její unikátní a stále se proměňující dramatické techniky, jež přicházejí s každou novou hrou a jež mají výjimečné jevištní kvality a snadno „komunikují“ s herci. Vystane také fakt, že v autorčiných hrách posledních patnácti let je „čistokrevného“ feminismu i socialismu pomálu.

Když jsem se začala cíleně věnovat dramátům Caryl Churchillové, uvědomila jsem si, jak málo jsou u nás, mezi divadelními teoretiky i praktiky, známé kořeny a pozadí, z nichž její tvorba vychází a na němž leží. Proto považuji za nezbytné v první části popsat určité sociální a kulturní procesy probíhající v Británii od konce 2. světové války a věnovat prostor práci alternativních divadelních skupin. Ty předznamenaly spolupráci Caryl Churchillové s *Monstrous Regiment* a *Joint Stock Theatre Company*, v níž leží základy autorčina celosvětového ohlasu. Ze stejných důvodů se věnuji i detailnímu rozboru několika konkrétních her britských dramatiček z 50., 60. a 80. let.

Tvorba Caryl Churchillové je velmi obsáhlá, kromě televizních a rozhlasových her zahrnuje dvacet devět her divadelních a dva překlady. Já se ve své práci soustředím na její první, „klasicou“ část, od počátku 70. let do konce let 80. V této době konstitovala autorka celou řadu originálních dramatických stylů a zde vznikly hry, které založily její věhlas. Naprostá většina z nich souvisí se sociálními proudy této doby, zejména s druhou vlnou feminismu a levicovými tendencemi v britské společnosti. Z tohoto názorového zázemí

¹ Pod těmito názvy byly tyto hry u nás uváděny nebo publikovány.

vychází autorčino stěžejní téma - zkoumání mocenských struktur ve společenské i soukromé sféře. Kolem tohoto středobodu se pohybuje celé množství dalších, „menších“ témat, většinou jevů, jež znemožňují existenci společnosti rovnoprávné a otevřené pro všechny.

Koncem 80. let se autorčin styl, vlastně všechny styly, mění. Na přelomu 80. a 90. let tvoří v těsné spolupráci s režiséry a choreografy hry kombinující rovnocenně hudbu, pohyb a slovo. V těchto hrách tvoří barvitě a opulentní světy. Od poloviny 90. let naopak se naopak jakoby stahuje do sebe a píše komorní hry, do kterých prosakují, více či méně specifikované, hrozby pro celý svět. Tento velmi zajímavý okruh autorčiny tvorby přenechám k analýze někomu dalšímu.

Poznámka k metodologii: pokud není uvedeno jinak, překlady jsou mé vlastní, a to pouze pracovní, proto uvádím i původní anglickou verzi. U dramát nepoužívám stávající české překlady ze dvou důvodů: zdají se mi nekvalitní nebo příliš interpretující.

Další poznámka se týká přechylování ženských jmen. Kvůli skloňování většinou přechyluji; někdy, končí-li jméno samohláskou, nechávám je v původní verzi, jindy se naopak přikláním k zaběhlé verzi české.

1. 1. ŽENSKÁ LITERATURA A FEMINISMUS - SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ ZMĚNY PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE A NÁSTUP NOVÉ ŽENSKÉ DRAMATIKY VE VELKÉ BRITÁNII

Dějiny západní civilizace jsou nejméně po dva tisíce let dějinami mužských postojů a úhlů pohledu. Použijeme-li formulaci Elaine Astonové, pak „ženství bylo vždy konstruováno jako znak vytvořený mužem v nepřítomnosti ženy“². Patriarchát založený na velmi striktním systému binarity, který ovlivňuje celý patriarchální systém, založil definici ženy jako „jiného“, „druhého“ a „odlišného“; toto „druhé a jiné a odlišné“ se odvozuje od Muže. Od počátku je tedy žena postavena do okrajové pozice, je určena svou odlišností od „normálu“, „základu“, což se pochopitelně odrazilo na způsobu její reprezentace ve společnosti. Feminismus je pak hnutí, které tento systém přehodnocuje, zpochybňuje a vymezuje se vůči ní. Výstižnou definici uvádí Pam Morrisová: „(Feminismus je) politický pohled odrážející dva základní předpoklady: (1) že rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám; a (2) že nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími. Tento pohled určuje dvojitý program feminizmu: pochopit sociální a psychické mechanismy, jež vytvářejí a upevňují nerovnost mezi pohlavími, a následně je změnit.“³ V závislosti na této definici si vymezme také další pojmy: „ženský“ budeme v této práci používat jako biologicky dané označení, „feministický“ značí politický postoj a cíl.

Od počátku moderního feministického hnutí, tj. od 60. let dvacátého století, můžeme vysledovat tři směry: liberální neboli buržoazní, radikální neboli kulturní a socialistický neboli materialistický. Liberální se zabývá cíli, které ženy dosáhly v minulosti; zejména zásluhou první vlny feminizmu z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jeho základním argumentem je rovnost žen a mužů, bez ohledu na biologickou odlišnost, a požadavkem reforma stávajícího systému, která umožní i ženám podílet se na ideologii osobního úspěchu, reforma, která ale současný řád nemění do hloubky. Proklamovaná rovnost je jednostranná: žena může být jako muž, ale nikoli obráceně. Radikální neboli kulturní feminizmus naopak tvrdí, že ženy a muži tvoří samostatné třídy a že ženy jsou v některých ohledech mužům nadřazeny. Přesto by ženy měly mít stejné podmínky a výhody jako muži. Gayle Austinová říká: „(Tato) tendence zdůrazňuje nadřazenost ženských atributů a rozdíl mezi mužským a ženským; upřednostňuje oddělené ženské systémy a uznává, že individuální je důležitější než

² Aston, Elaine: *An Introduction to Feminism and Theatre*, London 1995, s. 16.

³ Morrisová, Pam: *Literatura a feminizmus*, přel. Marian Siedloczek a Renata Kamenická, Brno 2000, s. 11.

skupinový.“⁴ To je pohled velmi odlišný od pohledu liberálního feminismu – ženské atributy jsou někdy chápány jako nadřazené, což by mělo vést k vytvoření samostatných ženských systémů. To, čím ženy stojí nad muži, je zejména jejich větší blízkost k přírodě, matce Zemi; proto jsou vyzdvihovány ženské aspekty jako menstruace, rození dětí a tělo vůbec. Právě z pozic radikálního feminismu vzešlo hnutí ženských divadelních skupin v 70. letech.

Socialistický neboli materialistický feminismus předpokládá, že feminismus je politickou alternativou pro ženy a aplikuje na ně socialistickou politickou analýzu. Ženy při tom považuje za sociální skupinu rovnou mužům. Hlavním požadavkem materialistického feminismu ale není jen rovnost mužů a žen ve společnosti, nýbrž také jejich jednota při radikální politické akci. Z hlediska materialismu nejsou biologické rozdíly mezi muži a ženami zásadně důležité. Zásadní jsou, řečeno marxistickou terminologií společně s Gayle Austinovou „hmotné podmínky výroby jako dějiny, rasa, třída a pohlaví“⁵ Dalším prvkem odlišujícím tento pohled od ostatních je dominance skupiny nad jedincem - individuum je podřízeno kolektivu.

Astonová uvádí, že vedle tohoto dělení vykrytalizovaly další aspekty, které zaslouží pozornost, zejména z hledisek materialismu, a to silný zájem o „ženy z dělnické třídy, ženy všech tříd s etnickým pozadím, lesbičky a tak dále s jejich různými zkušenostmi s útlakem.“ Women's Liberation Movement v 70. letech „mělo tendence přehlížet...historicky dané hmotné podmínky pohlaví, rasy, třídy a sexuality“. Nespokojenost s tím, že v čele hnutí stály bílé heterosexuální ženy, vyjadřovaly lesbičky, černošské heterosexuální i homosexuální ženy, Židovky i postižené ženy.⁶

Moderní anglosaská feministická kritika a teorie se formovala pod výrazně francouzským vlivem, zosobněným zejména dílem francouzské dramatičky, spisovatelky a filosofky Héléne Cixous, spolupracovnice Ariane Mnouchkinové, zakladatelky katedry Etudes féminines na Université-Paris-VIII. Její práce směřovala zejména k překonání blahosklonných, maskulinních a falocentrických předsudků v západním myšlení. Zabývala se také zkoumáním ženské psychiky a různorodosti ženské zkušenosti. Její esej *Smích medúzy* představila nový koncept „l'écriture féminine“. Cixous v něm prosazovala nárok ženy znovu se domoci práva na tělesná potěšení a tato potěšení spojovala s kreativitou. Také její literární experimenty, které nakonec přinesly nové postupy do akademického i uměleckého psaní, měly dokázat spojitost mezi libidem a uměleckou tvorbou.⁷

⁴ Austin, Gayle: *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, University of Michigan Press, 1990, 6.

⁵ Ibid., s. 6.

⁶ Aston, E.: o. c., 1995, s. 78.

⁷ Sage, Lorna: *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, Cambridge 1999, s. 134.

Ženské psaní je zastřešujícím pojmem pro feministickou literaturu a zahrnuje veškerou literaturu psanou ženami. Jeho počátky v Británii spojuje Virginia Woolfová ve slavném eseji *Vlastní pokoj* (1928) se zrozením románu a střední třídy; dokládá to na příkladu velkých britských spisovatelek – sester Brontëových, Jane Austenové a George Eliotové. Ostatní umění, jako drama či poesie, byla považována za umění vůbec nejvyšší úrovně, a proto vhodnější pro muže; oni do té doby totiž také byli jejich jedinými autory (což ovšem soudobé bádání vyvrací - pozn. autorky). Woolfová vyjadřuje názor, že psaní románu nevyžaduje tolik koncentrace, proto se mu ženy mohly věnovat i v salónech, v nichž neměly soukromí.⁸ Zejména oblast dramatu a divadla byla nepřekonatelně mužskou doménou; Karen Malpede tento přístup komentuje: „Staletí mužské doktríny říkají, že ženy nedokáží tvořit duševní a imaginativní díla. Přistupujete k divadlu jiným způsobem, takovým, nad kterým se, možná, v divadle mračí mnoho lidí (kteří jsou hlavně muži)? Jdete po jiné cestě, protože slyšíte jiný hlas...?“⁹ Woolfová říká, že se skutečně zatím nezrodily velké spisovatelky (kromě vyjmenovaných výjimek), ženští Shakespearové ani Wordsworthové; důvodem je, že ženy nikdy nežily v podmínkách, které podporují tvůrčího ducha k duševní práci, nebyly dostatečně zajištěné hmotně, neměly dostatek volnosti, nemohly cestovat, studovat: „...literatura, dílo imaginace, nepadá na zem jako kamínek, jak to snad platí ve vědě: literatura je jak pavoučí vlákno, přichycené možná jemně, ale vždy ve čtyřech rozích k životu...tyto pavučiny nesplétají žádné netělesné bytosti zčistajasna, nýbrž že ta díla stvořily trpící lidské bytosti a že jsou přimknuta k věcem hrubě hmotným, jako je zdraví a peníze a domy, v nichž žijeme.“¹⁰ Zde pak Woolfová vznáší známý požadavek na vlastní pokoj se zámekem na dveřích a pět set liber ročního příjmu, což umožní naprosto svobodný přístup k tvorbě. Podle Woolfové je v dílech většiny autorek z důvodů uvedených výše cítit hněv a napětí, které tato díla deformuje. Příkladem volného tvůrčího ducha je pro ni Jane Austenová, která v porovnání například s Charlottou Brontëovou nebyla geniální, ale její mysl byla uvolněná, bez zášti. Austenová dosáhla „příznivého stavu ducha“.¹¹

Když koncem 50. let dvacátého století nastoupila nová moderní vlna ženské dramatiky, vyznačovala se již větším sebevědomím i záběrem. Christopher Innes upřesňuje: „Moderní dramatičky cíleně objevovaly oblasti, které jeviště tradičně ignorovalo, a vypracovávaly dramatické formy zamýšlené jako radikální kontrast k formám tradičním. Z feministického úhlu pohledu kategorie „ženy-spisovatelky“ znamená tvorbu, která vyzývá dominantní obraz, zatímco koncept „muže-spisovatele“ vyjadřuje prostě mužnost.“¹² Dále

⁸ Woolfová, Virginia: *Vlastní pokoj*, in: *Tři guineje. Vlastní pokoj*, přel. Martin Pokorný, Praha 2000, s. 285.

⁹ Malpede, Karen: *Women in Theatre, Compassion and Hope*, New York 1985, 2.

¹⁰ Woolfová, V.: o. c., s. 253.

¹¹ *Ibid.*, s. 261.

¹² Innes, Christopher: *Modern British Drama 1892-1992*, Cambridge 1993, s. 449.

Innes tvrdí, že dramatičky přeorientovaly divákovu perspektivu a schopnost rozpoznávat a ženské psaní představuje nové koncepce a předměty zájmu. Konvenční dějová výstavba, lineární řazení scén nebo sled příčiny a důsledku jsou zavrženy. Stejně tak i druh konfliktu, který představuje souboj mezi rovnými, a integrovaná charakterizace, která samozřejmě předpokládá převahu individualit nad jejich sociálním kontextem; všechny tyto konvenční dramatické prvky jsou nahlíženy jako „vyjadřující systémy myšlenek, v nichž mužský zájem je normou“.¹³

Platí za holý fakt, že literární formy, a zejména drama, byly autorkami uchopeny v poměrně nedávné době - necháme-li stranou známý a výjimečný případ řádové sestry Hrotsvity, která psala hry v 10. století, či, vrátíme-li se do Británie, komedie Aphry Behnové a několik málo dramatiček 18. století, můžeme tvorbu dramatiček v hojnější míře datovat až od 19. století. Tento fakt ale počíná ztrácet svou platnost díky feministicky motivovanému bádání; Susan Bassnettová píše: „Opačně oproti tradičnímu názoru divadelní vakuum (v době, kdy tvořila Hrotsvita – pozn. aut.) neexistovalo. Je možno dokázat, že Hrotsvita psala v době, v níž lze najít stopy tří od sebe vzdálených dramatických proudů – klasického, mimetického a liturgického – z nichž všechny zanechaly stopu v jejích hrách...Jsou k dispozici materiální důkazy o ženských vystoupeních, jsou k dispozici v pracích napsaných muži...Je snadné argumentovat tím, že první přeživší dramatičky v Anglii byly z této generace (z generace Aphry Behnové – pozn. aut.), ale jiné ženy pracovaly jinde v Evropě, včetně žen, které tvořily hry v kláštorech, jak začíná ukazovat současné bádání.“¹⁴ Dále vznáší Bassnettová otázku, proč se této oblasti nezačaly dříve věnovat feministicky orientované divadelní badatelky. Bádání totiž začalo až v 70. letech pod vlivem radikálního feminismu (ještě se o něm zmíníme v souvislosti s feministickými divadelními skupinami) a do současné doby nemají jeho výsledky sílu, která by přehodnotila většinový pohled na dějiny dramatu a literatury vůbec.

Protože tedy nenalézalo literární podklady, soustředilo se zkoumání kořenů spojitých nádob dramatu a divadla z feministické perspektivy na předdramatické období, na vznik divadla z rituálu; Karen Malpede uvádí svou knihu o ženách v divadle, již citovanou, rozborem eleusinských mystérií. Ačkoli o těchto obřadech není mnoho známo, můžeme alespoň říci, že příběh Déméter a její dcery Persefony ztělesňuje posvátný koloběh života a smrti plný ženských atributů; Malpede jej interpretuje: „smrt, nářek, zrození, exaltace – toto je posvátný koloběh životní zkušenosti; střídání ročních období, růst a vadnutí vegetace,

¹³ Ibid, s. 449.

¹⁴ Bassnett, Susan: *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, in: *New Theatre Quarterly*, 1989, roč. 5, č. 18, s. 108.

rodící se a umírající generace ho hlásají.“¹⁵ Tento koloběh je zároveň přirozenou psychoterapií, protože po bolesti a utrpení následuje radost, stejně v přírodě jako v naší psychice, a mysl se přirozeně uvolňuje a pročišťuje – zahrnuje tedy tělesné i duchovní. Déméter je jen jednou z bohyní různých světových náboženství, na nichž závisí úroda, ale možná jen jedinou, jejíž zoufalství souvisí se ztrátou dcery, nikoli syna – slavností se pravděpodobně účastnily jen ženy. Malpede vyvozuje: „...ženy hrály hlavní roli jako postavy, herečky, tvůrci, jako ti, kdo si představili obsah a vytepalí formu.“¹⁶ Jako apokalyptickou změnu v lidském vědomí označuje pak Malpede skutečnost, že ženy se na rituálech přestaly podílet. Nastoupily dvě oddělené formy, tragédie a komedie, a pokoušely se pojmout celou škálu lidských emocí, kterou předtím obsáhl rituál nekonečného cyklu emočních zvrátů. V tragédii se zájem odvrátil od znovuzrození a zmrtvýchvstání na boj s osudem a následný pád konkrétního hrdiny. Oddělení veselé komedie a tklivé tragédie také podle Malpedeové podporuje daný sociální řád, který je striktně patriarchální, a jedinou cestou, kterou lze dosáhnout změny, se stalo násilí. Rozdělení se týká také nevratného oddálení lidského a božského.¹⁷ Výše popsané se týká pochopitelně nikoli dramatu, ale divadla, nicméně právě rituální podstata divadla a předkřesťanské mýty se staly pro ženské drama velmi inspirativní, jak bude ukázáno například na hře Ann Jellicoeové *The Sport of My Mad Mother* nebo jak je tomu u Caryl Churchillové v *Mouthful of Birds*, hře inspirované Eurípidovými *Bakchantkami*, v *The Skriker*, *Cloud Nine* a dalších dílech.

Druhá světová válka přinesla do života žen velké změny. Ženy, stejně jako za první války, získaly nové možnosti zaměstnání, otevřenější sexuální klima a více nezávislosti za nepřítomnosti svých otců, manželů a bratrů. Pracovaly ve válečném průmyslu, platy ovšem měly nižší než muži na stejných místech. Tato zaměstnání po válce zmizela, nebo je opět vykonávali muži; až násilně byla obnovována instituce tradiční rodiny a uskutečňován návrat ženy do domácnosti; díky stoupajícímu blahobytu došlo k vysokému nárůstu porodnosti, zároveň byly zavřeny školky a jesle, které sloužily za války.

Společnost v poválečných letech uznala domácnost jako pole, v němž *vládne* žena, a také novátorsky ženě přiznala právo spojit kariéru a práci v domácnosti a rodině. „Ústupky“ vůči ženám do druhé světové války zahrnovaly právo *vybrat si* mezi manželstvím a mateřstvím a kariérou. Ve vlivné knize *Women's Two Roles* Alvy Myrdalové a Violy Kleinové, která vyšla v roce 1956, se poprvé objevila myšlenka, že žena může začít pracovat,

¹⁵ Malpede, K.: o. c., s. 3.

¹⁶ Malpede, K.: o. c., s. 5.

¹⁷ Malpede, K.: o. c., s. 5.

potom se stát manželkou a matkou a posléze vstoupit opět na trh práce a pracovat za mzdu. V kontextu 50. let byla tato myšlenka převratná. Společnost se pod vlivem snahy o obnovu harmonické společnosti harmonickou rodinou a pod vlivem pocitu ohrožení ze strany Sovětského svazu vyznačovala konzervatismem, v němž bylo zřejmé, která ze dvou výše zmíněných rolí ženám přísluší více. Společnost ale již byla na nový model „dvou rolí“ připravena a vývoj potvrdil tendence nastíněné v knize. Myrdalová a Kleinová přisuzují větší důležitost roli matky a manželky a v této souvislosti zmiňují i národní zájmy a blaho dalších generací, nikoli potřeby konkrétní matky a dítěte.¹⁸

Potřeba zaměstnání, finančního zabezpečení a podpora sebe samých a dětí vedla postupně k „druhé vlně feminismu“ v 60. letech. Pro feministky tohoto období je již představa „dvousměnného“ dne ženy nepřijatelná.

Koncem 50. let se v britské společnosti, stejně jako v celém západním světě, odehrávaly podstatné změny, které se odrážely v divadle a dramatu. V divadle se dokonce měnila sama organizační struktura. Drama dostalo nový impuls a dramatici se snažili psát hry, které by vystihly měnící se svět a hnutí, která se v něm odehrávala. Základním tónem bylo vymezení se vůči establishmentu a provokativní konfrontace s ním a jakási podvědomá a samozřejmá příslušnost k „alternativě“, nespokojenost se současným stavem. Naprosto převládající politickou orientací nových dramatiků byla levice. Jejich útok na divadelní mainstream byl velmi účinný, brzy se rozšířil po celé Británii.

V generaci první vlny dramatiků nastoupivších v letech v druhé polovině 50. let autoři jako Edward Bond, John Arden, Joe Osborne nebo Arnold Wesker ještě tvořili v intencích dobře napsané hry a svůj protest vyjadřovali v rámci stávajícího modelu divadelního provozu. Generace začínající psát okolo roku 1968 – David Edgar, Trevor Griffiths, Howard Brenton, John McGrath nebo David Hare – už vycházela z pozice avantgardy, tedy předvoje společenských a politických změn, a diskutovala o poslání a cílech divadla. Prostředí malých divadelních skupin, jejichž počet se každým rokem zvětšoval a v nichž nebo pro něž noví dramatici tvořili, výrazně ovlivnilo ráz psaní – např. John McGrath, zakladatel divadla 7:84, kombinoval hudbu, dialogy, humor a sžíravou satiru ve svých hrách *Little Red Hen*, dramatické koláži z dějin skotské dělnické třídy, a *Yobbo Nowt* o překvapivé autoritě ženy z dělnických vrstev.¹⁹

¹⁸ Lewis, Jane: Myrdal, Klein, *Women's Two Roles and Postwar Feminism 1945 – 1960*, in: *British Feminism in the Twentieth Century*, London 1990, s. 168.

¹⁹ Tyto a další hry Johna McGrathe a dalších (pouze mužských) autorů jsou zmíněny v: Bull, John: *New British Political Dramatists*, Houndmills 1986 a v: Bigsby, C. W. E.: *The Politics of Anxiety: Contemporary Socialist Theatre in England*, in: *Contemporary British Drama, 1970-90. Essays from Modern Drama*, Toronto 1993.

Je signifikantní, že John Bull ani C. W. E. Bigsby nezmiňují při mapování nového dramatu 50. let a 60. let žádné dramatičky. Přitom předzvěst moderní ženské dramatiky, hra *A Taste Of Honey* (*Chuť medu*, 1958), jaksi mimovolně založila tradici levicově orientované feministické dramatiky. Hru napsala devatenáctiletá Shelagh Delaneyová a ukázala v ní část dramatického materiálu, který se stal charakteristický pro ženské drama na více než dvě dekády. Nekonvenční hrdinka Jo žije se svou matkou, společně se stěhují z jednoho ubohého podnájmu do druhého. Poté, co se matka provdá za obchodníka Petera, žije Jo sama. Je těhotná s černošským námořníkem, který ji opustil, a nakonec založí domov s mateřsky založeným homosexuálem Geofem Ingramem. Matce se manželství nevydaří, vrátí se ke své dceři, aby jí pomáhala s dítětem: to představuje paradigma alternativních životních stylů této nové ženské dramatiky. Nukleární rodina získává punc vězení. Ve hře *Cloud Nine* Caryl Churchillové, napsané o 23 let později, vytvoří společnou domácnost mladá žena s dítětem, její bratr označující sám sebe za lesbičku a její milenka, také s dítětem. Rodinné společenství nekonvenčních lidí, často s různou sexuální orientací, se vytváří i v hrách *Aunt Mary* (1982) Pam Gemsové a dalších.

Hra obsahuje ohromující množství dalších novátorských nebo nově interpretovaných témat – status nemanželských dětí a svobodných matek, domácí práce, vychovávání dětí, nechuť žen k mateřství, možnost interrupce, homosexualita v rodinných vztazích, manželský alkoholismus, ubíjející prostředí velkoměsta. Zároveň jsou zde všechny „přirozené“, konvenční vztahy – vztah matka-dcera, manžel-manželka – ukázány jako neustálý souboj o moc, koloběh spílání a udobřování. Jediný fungující a čistý vztah je vztah mezi Jo a Geofem – vztah pro společnost nepřijatelný a zvrácený. Delaneyová ale nezobrazuje tento mocenský zápas jako vztah utlačovatele a utlačovaného; represe plyne z lidské podstaty jako takové, nikoli z konvence patriarchálního a kapitalistického systému, jak je tomu u Caryl Churchillové a dalších pozdějších autorek.

V postavě Jo přináší Delaneyová na scénu nový typ hrdinky: sedmnáctiletá Josephine se narodila z letmého setkání music-hallové herečky, „semi-whore“²⁰, jak ji označuje autorka, a mentálně postiženého muže, je bez společenských a sexuálních zábrán a zároveň v mnoha směrech prudérní, tímto rozporem autorka podává výstižnou studii –náctileté dívky (což je ještě pozoruhodnější, uvědomíme-li si autorčin věk). Pro Jo je například nepřijatelný sňatek její matky s mužem mladším o deset let, ale vyspí se s černochem a vytvoří domácnost s gayem. Jednou z jejích častých vět je „Nenávidím“ – Nenávidím lásku, Nenávidím mateřství, Nenávidím děti, Nenávidím mléko.²¹ Nekompromisně sdělované jednoznačné

²⁰ Delaney, Shelagh: *A Taste of Honey*, New York, rok neuveden, s. 7.

²¹ *Ibid.*, ss. 53, 55, 56, 57. „I hate love.“, „I hate motherhood.“, „I hate babies.“, „I hate milk.“

názory jsou pro ni typické; většinu věcí, o nichž vynáší soud, neguje a navenek nepřipouští pochybnost; touhu po kráse a příjemném ztělesňují pouze cibulky jakýchsi květin, které ukradla v parku a stěhuje s sebou do nového bytu. Dialog s Geofem odhaluje ambivalenci jejího vztahu ke světu:

Jo: Mám tě ráda.

Geof: Máš mě ráda víc, než mě nemáš ráda, nebo mě nemáš ráda víc, než máš?²²

Matka Helen je také velmi plastickou a rozporuplnou ženskou postavou; podobně jako Jo si nebere servítky při vyjadřování svých názorů a je cynická, ale má také sklon k sentimentu a k manipulátorské interpretaci událostí. Nad mateřskou starostlivostí u ní vítězí sexuální aktivita; bez mužů se zřejmě nedokáže obejít. Otevřeně podaná sexualita ženy-matky je dalším revolučním přínosem hry. Helen svou dceru kvůli mužům střídavě vypouští ze svého života a uzurpuje si veškerou její pozornost. Říká, v jediném okamžiku, kdy to přiznává: „Nikdy jsem na tebe nemyslela! Je to legrační, nikdy jsem to nedělala, když jsem byla šťastná. Ale těchhle posledních pár týdnů jsem věděla, že bych měla být s tebou.“²³ Mateřství je jedním z centrálních témat této hry a autorka používá osvědčené metody konfrontace dvou příkladů – Helen a Jo na jedné straně a Jo a nenarozeného dítěte na straně druhé. Matka Helen odmítá veškerou zodpovědnost za roli matky, která jí byla podle jejího názoru vnucena; Jo přijímá zodpovědnost jako dcera i jako matka. Mateřství ji pak paradoxně učiní v podstatě opatrovnici vlastní matky, která se o ni přišla starat v devátém měsíci těhotenství. „Nepřirozená“ nechuť k mateřství, která se objevuje u Helen i Jo, je velmi typickým feministickým tématem je. Zkoumá a převrací náhled na biologickou předurčenost žen, nebere jej jako samozřejmost. Jo říká: „Já nechci jeho dítě, Geofe. Nechci být matka. Nechci být žena...Zabiju to, až to přijde, Geofe.“²⁴ Vyjadřuje strach a tíhu role, jež na ni byla navalena.

Podle Michelene Wandorové Delaneyová prolomila nevyslovené tabu, když do středu postavila ženy a jejich zájmy.²⁵ Za další přínos můžeme pokládat, že ani jedna ze ženských hrdinek není ukázkovým příkladem „nové“ ženy, obě stále hledají, jak vůbec život žít. Zaměření na ženy se každopádně stalo základem důležitého proudu moderního dramatu; tento poznatek lze snadno potvrdit i letmým náhledem do angažovaných ženských her, kde

²² Ibid., s. 73. Jo: I like you. Geof: Do you like me more than you don't like me or don't you like me more than you do?

²³ Ibid., s. 81. I never thought about you! It's a funny thing, I never have done, when I've been happy. But these last few weeks I've known I should be with you.

²⁴ Ibid., s. 75. I don't want his baby, Geof. I don't want to be a mother. I don't want to be a woman...I'll kill it when it comes, Geof.

²⁵ Wandor, Michelene: Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-war British Drama, London 1987, s. 40.

převažují nebo jsou pouze ženské postavy. Je ale třeba zdůraznit, že na jedné straně byla absence mužských postav v některých divadelních skupinách dokonce zásadou, na straně druhé se tento „jev“ nedotkl mainstreamového divadla; výjimkou je opět hra Churchillové *Top Girls* (1982) nebo Gemsové *Dusa, Fish, Stas and Vi* (1976), které byly uvedeny na jevištích velkých divadel.

Mužské postavy v *Chuti medu* jsou prototypy pro pozdější feministicky a politicky orientovanou dramaturgii, ale jsou jen doplňkem, přicházejí a odcházejí. Movitý Peter představuje jediného ne-outsidera mezi postavami, zástupce světa společenské konvence střední třídy a zástupce patriarchátu. Chce ženu vlastnit, ale ne se podílet na jejím životě. Černošský námořník je ve hře označen pouze jako Boy (Chlapec), anonymita a náhodnost počtů prolamuje další společenské tabu. Kladnou mužskou postavou je homosexuál Geof; opět - Delaneyová předznamenala pozdější častý námět gaye jako oběti, stejně jako je žena obětí patriarchálního systému. Proto mají pro sebe ženy a homosexuálové porozumění:

Jo: A jaké je moje obvyklé já? Moje obvyklé já je velmi neobvyklé, Geoffrey Ingrame, a na to nikdy nezapomeň. Já jsem výjimečná osoba. Existuje jenom jedna já, stejně jako existuje jenom jeden ty.

Geof: Jsme jedinečný.

Jo: Mladý.

Geof: Bezkonkurenční!

Jo: Úchvatný.

Geof: Jsme zatraceně skvělý!²⁶

Na druhou stranu je tu tíseň pramenící z uvědomování si sociálního postavení:

Jo: Jsme oba žebráci. Párek degenů.

Geof: Ďáblovo spřeženci.²⁷

Geof:...Je to plný smetí.

Jo: No, to jsem celá já, ne?²⁸

²⁶ Delaney, S.: o. c., ss. 50-51. Jo: And what is my usual self? My usual self is a very unusual self, Geoffrey Ingram, and don't you forget it. I'm an extraordinary person. There's only one of me like there's only one of you. Geof: We're unique. Jo: Young. Geof: Unrivalled! Jo: Smashing. Geof: Bloody marvellous!

²⁷ Ibid., s. 52. Jo: We're both beggars. A couple of degenerates. Geof: The devil's own!

²⁸ Ibid., s. 56. Geof: ...It's full of rubbish. Jo: Well, that's all I am, isn't it?

Jako jedné z mála ženských her se dostalo *Chuti medu* seriózní pozornosti, podpořené komerčním úspěchem 368 repríz.²⁹ Podíl na tom jistě měla i režie Joan Littlewoodové při prvním uvedení divadlem Theatre Workshop³⁰ v Theatre Royal ve Stratfordu v Londýně.

Druhou autorkou, která se prosadila v éře rozhněvaných mladých mužů (i když mnohem méně než Delaneyová jedinou svou hrou), byla Ann Jellicoeová, původně herečka, jež debutovala jako dramatička v Royal Court v roce 1958 hrou *The Sport of My Mad Mother* (*Povyražení mé šílené matky*, režie Ann Jellicoeová a George Devine). Hra, na rozdíl například od iniciačních *Ohlédni se v hněvu* (*Look Back in Anger*) i *Chuti medu*, experimentovala s formou i jazykem a zabývala se rituálem násilí i zrození. Těmito atributy ještě přesněji než Delaneyová vyznačila směřování ženského a především feministicky orientovaného dramatu, které má rozrušování tradiční dramatické stavby ve své podstatě.

V předmluvě autorka píše: „(Tato hra) nebyla psána intelektuálně podle připraveného plánu. Je to anti-intelektuální hra, nejen proto, že je o iracionálních silách a nutkáních, ale protože jeden doufá, že zasáhne publikum přímo rytmem, hlukem a hudbou a jejich reakcí na základní stimuly.“³¹ Autorka skutečně používá rituální opakování, postavy, jež mají funkci chóru, zvýrazněné rituální formy a je si také vědoma sociálního významu rituálu: „Tvoříme rituály, když chceme zesílit, oslavit nebo pojmenovat náš společný život nebo společné hodnoty, nebo když si chceme dodat sebedůvěru a ujmout se společné akce.“³² Rituál je záležitost skupiny, kmene. Jellicoe upřesňuje, že *The Sport of My Mad Mother* se zabývá zejména strachem a zuřivostí způsobenou vypuzením z kmene nebo z lůna. Vychází z mýtu, v němž se muž zapuzený svou matkou vykastruje kamenným nožem.³³ Motto hry zní: „Všechno tvoření je povyražení mé šílené matky Kálí.“

Autorka buduje hru na protikladu roviny vědomého vyjadřování se postav skrze dialog a nevědomého vyjadřování se pohybem, gestem nebo rytmem. Na začátku přichází Steve, přináší různé hudební nástroje, z nichž po celou dobu hry vyluzuje zvuky, občas hudbu. Na scéně zůstává i během přestávky. Narušuje divadelní iluzi a zároveň je pojátkem mezi diváky a ritualizovaným světem na jevišti. Svými zvuky a hudbou ztělesňuje ono zmíněné nevědomí.

²⁹ Bennett, Susan: *New Plays and Women's Voices in the 1950s*, in: *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, eds. Aston, Elaine a Reinelt, Janelle, London 2000, s. 41.

³⁰ Theatre Workshop založila Joan Littlewoodová za 2. světové války v Manchesteru, svůj název získalo v roce 1945. Jednalo se o levicově orientované divadlo převážně pro dělnické publikum. Soubor byl vzděláván osobitou metodou své zakladatelky, inspirovanou reformátory sovětského divadla. Repertoír tvořily zejména klasické hry v současné interpretaci. Úspěch a proslulost získalo v roce 1955 hostováním na Divadle národů v Paříži. Poté následovala řada komerčně úspěšných inscenací. Divadlo navštívilo také ČSSR.

³¹ Jellicoe, Ann: *The Sport of My Mad Mother*, in: *The Knack and The Sport of My Mad Mother*, New York 1964, s. 5. (This play) was not written intellectually according to prearranged plan. It is an anti-intellect play not only because it is about irrational forces and urges, but because one hopes it will reach the audience directly through rhythm, noise and music and their reaction to basic stimuli.

³² *Ibid.*, ss. 5-6. We create rituals when we want to strengthen, celebrate or define our common life and common values, or when we want to give ourselves confidence to undertake a common course of action.

³³ *Ibid.*, s. 5.

Postavami jsou sedmnácti- až devatenáctileté výrostci potloukající se po ulicích špinavé velkoměstské čtvrti – Patty, Fak a Cone. Trojice se baví sexuálními narážkami; slangové výrazivo teenagerů je kombinováno s rytmiizací dialogů, repliky se opakují, často rýmují, dialog se občas rozvine v rituální deklamaci nebo recitaci.

Patty: Look to yourself, Faky-boy.

Cone: Look to yourself, Faky-boy.

Fak: Look to yourself, Faky-boy.

Cone: Seen you somewhere.

Fak: Somewhere before.

Patty: Big act.

Cone: Sweetie peetie Patty-paws. Beat! Beat!

Fak: Going my way?

Patty: Catch me-

Cone: Catch me.

Fak: Catch me.

Cone: Catch me, Patty-paws, who'd ever have thought?

Patty: Oh, give over.

Cone: Give over.

Fak: Give over.

Patty: Give over. Give over.

Cone: Give over, sweetheart.

Fak: Lovey dovey, night night.

Patty: Leave me be, I never!

Cone: She never.

Fak: She never ever.

Cone: She never ever what?

Fak: What did she never ever?

Cone: She never ever been with nobody – what, nobody? No! No! No! Nobody.

Patty: Stop it! Stop it!

Cone & Fak: If you see a big fat woman. Standing on a corner humming. That's fat Jessie.

Patty: Is that so.

Cone & Fak: If you see her in the pictures. With a bag of dolly mixtures. That's fat Jessie.

Patty: Is that so.

Cone & Fak: Sobbing on a great big mop. That's fat Jessie.

Fak: (*vytahuje zbraň*) Yah!³⁴

³⁴ Ibid., ss. 16-17.

Patty má velmi dlouhou řeč o stále nepřítomné Gretě: „Chtěla bych být Greta...jak plivanec na rozpálený pánvi, to je ona...kdokoli pro ní udělá cokoli.“³⁵ Osoba Grety, vůdkyně místního gangu, se nad skupinou tyčí jako nadřazená síla, již zároveň obdivují, k níž vzhlíží a které se bojí, jako děsivá bohyně-matka. Čekání na její příchod má podobnou intenzitu jako čekání na Godota. Postavy nás informují o stoupající vlně násilí v ulicích města, za níž, zdá se, stojí právě Greta a její gang, o Gretiných činech, zbitých policajtech atd

Na scéně se objevuje Dodo, postava, která dle scénických poznámek může být šestnáctiletá dívka nebo stará žena, v mužském bezdomoveckém oblečení s dětským kočárkem plným nejrůznějšího smetí. V této postavě je zakomponována celá řada symbolů a znamení, které rozvracejí samotnou podstatu pevně daných rolí, muže a ženy, mládí nebo stáří, nevinnosti nebo hříšnosti. Dodo nemá společenskou identitu, protože nemá žádný jazyk; vyjadřuje se jen zvířecími zvuky, v hláskách nebo slabikách.

Druhé dějství začíná veselým dětským hraním si s prskavkami, rituálem nevinné hravosti. Dean se pokouší udělat Patty trvalou a pochopit nesrozumitelný návod, což se opět změní ve sborové skandování instrukcí až k jejich úplnému rozmělnění:

Dodo: Saturate. Saturate. Saturate. Saturate.

Dean, Patty & Fak: Sec sat pap wind! Sec sat pap wind!

Dodo: Lots of lotion lots of lotion.

Patty & Fak: Sec sat pap wind! Sec sat pap wind!

Dean: Pour the rinse in! Pour the rinse in!

Dean, Patty & Fak: Sec! Sat! Sick! Sock! Pip! Pap! Pop! Pup! Pep! Pump! Pimp!
Pamp! Wind!³⁶

Skupinka se oblékne do Dodiných šatů „tak, že jejich identita je zmatená“³⁷, nejsou jim vidět obličej, a poté konečně přichází Greta, oblečená stejně jako ostatní, tudíž nerozpoznatelná. Greta mluví s australským přízvukem; s Američanem Deanem je k sobě cosi táhne, jsou oba z jiného prostředí, outsideři. Wandorová nabízí vysvětlení, že to mohou být dvě rodičovské postavy snažící se dostat k sobě.³⁸ Na Gretu se soustředí veškerá pozornost, i když zrovna není v centru jevištní akce, neustále je demonstrována její moc nad ostatními. Když se všichni vrhnou na Deana, Greta je zastaví jediným slovem. Když bije Cona, tomu se to líbí a vychutnává každý okamžik. Na konci dějství se ukáže, že je těhotná – Matka se

³⁵ Ibid., s. 21. I wish I was Greta...Like spit on a hot plate, that's her...anyone'll do anything for her.

³⁶ Ibid.,s. 48.

³⁷ Ibid., s. 51. ...so that their identity is confused.

³⁸ Wandor, M.: o. c., s. 45.

poprvé odhalila, její síla náhle získává další rozměr; její těhotenství je ale ukázáno pouze na okamžik, jako možnost a nikoli alternativa k její podstatě jako sexuální bytosti.

Na začátku třetího dějství (o hodinu později) opět všichni čekají na Gretu, Steve vydává na své nástroje příšerně hlasité a nepříjemné zvuky. Cone žárlí na Gretu a Deana; také se bojí, že by mohl být odvržen kvůli dítěti. Deanovi Greta asociuje násilí a destrukci:

Proč zuřit? Proč zuřit? Týká se mě to! Týká se mě to! Jsem součást lidské rasy a tohle mrhání – tohle násilí – tahle degradace – to zrazuje lidskost, zrazuje člověka....Všechn ten zmatek, ta špína – to nejsme my, kdo trpí, my ne, ne ti silní – lidé jako ta žena, ti netrpí.³⁹

Rituál násilí mezitím pokračuje, Dodo a Patty postupně zkolabují. Přichází Greta; v rozhovoru s Deanem o jejích rudých vlasech:

Dean: A každý pátek si je máčíš v krvi – v lidské krvi.

Greta: V dětské krvi.⁴⁰

A pokračuje:

Byla jsem vychovaná v jeskyni klokanicí. Do sedmi let jsem běhala po čtyřech a štekala.⁴¹

Vztah Deana a Grety je skutečným svárem v této hře, základním tématem. Dean se cítí ohrožen Gretinou mocí matky a sexuální bytosti a bojuje s ní o teritorium. Greta představuje primitivní, animální, iracionální, to jest ženské; Dean reprezentuje myslitele, toho, kdo mluví o morálce, podle konvenčního rozdělení feminní – maskulinní. Greta říká, těsně poté, co za pomoci ostatních a knihy *Jak porodit dítě*, porodila malý bílý raneček: „Mantinely, pravidla, zákony, průvodci, sliby, lhůty, záruky, konvence, tradice: do kopru se vším tím zatraceným. Rození! Rození! To je ono! Ach, budu mít stovky dětí, milióny stovek a stovky miliónů.“⁴² Zdálo se slyšet samopal, ve městě se stupňuje násilí, dozvídáme se, že Cone se ubil cihlou. Steve, prostředník mezi diváky a postavami, vyklízí scénu i hlediště, matka Greta si s „živým zájmem“ prohlíží své dítě.

Postava matky je v *The Sport of My Mad Mother* nahlížena z mužské perspektivy, zde je základní odlišnost od *Chuti medu*. Greta je ukázána a sama na sebe také nahlíží skrze mužskou představivost a strach. To jí dává ještě větší moc symbolickou i skutečnou; podobně jako „čarodějnicím“ ve hře *Vinegar Tom* Caryl Churchillové, kde obraz zla vytvářejí skryté mužské strachy, jež se vynořují při setkání s pro ně nepochopitelnou ženskou esencí. Greta

³⁹ Ibid., ss. 66-67. Why be angry? Why be angry? It concerns me! It concerns me! I'm part of the human race and this waste – this violence – this degradation – it betrays humanity, it betrays mankind....All this mess, this filth – and it's not us who suffer, not us, not the strong – people like that woman, they don't suffer.

⁴⁰ Ibid., s. 73. Dean: And each Friday you dip it in blood. Greta: In babies' blood.

⁴¹ Ibid., s. 74. I was reared in a cave by a female wallaby. Until I was seven I ran about on all fours and barked.

⁴² Jellicoe, A.: o. c., s. 86. Rails, rules, laws, guides, promises, terms, guarantees, conventions, traditions: into the pot with the whole bloody lot. Birth! Birth! That's the thing! Oh, I shall have hundreds of children, millions of hundreds and hundreds of millions.

skutečně rodí, cosi malého a bílého, ztělesnění nevinnosti, a její síla je vyjádřena její touhou dát život stovkám a stovkám dětí. Muž-moralista, kazatel, vidí tuto sílu jako neřestnou a Greta tento pohled přijímá a vzdorovitě předvádí sílu ženy, která je matkou i sexuální bytostí.

Shelagh Delaneyová a Ann Jellicoe patří do poměrně početné řady autorek své doby, ovšem jejich kolegyně tvořily většinou pro komerční divadla a v opozici k rozhněvaným mužům i ženám a jejich práce není předmětem žádného zkoumání, ostatně ani předmětem zkoumání této práce. Výjimku tvoří snad jen kniha Maggie Galeové *West End Women*⁴³.

V roce 1968 se zdálo, že nastala demokratická éra pro lidi trpící nejrůznějšími formami diskriminace. 60. léta jsou charakterizována radikální politikou různých skupin lidí: černochů, Nové levice, hnutí proti válce ve Vietnamu v USA, protivládními protesty v Paříži v roce 1968 či bojem za občanská práva v Severním Irsku. Žádné z těchto hnutí nemělo primárně v programu ženská práva, ale s jejich způsobem a obsahem protestu se ženská hnutí mohla ztotožnit a zapojit se do něj. Navzdory ideologické nesourodosti ležící pod povrchem, pracovaly na začátku političtí, sexuální i další revolucionáři společně. Feministické drama se ovšem rozvinulo jako vyhraněná forma až ke konci tohoto období volnosti, v polovině 70. let. Formovalo se v době nástupu a vzestupu skupin Gay Liberation Front a Black Militance; jeho kořeny byly v alternativních divadelních skupinách, které se množily po studentské revoluci v roce 1968: zmíněné divadlo 7:84, dále Agitprop Street Players, Welfare State (založeno 1968), Hull Truck (1971), Red Ladder (1973), Belt and Braces (1973) a další. Nelze nezmínit univerzitní divadla, v Británii tradičně silná, která v tomto období byla také prostorem pro politicky orientovanou tvorbu.

Všechny tyto radikální skupiny měly tendence hrát pro ostře vyhraněné publikum. Agitprop Street Players byli zaměřeni na pracující třídu, to znamená část populace pohybující se tradičně vně standardního divadelního okruhu a jejich styl přesně vystihuje jejich název – agitační krátké výstupy, postup ostatně známý již z raných feministických demonstrací. Rysy autoselekce, omezeného tématického okruhu a neobvyklý stupeň jednoty mezi dramatickým subjektem, účinkujícím a veřejností - společně s radikalismem průměrného socialistického protestujícího divadla - formovaly základ nového feministického dramatu.

Názvy jako Welfare State nebo The General Will napovídají, že socialistické skupiny cílily na společnost jako celek, což vedlo přirozeně ke všezahrnujícímu komunitnímu divadlu reprezentovanému Anne Jellicoeovou a Peterem Cheesemanem. Většina (převážně mužských) dramatiků, kteří svou kariéru začali psaním právě pro Welfare State nebo The General Will, se

⁴³ Gale, Maggie B.: *West End Women. Women and the London Stage 1918-1962*, London 1996.

přesunula na velká jeviště. Jiná divadla jako The Women's Theatre Group, The Monstrous Regiment nebo Gay Sweatshop ukazují již svými názvy své zúžené zaměření. Často v nich mohly pracovat pouze ženy nebo gayové. Některá představení byla provázena protesty radikálního feministického publika, když se na jevišti objevil muž. Dramatička Jacqueline Rudetová po uvedení své hry *Money to Live* (1984, v produkci Black Theatre Co-operative) uvedla, že byla chyba mít muže režiséra, a to na základě tvrzení „co žena přivede k životu, muž zničí“⁴⁴ Christopher Innes píše, že některé feministické a homosexuální skupiny se staly stejně sektářské jako například The Black Theatre Co-operative, jež bylo vyhrazené etnickým zájmům a pouze černošskému publiku; skupina Imani zase uváděla inscenace hrané černými ženami a určené opět pouze černoškám. Sociální rozdělení podle třídy a majetku, které určovalo produkci čistě politických skupin, je pro ně vedlejší. Cílem je potvrdit vlastní svébytnost.

Řada zmíněných i dalších feministických divadelních skupin vznikala a existovala ve spojení s nejrůznějšími divadelně laděnými akcemi a protesty na soutěžích Miss World („ukázkový“ protest v roce 1970 organizovaný Women's Street Theatre Group), na mítincích, demonstracích, na pochodech při Dni žen. Na základě těchto akcí se ženy začaly sdružovat. V Almost Free Theatre v Londýně se v roce 1973 konal Ženský festival, kam přispěla dramatička Pam Gemsová, či dramatička a autorka několika teoretických knih o ženském dramatu Michelene Wandorová. Zúčastnily se také dvě divadelní skupiny: Women's Company (která hned zase zanikla) a výše zmíněná Women's Theatre Group. Příklad WTG byl zakrátko následována socialisticko-feministickou skupinou Monstrous Regiment (1976), která po dobu své existence pracovala s celou řadou britských a amerických dramatiček i dramatiků, včetně Caryl Churchillové (čemuž se budeme věnovat později).

Z dalších ženských skupin založených ve stejné době můžeme jmenovat alespoň některé s velmi poetickými názvy: lesbickou Siren, Sadista Sisters, Beryl and the Perils, Hormone Imbalance, Pirate Jenny, Cunning Stunts, The Chuffinelles, Spare Tyre nebo Clean Break. Hlavním důvodem, proč divadelnice cítily potřebu vytvářet své vlastní soubory, tkvěl v pocitu, že v divadlech vedených muži jim nebude dána pořádná příležitost k práci. Nerovnost svého postavení shledávaly ženy i v socialistických divadelních skupinách jako byl Red Ladder.

Je pochopitelné, že ženské skupiny uváděly hlavně hry dramatiček, a to často vzešlých z jejich vlastních řad (Tasha Fairbanksová v Siren, Clair Chapmanová v Spare Tyre). Publikum se rekrutovalo z podobně naladěných diváků, často se hrálo v nedivadelních prostorách – komunitních centrech, schůzových prostorách nebo školách. Theatre-in-

⁴⁴ Rudetová citována v: Innes, Ch.: o. c., 1993, s. 450.

education (které doprovázelo expanzi regionálních divadel) bylo pro divadelní feministky rovněž důležité jako prostředek, jak dostat divadlo pojednávající o určitém tématu do škol, kde mělo studenty, a to zejména dívky, podnítit k přemýšlení o sociálních a politických souvislostech v jejich životě.

Výlučnost specificky zaměřených skupin, a tím pádem i spolupracujících dramatiků, vedla k jejich stále intenzivnějšímu odsunu na okraj divadelního spektra. Mizivá přítomnost autorů z okrajových divadelních skupin na mainstreamových jevištích byla způsobena také tím, že jejich hledání alternativních prostředků vylučovalo kompromis s establishmentem ze své podstaty. Příležitostně vylula na povrch hra uplatnivší se v mainstreamu, jako radikálně lesbická *Masterpieces or Neoptide* Sarah Danielsové (vyhrálo cenu George Devina 1982, na jeviště se dostala jen v 1986 v National Theatre) nebo *Bent* Martina Shermana (1979), s melodramatickým podkresem stavícím na roveň perzekuci homosexuálů a holocaust a nacistické koncentrační tábory. Dalším důvodem omezeného pole působnosti dramatiků vzešlých z angažovaných divadelních skupin byla komunitní tvorba scénářů, jeden z podstatných rysů tohoto typu dramatiky. Zrušení censury v roce 1968 v tomto ohledu mělo mnohem širší dopad než pouze uvolnění restrikcí vůči tématům. Namísto kompletního textu, který byl předkládán kanceláři Lorda Komořího a který po schválení nemohl být měněn v průběhu zkoušek nebo představení, hry nyní mohly být založeny na improvizaci a mohly do nich být vloženy aktuální narážky nebo názory účinkujících. Pracovní metoda spolupráce nahradila hierarchii dramatik-režisér-herci. „Dramatik, zbaven izolace, ztratil tvůrčí nezávislost; chápání textu jako intelektuálního vlastnictví autora bylo zavrženo ne jen jako analogie třídního rozdělení, ale také ve spojení se strukturami mužské moci“, charakterizuje Christopher Innes nový jev.⁴⁵

Kolektivní tvorba se stala znakem ženských i socialistických principů. Způsob, jakým se texty vyvíjely ve společnostech jako byl Joint Stock Theatre Company - který produkoval některé z her Caryl Churchillové, *Fanshen* Davida Harea (1975) a rané hry Howarda Barkera - je typický. Innes cituje režiséra Maxe Stafforda-Clarka: „Za prvé...odhalit sebe a naše problémy / Za druhé...vytvořit o tom hru / Za třetí...nazkoušet a hrát tuto hru.“⁴⁶ V divadle Joint Stock psali hry vybraní dramatici na základě improvizace na dané téma ve workshopech – na psaní se tedy nepodílela celá společnost - a divadlo tak bylo jedinečné ve vychovávání nových mainstreamových dramatiků.

Jiný způsob práce tvoří „extrémnější“ kolektivní procesy, ve kterých byl scénář natolik přizpůsoben osobnostem jednotlivých účinkujících, že role se staly nepřenositelnými. Zároveň

⁴⁵ Ibid., s. 451.

⁴⁶ Ibid., s. 451.

může emocionální náboj kolektivní práce a objevování společných názorů být vysoce kreativní. Caryl Churchillová uvádí v souvislosti s psaním pro *Monstrous Regiment* a *Joint Stock*: „Můj postoj k sobě samé, k mé práci a ostatním se od základu a trvale změnil.“⁴⁷ Závislost na tomto procesu automaticky držela dramatiky na okraji kulturní scény. Proto zde během 70. let byly pouze dvě ženy-spisovatelky, jejichž práce se stala důležitou a vlivnou součástí běžného repertoáru: Caryl Churchillová a Pam Gemsová. Až do počátku 90. let (tj. více než jedno desetiletí) je nenásledoval skoro žádný z ženských nebo homosexuálních autorů. Mezi ty, jimž se to podařilo, patří Shelagh Stephensonová, jejíž první hra *Memory of Water* (1996) vzbudila okamžitě pozornost na obou březích Atlantiku a byla uvedena ve velkých produkcích, a dílo Sarah Kaneové. Dále sem patří Neil Bartlett, jehož překlady Racina a Marivauxe byly uváděny v National Theatre a který režíroval několik vlastních her v Lyric Theatre v Londýně. Byla to „provokativní představení vyznačující se homosexuální senzibilitou“⁴⁸, zahrnující například vlastní adaptaci Wildeova *Obrazu Doriana Graye* (1994) nebo *Seven Sonnets of Michelangelo* (1998).

Ačkoli tato další generace dramatiků pokračovala v prezentaci specifické ženské a homosexuální zkušenosti a pojednávala o společnosti v terminologii genderových témat, velká část dramatiků se vědomě vzdálila radikalismu 70. let. Caryl Churchillová popisuje sama na sobě, jak se feminismus stal běžnou součástí společenského povědomí: „To, co cítím, je poměrně silně feministický postoj a ten samovolně vstupuje do toho, co píšu. Je to ale úplně odlišné od někoho, kdo je feministka používající psaní k posílení svého postoje.“⁴⁹

Jako příklad dramatu, jež se svou formou i obsahem uzavírá jen pro určitý okruh i „použití“, je možné uvést kolektivní hru WTG *Time Pieces (Útržky času)* z roku 1982, pod níž je jako hlavní autorka podepsána Lou Wakefieldová. Hra, která vznikla ve stejném roce jako například naprosto novátorské *Top Girls* Caryl Churchillové, odkazuje k počátkům ženského hnutí a k agitačním hrám. Ve dvou dějstvích a čtyřiceti obrazech popisuje na postavách z fotografií v rodinném albu vývoj ženského postoje a možností. Možná nejdůležitějším přínosem hry je nastínění dějin neporozumění mezi ženami samotnými, tření mezi ženami, jež převzaly patriarchální hierarchii za svou, a ženami, jež se jí snaží zvrátit. Ukazuje se, že po sto letech od počátků ženského hnutí řeší ženy stále stejná dilemata, rozhodují se podle stejných vzorců; některé se zapojí do boje za rovnoprávnost, jiné se uzavřou v manželství.

Historický exkurs začíná na demonstraci za volební právo pro ženy v roce 1906; setkáváme se dvěma sufražetkami a „obyčejnou“ ženou:

⁴⁷ Churchill, C.: *Plays One*, London 1985, s. 131.

⁴⁸ Tak jsou hry charakterizovány v: Innes, Ch.: o. c., 2002, s. 237.

⁴⁹ Churchill, C.: *Plays One*, o. c., s. 131.

Žena: Nemáte co na práci doma?

Edie: Já tohle pokládám za důležitější práci.

Žena: Myslela jsem, že byste možná mohly mít nějaké děti.

Edie: Ano, ale naštěstí ne moc.

Žena: Myslíte asi naneštěstí.

Edie: Myslím tím to, co říkám. Pro děti to není šťastné, když jsou jejich matky řazeny mezi děti, imbecily a kriminálníky.

Žena: V tom nevidím žádnou spojitost.⁵⁰

I mezi angažovaných žen byly rozdíly:

Ty chceš říct, že my dámy z Coopu máme něco společného s těmi neprovdanými nešťastnými sufražetkami?⁵¹

Rámec celé hry tvoří hádka mezi šestnáctiletou Sharon a její matkou. Sharon se chce vdát, protože škola jí nebaví, nechce být „třímilióntým a prvním nezaměstnaným“ a na práci je, dle vlastních slov, příliš líná. Její matka Jean se sňatkem nesouhlasí. Přijde sympatická teta Linda s narozeninovým dárkem – fotoalbem – a začne s vyprávěním o ženách v jejich rodině u praprababičky a prapatet, z nichž „jedna byla v Co-operative Women’s Guild, jedna chtěla volební právo pro ženy a jedna chtěla muže“⁵² Začíná demonstrativní výklad důležitých momentů ženských dějin od boje za volební právo, přes první světovou válku, právo na potrat a antikoncepci:

Cissy: ...V Londýně otevřeli kliniku, kde učí pracující matky, jak kontrolovat porodnost...

Florrie: ...V Londýně! Proč mi to nemůžou říct v mojí vlastní nemocnici?

Cissy: Nesmí. Sestru Danielsovou za to vyhodili. No tak, napíšeme Marie Stopesové a necháš si dát pesar.

Florrie: Ach ne. Slyšela jsem o ní zlé věci. Bill o ní četl – říká, že by měla zůstat doma a vařit manželovi večeři...Ty sis to dovnitř dávala?...Já bych se tam nemohla dotknout. Stejně, Bill by nebyl pro – už ho vidím, jak to rve ven.⁵³

⁵⁰ Wakefield, Lou and The Women’s Theatre Group: Time Pieces, in: Plays by Women, Volume III, London 1984, s. 129. Woman: Have you nothing to do at home? Edie: Aye, but I consider this to be work of greater importance. Woman: I thought you might have children, perhaps. Edie: Yes, but fortunately not many. Woman: You mean unfortunately, I think. Edie: I mean what I say. It isn’t fortunate thing for children when their mothers are classed with infants, imbeciles and criminals. Woman: I fail to see the connection.

⁵¹ Ibid., s. 130. Do you mean that we Co-op ladies have something in common with those unmarried, unhappy suffragettes?

⁵² Ibid., s. 128. One was in Co-operative Women’s Guild, one wanted to get the vote for women, and one wanted a man.

⁵³ Ibid., ss. 133-134. Cissy: There’s a clinic opened in London to teach birth control to working mothers. Florrie: London! Why can’t they tell me in my own hospital? Cissy: They’re not allowed to. That Nurse Daniels got the sack for it. Come on, we’ll write to Marie Stopes and get you fitted with a cap. Florrie: Oh no. I’ve heard wicked things about her. Bill’s read about her – he says she should stop at home and cook her husband’s dinner...Have you to put it in yourself?...I couldn’t touch myself there. Anyway, Bill wouldn’t stand for it – I can see him

Následují léta hospodářské krize a vskutku nefeministické sny sedmnáctileté Mary:

Hm, kožich, nádhera! A krajkový kapesníček. Jednou půjdu z továrny a šéfův syn bude právě nastupovat do svého Rolls Royce. Uvidí mě a bum! To bude ono. Stáhne mě do toho auta, nejdřív zastavíme u Harroda – pro ten kožich a krajkový kapesníček, samozřejmě – pak na venkov, šampaňské, kaviár...⁵⁴

Následuje druhá světová válka, zapojení žen do válečného průmyslu a pacifistické snahy: „Ach, copak se my ženy nikdy nemůžeme vzájemně naučit nedělat špinavou mužskou práci?“⁵⁵ Touhy žen se ani částečným osamostatněním za války nemění:

Annie: ...Máš všechny ty svoje plány, na které se můžeš těšit, studium – všechny ty příležitosti, až bude po válce.

Mary: Můžu dělat oboje, teto. Proč bych neměla dělat sekretářský kurs, a přitom být manželka? Ted je stejně ambiciózní jako já – budeme si vzájemně pomáhat.

Annie: Ale co s tebou jako Mary? Neměla jsi žádný čas být sebou. Zjisti, co můžeš dělat, co tě baví – nejdřív zjisti tyhle věci a potom si je vezmi do manželství, když chceš.⁵⁶

Metody udržování statu quo, zároveň spojeného s vlastenectvím, dokumentuje odpověď z poradny ženského časopisu, jež ještě předchází převratné myšlenky *Women's Two Rules*:

Jsem si jistá,..., že si uvědomuješ, že během války bylo mnoho zaměstnání, která jsou mentálně i fyzicky vhodnější pro muže, vykonáváno ženami. Nyní musíš obrátit všechny své schopnosti k nové kariéře, k níž se ženy nejpřirozeněji hodí...Pokud má v budoucnosti existovat národ, musí být děti, tak proč co nejvíce nevyužít tvé těžce vybojované svobody, ne vybudováním nezávislého ženského světa, ale zaměřit se na budování rodinného světa, ve kterém muži a ženy jednají společně v zájmu dětí.⁵⁷

ripping it out.

⁵⁴ Ibid., s. 136. Mmm, a fur coat, lovely! And a lace hankie. One day, I'll be coming out of the factory, and the boss's son'll just be stepping into his Rolls Royce. He'll see me and Bang! That'll be it. He'll sweep me off in the car, first stop Harrods – for the fur coat and lace hankie, of course – then it's down to the country, champagne, caviar...

⁵⁵ Ibid., s. 137. Oh, may we women never teach each other not to do men's dirty work?

⁵⁶ Ibid., s. 140. Annie: ...You've got all your plans to look forward to, your studying – all the opportunities when the war is over. Mary: I can do both, Aunty. Why shouldn't I do a secreterial course and still be a wife? Ted is as ambitious as me – we'll help each other. Annie: But what about you as Mary? You've had no time to be you. Find out what you can do, what you enjoy – find out these things first, and then take them into marriage if you want to.“

⁵⁷ Ibid., s. 140. I am sure you realise,..., that there were many jobs done during the war by women for which man are better suited both mentally and physically. You must now turn all your skills and talents to a new carrer, one to which women are most naturally suited...If there is to be a nation in the future, there must be children, so why not to make the most of your hard-won freedom, not by building an independent woman's world, but to aim at

50. léta jsou charakterizována strachem žen v domácnosti, že nejsou dokonalé matky, manželky a hospodyně:

Chtěla bych být víc jako Anne,
zvládá to lépe než já.
...Jen se podívaje na tu bělost na Diině prádelní šňůře,
asi budu muset jít a taky práť.
...Nerozumím tomu, všechno se zdálo tak snadné,
něco se mnou musí být v nepořádku.
Proč nemůžu být taková, jaká vím, že bych měla být?⁵⁸

60. léta jsou pryč, jsme v současnosti a hippie Linda říká své sestře:

Musím jít...David se brzy vrátí. Nemusím se vracet, když přijde – jsme skutečně svobodní - ale ráda mu něco uvařím. Myslím, že je to fér, když celý den pracoval.⁵⁹

V závěrečné scéně teta Linda shrnuje cíle ženského hnutí a vlastně osvětový cíl celé hry:

Neříkám, že jsem proti manželství, Sharon - jsem proti tomu, aby manželství znamenalo pro ženu všechno. Jsem proti tomu, aby se mrhaly životy a aby si ženy neuchovaly kousek sebe pro sebe. A jsem proti tomu, aby ženy nepomáhaly samy sobě a sobě navzájem dosáhnout to, co chtějí.⁶⁰

Jako důkaz, že si Sharon z lekce své tety vzala ponaučení, řekne do telefonu svému snoubenci, že na něj teď nemá čas. Píseň, která zazní na závěr, apeluje na divačky, aby se angažovaly a účastnily se veřejného a politického života.

Průřez životy generací byl v angažovaném ženském dramatu populární, umožnil přirozeně didaktický výklad dějin na srovnání generačních životních podmínek, názorů a priorit. Srovnejme s *Fen* Caryl Churchillové na jedné straně a s *My Mother Said I Never Should* (Máma říkala, že bych neměla) Charlotte Keatlyové, dostatečně známé i u nás, na straně druhé. Každá z nich má jiné východisko i cíl, zároveň obě narušují tradiční dramatické formy a své hry zabydlují charaktery, nikoli typy. WTG pracuje na jakési primitivní bázi s prvky brechtovského divadla - tabulemi s určením místa nebo času nebo s ilustračními

building a family world, in which men and women act together for the sake of the children...

⁵⁸ Ibid., s. 145. I wish I was more like Ann/ She manages better than I can...Just look at the whites on Di's washing line/ I suppose I'll have to go and do mine...I don't understand, it all seemed so easy/ There must be something wrong with me / Why can't I be like I know I should be?

⁵⁹ Ibid., s. 148. I must be going – David'll be back soon. I don't have to get back when he gets in – we're really free – but I like to have cooked him something. I think it's only fair when he's been working all day.

⁶⁰ Ibid.: s. 149. I am not saying I'm against marriage, Sharon – i'm against marriage being everything to a woman. I'm against lives being wasted, and women not saving part of themselves for themselves. And I'm against women not helping themselves and each other to get what they want.

fotografiemi, dobovými plakáty a písněmi písně - zasazuje protagonistky do daných ekonomicko-sociálních poměrů, a ty tyto poměry, a to je prvek degradující *Time Pieces* na pouhou agitku, verbalizují. Dialogy sdělují pouze historické informace o životních podmínkách žen, nevyjevují vztahy mezi postavami, ani jejich individuální pocity. Postavy nemají vývoj, jsou typizované, jsou zastoupeny ženy ze střední třídy s určitým sociálním zázemím, který autorky potřebují k vytvoření uceleného obrazu života ženské Británie ve dvacátém století. Těžko říci, zda hra splnila svůj záměr vyjádřený v předmluvě: „To se stalo hlavním cílem inscenace, přitáhnout publikum složené z žen všech věků, aby matky mohly sedět se svými dcerami, babičky s vnučkami a učit se o sobě navzájem, nebo alespoň zakusit ten ‚oslepující záblesk porozumění‘, kdy ostatní ženy mluví o svých životech.“⁶¹

V rámci tzv. druhé vlny feminismu na konci 60. let se již dříve málo kompaktní hnutí (diferenciace vlastně nastala již po dosažení úspěchu prvního a jediného sjednocujícího požadavku – po přiznání volebního práva ženám) dále rozpadalo. Postupem desetiletí se rozpadaly také jednotlivé organizace, v čele s WLM. Vnitřní diskuse se zaměřovala na komunity a zkušenosti žen přehlížených bílou střední třídou. Jak píše Elaine Astonová a Janelle Reineltová: „Co začalo jako příslib demokratického otevření, skončilo reakčním zavřením, završeným v roce 1979 zvolením Margaret Thatcherové první ministerskou předsedkyní Velké Británie.“⁶²

Podle Astonové a Reineltové se situace za vlády Thatcherové podobala situacím po obou světových válkách, kdy se společnost snažila vrátit ženy zpět do domácnosti. Předešlá feministická hnutí agresivně bojovala za rovnost mezi mužem a ženou; rané úspěchy pak vyvolaly dojem, že cíle je dosaženo. Energie a formální organizace raných hnutí se rozmělnila, i uvědomělé feministky se přikláněly k zájmu o osobní, domácí a „ženské“. Problém dvou sfér v životě ženy se opět vynořil jako problém dvou kariér a ve znovuvzkříšeném odporu proti feminismu se znovuobjevuje strach být špatnou matkou.⁶³

Tato změna musí být chápána v kontextu vládnutí Thatcherové. Její autoritářský populismus vyvolával nostalgii po impériu a patriarchální rodině; zároveň operoval s pojmy jako otevřený trh a osobní svoboda. Společně s xenofobií a pocitem ohrožení systému britského společenství po nové vlně postkoloniální imigrace to vedlo i k tomu, že demokratické aspekty feminismu byly nahrazeny důrazem na „osobní volbu“.

⁶¹ Ibid., s. 160. This became a major aim of the show, to attract an audience of women of all ages, so that mother could sit with their daughters, grandmothers with grand-daughters, and learn about each other, or at least experience that ‚blinding flash of understanding‘ when other women talk about their lives.

⁶² Aston, E. a Reinelt, J.: A Century in View: From Suffrage to the 1990s, in: The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights, o.c., s. 13.

⁶³ Ibid., s. 14.

Roky vlády Thatcherové byly velmi těžké také pro umění, hlavně alternativní, politické a experimentální, a pro umělce, kteří nepracovali pod velkými institucemi jako National Theatre nebo Royal Shakespeare Company. Hned po svém druhém zvolení (1983/4) zmenšila vláda rozpočet na kulturu, zmenšila vliv místních úřadů a dala do oběhu politický dokument *The Glory of The Garden*, metaforu záhonu, z nějž se odstraňuje plevel, a tím se kultivuje vznešené; plevel byly malé a kočovné skupiny. Byl kladen nový důraz na finanční soběstačnost, sponzoring, obchodní plánování a marketing. Týkalo se to i společností Joint Stock, 7:84, Siren, Monstrous Regiment nebo Spare Tyre.

V roce 1997 zvítězila ve volbách Labour Party vedená reformistou Tony Blair, po 18 letech první levicový kabinet. Jeho vítězství vyvolalo naděje na rovnější společnost – ekonomicky i společensky. Jak ironicky glosují Astonová a Reineltová: „Ve volební písni sice znělo ‚It Can Only Get Better‘, ale jsou znatelné pouze malé náznaky nějakých změn.“⁶⁴

Podle Johna Bulla bylo v 90. letech těžší a těžší i pro etablovaného dramatika dostat svou hru na jeviště, protože „revivals“ jsou bezpečnější a zaručují úspěch⁶⁵. Tuto kapitolu můžeme zakončit neradostným souhlasem s Elaine Astonovou a Janelle Reineltovou, které tvrdí, že ženy stále nemají rovné uplatnění a že divadla jsou řízena muži. Neexistuje hnutí dramatiček a do dramatického mainstreamu jich stále patří jen pár, často to jsou autorky, které začaly psát v 70. a 80. letech, jako několikrát zmiňované Churchillová a Gemsová. Z mladších pronikla do širšího povědomí jen Sarah Kaneová. Podle Astonové a Reineltové je to ale podobné to i mezi dramatiky, seznam častěji hraných autorů nedoznal za posledních patnáct, dvacet let velkých změn.⁶⁶

⁶⁴ Ibid., s. 14.

⁶⁵ John Bull: *Stage Right: Crisis and Recovery in Contemporary British Mainstream Theatre*, Basingstoke 1994, s. 208.

⁶⁶ Aston, E. a Reinelt, J.: o. c., s. 16.

2. CARYL CHURCHILLOVÁ

2. 1. SEZNAM HER

Název	Napsáno	Uvedeno
<u>Downstairs</u>	1958	1958
You've No Need to be Frightened	1959?	1961 r
<u>Having a Wonderful Time</u>	1959	1960
<u>Easy Death</u>	1960	1961
The Ants	1961	1962 r
Lovesick	1961	1962 r
Identical Twins	?	1968 r
Abortive	1968?	1971 r
Not Not Not Not Not Enough Oxygen	1971	1971 r
Schreber's Nervous Illness	1972	1972 r
<u>Hospital at the Times of Revolution</u>	1972	-
Henry's Past	1971	1972 r
The Judge's Wife	1971?	1972 r
<u>Owners</u>	1972	1972
<u>Moving Clocks Go Slow</u>	1973	1975
Turkish Delight	1973	1974 tv
Perfect Happiness	1973	1973 r
<u>Objections to Sex and Violence</u>	1974	1975
<u>Traps</u>	1974	1975
<u>Vinegar Tom</u>	1976	1976
<u>Light Shining in Buckinghamshire</u>	1976	1976
<u>Floorshow</u> (spoluautor)	1977	1977
The After Dinner Joke	1977	1978 tv
The Legion Hall Bombing	1978	1979 tv
<u>Seagulls</u>	1978	-
<u>Softcops</u>	1978	1983
<u>Cloud Nine</u>	1978	1979
<u>Three More Sleepless Nights</u>	1979	1980
Crimes	1981	1981 tv
<u>Top Girls</u>	1980-82	1982

<u>Fen</u>	1982	1983
<u>Midday Sun</u> (s Geraldine Pilgrimovou a Petem Brooksem)	1984	1984
<u>A Mouthful of Birds</u> (s Davidem Lanem a Ianem Spinkem)	1986	1986
<u>Serious Money</u>	1987	1987
Fugue (s Ianem Spinkem)	1987	1987 tv
<u>Icecream</u>	1988	1989
<u>Hot Fudge</u>	1989	1989
<u>Mad Forest</u>	1990	1990
<u>Lives of the Great Poisoners</u> (s Ianem Spinkem a Orlandem Goughem)	1991?	1991
<u>The Skriker</u>	1993?	1994
<u>Thyestes</u> (překlad Seneky)	1994	1994
<u>Hotel</u>	1996	1997
<u>This Is a Chair</u>	1997	1997
<u>Blue Heart</u>	1997	1997
<u>Far Away</u>	2000	2000
<u>A Number</u>	2002	2002
<u>A Dream Play</u> (překlad Strindberga)	2005	2005

Podtržené – divadelní hry

r – rozhlasové hry

tv – televizní hry

2. 2. FORMOVÁNÍ

Mezi autorkami, kterým jsme věnovali pozornost v předchozí kapitole této práce, patří Caryl Churchillová již několik desetiletí k nejprestižnějším, dnes již k nejprestižnějším současným britským autorům vůbec. Churchilllová vyšla z dramatické lůhny Royal Court Theatre (RCT), byla jednou z řady autorek, kterým dalo RCT v 60. a 70. letech příležitost. Zde byla poprvé profesionálně uvedena její hra – *Owners* v Theatre Upstairs v roce 1972, zde se stala první rezidentní dramatičkou. Vyšla z tradice sociálního realismu, který byl RCT vlastním. Monforte Rabascal ve své stati toto spojení charakterizuje „Autoři Royal Court Theatre byli v 60. a 70. letech převážně muži, plně oddaní sociálně-realistickému divadlu. Od konce války cílilo sociálně-realistické divadlo k tomu, aby reprezentovalo témata, která zajímala společnost, aby nabízelo postavy, jež se s touto společností rozcházely, a aby vyzývalo rostoucí přichylnost ke kapitalistické ekonomice a politickému systému. Churchilllová byla touto školou silně ovlivněna. Její ‚socialismus‘ je příbuzný, ale ne totožný, s touto ‚sociálně-realistickou‘ technikou mnoha jejích současníků, např. Arnolda Weskera nebo Johna Osborna.“⁶⁷ Churchilllová socialistický přístup propojila s feministickým a vytvořila si svůj jedinečný původní styl.

Caryl Churchilllová v roce 1984 rozdělila svou kariéru do tří částí:

Hodně jsem psala, když jsem byla dítě, a to se vyvinulo v psaní her, když jsem byla na universitě. Nejdřív jsem psala jevištní hry, které byly uvedeny, když jsem byla studentka. Potom jsem pokračovala v psaní různých věcí, včetně celé řady krátkých her, které byly uvedeny v rozhlasu. Když se pokusím a rozdělím, co se stalo, na etapy, pak je tu etapa, která začala v roce 1972, když začaly mé hry mít profesionální divadelní produkce. Potom jsem už s rozhlasem opravdu nepokračovala. Pak tu byla další změna v roce 1976, když jsem poprvé začala pracovat s divadelními společnostmi: to byl ten rok, kdy jsem začala s Joint Stock a kdy jsem pracovala s Monstrous Regiment. A pak Cloud Nine je další etapa, protože to je začátek her, které začaly být úspěšnější a dělaly se v Americe a více se dělaly v jiných zemích.⁶⁸

⁶⁷ Monforte Rabascal, Enric: *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*, disertační práce, Universidad de Barcelona 2000, ss. 48-49.

⁶⁸ Churchilllová citována v: Truss, Lynne: *Fair Cops, Play and Players*, roč. neuveden, 1984, January, s. 8. I wrote a lot when I was a child, and it settled to writing plays when I was at university. I wrote stage plays first which were done when I was a student. I then went on writing all kinds of things including a whole lot of short plays which were done on the radio. If I try and divide what's happened into stages, there's the stage that happened in '72 when I started having plays professionally done in the theatre. After that I didn't really go on with radio. Then there's another change in '76 when I started work with companies for the first time: that was the year I started with Joint Stock and worked with Monstrous Regiment. And then Cloud Nine is another stage because that's the beginning of plays which started being more successful and being done in America and being more widely done in other countries.“

Přesněji, a s ohledem na dalších dvacet let psaní, by tvorbu Churchillové charakterizovalo rozdělení do pěti etap, ovšem s vědomím toho, že hranice jednotlivých období jsou mnohdy nezřetelné a prolínají se a že toto dělení není vždy chronologické. První skupina je ucelená a tvoří ji studentské a rané rozhlasové hry, v nichž se tvořil autorčin styl a v nichž jsou náznaky jejího budoucího tématického zaměření. Druhá etapa začíná, v souladu s jejím vlastním náhledem, profesionalizací její práce, s uvedením jejích her v podmínkách profesionálního divadla. Třetí fáze nastává, opět i podle Churchillové, spoluprací s profesionálními divadelníky formou workshopů. Čtvrtou etapu započal úspěch hry *Cloud Nine* v roce 1979, po němž následovaly další úspěchy, jež z Churchillové vytvořily jednoho z nejpřednějších dramatiků její generace a britského dramatu vůbec. Pátá etapa zahrnuje změnu v poetice, charakterizovanou destrukcí jazyka a zaujetím dalšími formami uměleckého vyjádření, tancem a hudbou. Tato etapa začala na přelomu 80. a 90. let, i když předznamenána byla již spoluprací na inscenaci *Midday Sun* v roce 1984.

Churchillová se narodila v roce 1938 v Londýně, kde také žila, s výjimkou válečných let strávených v Lake District, až do svých deseti let, kdy se s rodinou odstěhovala do Kanady. V Montrealu žila do 17 let; universitu již studovala opět v Anglii, v Oxfordu na Lady Margaret Hall. Psala od dětství a na universitě rozvíjela psaní her, které se dočkaly studentských produkcí; *Downstairs* (1958) byla uvedena na festivalu National Union of Students, *Having a Wonderful Time* v Questors Theatre v Londýně v roce 1960 a *Easy Death* a hra pro hlasy *You've No Need to be Frightened* v Oxford Playhouse v roce 1961. V témže roce se provdala za právníka Davida Hartera, postupně vychovávala tři děti (chlapci narození v letech 1963 až 1969) a psala hry převážně pro rozhlas. Právě její rodina a dlouhá léta v domácnosti ji „rehabilitují“ v očích těch, pro něž je feminismus podezřelý. Ona sama postupně „přivykání“ životu na veřejnosti komentuje:

Roky a roky jsem o sobě přemýšlela jako o spisovateli, dříve než jsem o sobě přemýšlela jako o ženě, ale v poslední době jsem zjistila, že, řekla bych, jsem feministický autor...Zjistila jsem, že jak chodím více do světa a dostávám se do situací, které ovlivňují ženy, že to, co cítím, je docela silně feministický postoj a že nevyhnutelně vstupuje do toho, co píšu.⁶⁹

Na Churchillovou měl velký vliv rozhlas, který byl v poválečné době důležitým a populárním masmédiem. Práce pro rozhlas jí také umožnila spojit kariéru ženy v domácnosti a matky tří dětí a autorky rozhlasových her. Příkladem pracující matky jí ovšem byla její

⁶⁹ Churchillová citována v: Aston, Elaine: Caryl Churchill, Plymouth 1997, s. 18. For years and years I thought of myself as a writer before I thought about myself as a woman, but recently I've found that I would say I was a feminist writer...I've found that as I go out more into the world and get into situations which involve women what I feel is quite strongly a feminist position and that inevitably comes into what I write.

vlastní matka, nejprve sekretářka, poté modelka a herečka menších rolí ve filmu: „Měla jsem pocit..., že dělat kariéru není v žádném případě neslučitelné s tím být vdaná a být velmi šťastná.“⁷⁰ Její rozhlasové hry z této doby (*The Ants*, 1962, *Lovesick*, 1966, *Identical Twins*, 1968, *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*, 1971) i neuvedená divadelní hra *The Hospital at the Time of the Revolution* experimentují s tradiční dramatickou formou, hrají si s časem, narativní strukturou, jazykem i dialogickou stavbou. Zabývají se mocenskými strukturami manželství a rodinných vztahů, krizí identity, schizofrenií a šílenstvím, i v koloniálním kontextu, nebo vyčerpáním přírodních zdrojů. Zřetelně je již v těchto ranných dílech obsažena pro ni charakteristická kritika autoritativních regulačních systémů, které určují, co je normální chování a co je naopak sexuálně deviantní, zvrhlé či kriminální, a kritika toho, co odporuje její představě „human-beings-friendly“ společnosti:

(Vím) docela přesně, jakou společnost bych chtěla: decentralizovanou, neautoritářskou, komunitní, nesexistickou – společnost, v níž mohou lidé být ve styku se svými pocity a mít kontrolu nad svými životy. Ale vždycky to zní směšně i nedosažitelně, když to vyjádříte slovy.⁷¹

Při psaní *The Hospital at the Time of the Revolution* (*Nemocnice v revolučních časech*) se Churchillová inspirovala dvěma literárními zdroji - knihou lékaře původem z Martiniku Frantze Fanona *Les damnés de la terre*; v roce 1953 se Fanon stal šéfem psychiatrického oddělení v alžírské nemocnici. Začal pomáhat rebelům, v roce 1956 nemocnici opustil a pracoval pro Front de la Libération. Zemřel na leukémii v roce 1961, rok před tím, než Alžír dosáhl nezávislosti. V *Les damnés de la terre* studuje souvislosti mezi duševními poruchami a koloniální válkou; Churchillová na jím popsaných případech jednotlivých pacientů založila svou hru. *Hospital* se odehrává okolo roku 1956 během alžírské války, v nemocnici Blida-Joinville, kde Fanon pracoval, a on sám je hlavní postavou. Druhou literární inspirací byla díla psychiatra a filosofa Ronalda Davida Lainga – podle jeho studijního případu vznikla postava dívky Françoise. Hra se skládá z jednotlivých scén jen velmi volně spojených. Nesleduje vývoj postav, jen jejich momentální stav a většinou v monolozích se dozvídáme příčiny tohoto stavu. První scénu tvoří schůzka doktora Fanona s Françoise a jejími rodiči označovanými jako Madame a Monsieur, kteří ji přivedli, protože se z hodné dcery stala dcera špatná a divně se chovající, tudíž šílená. Monsieur říká:

⁷⁰ Churchillová citována v: Ibid., s. 4. I had the feeling,..., that having a carrer was in no way incompatible with staying married and being very happy.

⁷¹ Churchillová citována v: Truss, Lyne: o. c., s. 8. (I know) quite well what kind of society I would like: decentralized, nonauthoritarian, communist, nonsexist -- a society in which people can be in touch with their feelings, and in control of their lives. But it always sounds both ridiculous and unattainable when you put it into words.“

To dítě je šílené....Zlomila moje srdce a srdce své matky, což by jí mohlo udělat radost, nevím. Budu naříkat pro svou malou holčičku, jako by byla mrtvá. Protože tahle osoba nemůže být moje dítě.⁷²

Se sedmnáctiletou dívkou její rodiče zacházejí jako s dítětem, což Churchillová ve scénických poznámkách zhmotňuje: „...úhledně a hezky oblečená, stylem poněkud příliš mladým“.⁷³ Monsieur je francouzský koloniální úředník, patriot, osobně aktivní při mučení vyslýchaných vězňů. Dle vlastních slov se natolik angažuje pro svou vlast, že práci si bere i domů, a Françoise slyší v noci křik mučených. Tyto dva faktory – infantilizace a kolonizace – společně s komplikovaným vztahem k matce, jež je jakýmsi otcovým komplicem, vedly u dívky ke schizofrenii. Jedním projevem nemoci je destruktivní vztah k vlastnímu tělu, které nakonec pro Françoise mizí úplně. Toto mizení, znepřítomňování nebo zneviditelňování ženského těla je u Churchillové velmi časté, budeme se s ním setkávat v mnoha jejích pozdějších hrách:

Ty šaty vypadaly velmi krásně, ale vespod jsem uhnívala. Kousek po kousku jsem mizela. Ty šaty si chodí a nikdo v nich není. Rozepnu knoflíky a dám si dovnitř ruku. Pod šaty nemůžu najít, kde jsem. Tak když je sundám, nikdo tam není...Má matka ty šaty udělala, aby mě zabily.⁷⁴

Françoise, dítě Západu, je obětí patriarchálního a koloniálního světa, stejně jako Alžířané, podobně „nesvéprávní, dětinští a nevďeční“, pro jejichž dobro Monsieur a ostatní pracují.

Dalším pacientem je evropský policejní inspektor, který mučí vězně. Je to obyčejný, v práci úspěšný muž, který mučení bere jako její těžkou, ale nezbytnou součást:

Vězni by si to měli uvědomit a nenutit nás, abychom pokračovali v tom, co jim děláme, a prostě nám klidně říct, co chceme vědět. Protože to není žádný vtíp mučit někoho deset hodin.⁷⁵

V poslední době propadá nekontrolovatelným záchvatům agresivity a, zatímco u méně blízkých lidí ji přemůže, doma surově bije ženu a děti. Příkládá to únavě a chce nějaká sedativa.

Jinými traumaty z koloniální války trpí trojice Alžířanů, označovaných A, B, C. „A“ trpí opožděným šokem, reakcí na bombový atentát, který spáchal v baru a při němž zemřelo

⁷² Churchill, Caryl: *The Hospital at the Times of Revolution*, in: Churchill, Caryl: *Shorts*, London 1990, s. 105. The child is mad...She's broken my heart and her mother's, which may give her some pleasure, I don't know. I shall grieve for my little girl as if she were dead. Because this person can't be my child.

⁷³ Ibid., s. 97. ...neatly and prettily dressed in a style rather too young.

⁷⁴ Ibid., s. 146. The dress looked very pretty but underneath I was rotting away. Bit by bit I was disappearing. The dress walked about with no one inside it. I undo the buttons and put my hand in. Under the dress I can't find where I am. So when I take it off there's nobody there...My mother made that dress to kill me.

⁷⁵ Ibid., s. 130. The prisoners should have more consideration than to force us to go on doing that to them and just tell us quietly what we want to know. Because it is no joke torturing someone for ten hours.

několik lidí. „B“ byl mučen; když v nemocnici potká Policejního inspektora, svého mučitele, chce se oběsit. „C“ vypadá evropsky, má příliš bílou kůži a trpí paranoidní představou, že jej spoluobčané považují za zrádce a zbabelce. Neustále chce být ujišťován, že vypadá alžírsky, že jej považují za Alžírana, že vykonal hrdinské činy.

Další postavou je Mladý doktor, Evropan, stejně jako Monsieur a Policejní inspektor stoprocentní kolonizátor. Udal „domorodou“ sestru, která nosila z nemocnice léky povstalcům. Zastává teorie o méně vyvinutém mozku Afričanů a svůj kariérní postup vidí při lékařském dohledu nad mučenými:

Myslím, že je možné přijít k vězni ve vší upřímnosti a říct jsem doktor, nejsem policista, jsem tu, abych ti pomohl. A potom, když je uklidněný a má v tebe důvěru, můžeš mu dát nitrožilní injekci Pentothalu, vyšetřování bude hladké a snadné a vyhneme se velké části utrpení.⁷⁶

Koloniální téma „černých kůži, bílých masek“⁷⁷ není pouze tématem hry – rasa také formuje autorčinu metodu zdivadelňování textu. Scéna má být dle scénických poznámek bílá, jen holé bílé zdi.⁷⁸ Doktor Fanon, v Paříži vzdělaný černoš z Martiniku, je rozpolcen mezi kolonizované a kolonizátory; znakem toho je bílá evropská uniforma – lékařský oděv. Jako lékař musí léčit bílé kolonizátory traumatizované tím, že mučí, i jejich kolonizované mučené oběti.

Témata obsažená v *The Hospital* Churchillová rozvedla v několika dalších hrách; například v *Softcops*, *Serious Money*, *Far Away* nebo v *Cloud Nine*, kde se věnuje kolonizátorské minulosti Británie. Motiv oběti kapitalistického a patriarchálního modelu světa, jakým je Françoise, rozvíjí Churchillová mnohokrát, například v postavě Aleka a nemluvněte v *Owners* nebo Angie v *Top Girls*.

⁷⁶ Ibid., s. 132. I think one can go to the prisoner in all honesty and say, I am a doctor, I am not a policeman, I am here to help you. And when he's relaxed and has confidence in you, you can give him an intravenous injection of Pentothal, the interrogation takes places smoothly and easily, and a great deal of suffering is avoided.

⁷⁷ Tak se jmenovala Fanonova studie z roku 1967.

⁷⁸ Ibid., s. 97.

2. 3. RANÁ TÉMATA A POETIKY

Druhá etapa tvorby Caryl Churchillové začala uvedením hry *Owners* v roce 1972. Prestižní uvedení v RCT v režii Nicholase Wrighta a kvalita hry okamžitě potvrdily statut Churchillové jako dramatičky s komediálním talentem a se sklonem k černé komedii. Brzo po *Owners* byla v divadle uvedena také její původně rozhlasová hra *Schreber's Nervous Illness* (*Schreberova nervová nemoc*), další hra pojednávající o duševních chorobách, tentokrát dle Freudova studijního případu, popsaného v roce 1911.⁷⁹

Churchillová pokračuje v psaní pro rozhlas, v roce 1973 je odvysílána hra *Perfect Happiness*, BBC uvedla její televizní hry *Turkish Delight* (1974) a *Save it for the Minister* (1975)..

V *Owners* (*Vlastníci*) vyzdvihuje Churchillová téma vlastnictví jako redukce smysluplných lidských vztahů. Postavy této hry jsou chyceny v pasti her s majetkem a vztahy a všechno jejich jednání je vedeno obsesivní touhou vlastnit předměty i ostatní lidi. Stále se cítí zoufale a neuspokojeně a, s jednou výjimkou, nedokáží najít cestu z této nehumánní struktury, která zamezuje prožít život hluboce a smysluplně. Téma vlastnictví, peněz a kontroly staví autorka do kontextu práce a rodiny a rozšiřuje je otázkou ženské nerovnoprávnosti. Marion, mocná a bohatá realitní agentka, má perverzní potěšení z vlastnění životů a osudů lidí; v minulosti, než si vybuodovala vlastní kariéru, byla ovšem sama vlastnictvím svého šovinistického manžela, řezníka Clegga. Ten svou skutečnou moc nad Marion ztratil, ale stále vystupuje jako pán situace:

(Marion) není jako ostatní ženy pouze v jednom důležitém ohledu. Je moje. Těžce jsem do Marion investoval a nemám v úmyslu ztratit jakoukoli část zisku. Je moje tělo. A když se dotýkáš jí, dotýkáš se mě.⁸⁰

S tím, koho vlastníme, můžeme zacházet podle vlastního úsudku. Clegg po celou hru plánuje, jak Marion zabije; zároveň se jí tak pomstí za ponížení způsobené úspěchem a ukáže svou moc nad ní:

Velkým vyvrcholením mé odplaty bylo, že tě zastřelím, Marion, tady v obchodě. Každá žena chce být takhle milována.⁸¹

Marionina obrovská vitalita a vnitřní síla je přirozeně v opozici s pasivní rolí tradičně přidělenou ženám v patriarchální společnosti. Marion vložila své síly do vybudování nové

⁷⁹ Aston, E.: o. c., s. 8.

⁸⁰ Churchill, Caryl: *Owners*, in: *Plays One*, o. c., s. 56. (Marion) is not like other women in just one important respect. She is mine. I have invested heavily in Marion and don't intend to lose any part of my profit. She is my flesh. And touching her you touch me.

⁸¹ *Ibid.*, s. 67. The grand climax of my revenge was to be shooting you, Marion, here in the shop. Every woman wants to be loved like that.

identity – předtím navštěvovala večerní školu, prožila nešťastný milostný vztah a nakonec skončila v ústavu pro duševně nemocné. Churchillová její úspěch zdůrazňuje ještě faktem, že Cleggovi zkrachovalo řeznictví, zatímco Marion prosperuje natolik, že mu ve druhém dějství koupí nový obchod. Clegg popisuje počátky Marionina podnikání:

Když byla Marion v nemocnici, snažili se jí říct, že by byla šťastnější a zdravější jako dobrá manželka. Vykartáčuj si vlasy a zajímej se o manželovu práci. Najdi si koníčka. Měla to svoje malování, což byl v pořádku. Tvůrčí hobby jsou pro ženu velmi pěkná...Ale ona neposlouchala. Přišla odtamtud se zářícíma očima a za tři týdny koupila svůj první dům...A já jsem pro ni zařídil zbytek s hypotékou, protože hypoteční společnost se pochopitelně zdráhala jednat s dámou. Všechno už mi samozřejmě od té doby doplatila. Rád bych o ty peníze přišel a odpustil jí a neřekl o tom ani slovo, jen kdyby byla zůstala u malování a byla spokojená.⁸²

Marion se rozhodla investovat čas a energii do věci, která je, oproti malování považovanému za hobby pro paničky, vysoce ceněná a zaujímá ústřední místo v sociálních strukturách – vytváření zisku. Paradoxně pak vzniká situace, kdy Marionin vzdor a nechut' být mužským vlastnictvím vede k tomu, že se ona sama stává vlastníkem. Marion tak ztělesňuje popření feministických snah, podle nichž žena nemá dosáhnout zrovnoprávnění tím, že převezme netknutý patriarchální model životních struktur. Je „potrestána“ tím, že je neplodná. Marionina liberalizace popírá veškerou její ženskost a cele ji identifikuje s patriarchální tradicí soutěživosti, pýchy a chamtivosti:

Všechno, co mě učili – buď čistotná, buď rychlá, buď špička, buď nejlepší, nemusíš uspět, Marion, ale na čem záleží, je snažit se, jak jen to jde...Vpřed, křesťanští vojáci, pochodujte jako do války. To byla moje nejoblíbenější píseň, když mi bylo sedm...Bůh dal člověku panství nad každým zvířetem na poli a ptákem ve vzduchu. Navěky dal zemi jemu a jeho semeni. Neříká evoluce to samé? Pokračuj, buď lepší, buď nejlepší. Vpřed. Bojuj...Zvířata jsou naše. Zelenina a minerály. Pro nás ke spotřebě.⁸³

⁸² Ibid., s. 10. When Marion was in hospital they tried to tell her she'd be happier and more sane as a good wife. Comb your hair and take an interest in your husband's work. Find a hobby. She had her painting, which was all right. Creative hobbies are very nice for a woman...But she wouldn't listen. She came out of there with staring eyes and three weeks later she bought her first house...And I did the rest on her mortgage because the mortgage company was understandably reluctant to deal with a lady. She'd paid me back since of course. I would have lost the money gladly and forgiven her and not said another word about it if only she would have stayed with painting and been content.

⁸³ Ibid., s. 30. Everything I was taught – be clean, be quick, be top, be best, you may not succeed, Marion, but what matters is to try your hardest...Onward Christian soldiers, marching as to war. That was my favourite song when I was seven...God gave him dominion over every beast of the field and fowl in the air. Gave the land to him and to his seed forever. Doesn't evolution say the same? Keep on, get better, be best. Onward. Fight...Animals are ours. The vegetables and minerals. For us to consume.

Svou proměnou potvrdila Marion existenci sebe jako předmětu a vykonavatele té samé ideologie, která vždy deformovala její život. Ve striptýzovém klubu, kde oslavuje s manželem a zaměstnancem Worselym úspěšný obchod, nabízí Cleggovi: „Jestli chceš nějakou dívku, Cleggu, koupím ti ji.“⁸⁴ Dle jejího názoru jedinou alternativou k tomu „být vlastněn“ je „vlastnit“; z oběti se stal kat.

Churchillová staví k Marion, ztělesněnému chtění, protipól, jak to uvozují i motta hry: první je již zmíněný křesťanský hymnus, patřící Marion „Vpřed, křesťanští vojáci, pochodujte jako do války.“⁸⁵ Proti němu stojí zenová báseň „Tiše sedět, nic nedělat. Jaro přichází a tráva sama roste.“⁸⁶ Nositelem principu netoužení a pasivity, tradičně připisované ženám, je bývalý Marionin mileneček Alec. Marion koupila dům, v němž Alec, jeho těhotná žena Lisa, senilní matka a děti bydlí a z něhož se je pak Worsely na Marionin rozkaz snaží vystrnadit. V Marion se spojuje chtění vlastnit dům cele a obsesivní touha vlastnit neuchopitelného Aleka:

Marion: Co chceš?

Alec: Vůbec nic. Snažím se chtít věci kvůli Lise. Kvůli chlapcům. I kvůli mámě, i když ta je dávno za tím, aby chtěla cokoli, co může mít. Nevím, co bych mohl ztratit, aby to pro mě znamenalo nějakou změnu.

Marion: Lisu?

Alec: Ne.

Marion: Ty ji nemiluješ.

Alec: To jsem neřekl.

Marion: Když někoho miluješ, chceš si je udržet. Já chci. Tak ne Lisu. Tvou mámu?

Lisa říká, že se od ní neodloučíš. Nenecháš ji jít do nemocnice. Lpíš na své mámě?

Alec: Brzy zemře.

Marion: Je ti to líto?

Alec: Každý zemře. Pokud se narodí.

Marion: Tak jsi rád?

Alec: Ne.

Marion: Ty nemáš vůbec žádné city?

Alec: Ne pocity pobouření.

Marion: Ale nechtěl bys ztratit svoje děti.

Alec: Ne.

Marion: Tak tady je to.

Alec: Ale děti někdy umírají. To by se mohlo stát. Proč ne mým stejně jako dětem někoho jiného?⁸⁷

⁸⁴ Ibid., s. 20. If you want a girl, Clegg, I'll buy you one.

⁸⁵ Ibid., s. 3. Onward Christian soldiers, / Marching as to war.

⁸⁶ Ibid., s. 3. Sitting quietly, doing nothing. / Spring comes and the grass grows by itself.

Marion i Alec vycházeli ze stejné pozice nedefinovatelné nespokojenosti, navštěvovali spolu večerní školu a chtěli změnit své životy. Každý ale dospěl k jiné životní filosofii. Marion chce nyní Aleka probudit z jeho letargie, získat kontrolu nad jeho životem, a tím ho (opět) vlastnit. Začíná koupit domu, v němž on bydlí, a končí adoptí jeho novorozence, se kterou Lisa nejprve v poporodní depresi souhlasí. Dítě se stává Marioniným majetkem, součástí Marionina milence, kterou může mít ve své moci; pro Clegga představuje pokračováním rodinného řetězce pořádných chlapů-řezníků. Ani ztráta dítěte Aleka „neprobudí“ a Marion se jej rozhodne zničit – Worsely na její rozkaz podpálí dům a Alec v něm uhoří, když zachraňuje dítě sousedů: dva nevinní jsou obětováni kapitalistickému kultu vlastnictví. Marion ztrácí poslední stopy lidskosti:

Aleka mi vůbec není líto. Ani toho dítěte. Vůbec ne. Nevěděla jsem, že dokážu udělat takovou věc. Můžu být schopná čehokoli. Právě začínám zjišťovat, co je možné.⁸⁸

Otázka vlastnictví se ve hře řeší, ve značně ironickém duchu, i ve vztahu k Bohu. Clegg věčně se zraňujícím a o sebevraždu se pokoušejícím Worselymu říká:

Život je pronájem. Patří Bohu všemohoucímu hospodáři. Nesmíš si vzít život, protože je to Boží majetek, ne tvůj.⁸⁹

Ačkoli výše nastíněná zápleтка hry zní velmi závažně, tón hry se nese v poetice černé komedie; v předmluvě autorka přiznává možnou inspiraci Ortonovým *Entertaining Mr. Sloane (Jak se bavil pan Sloane)*.⁹⁰ Dialogy jsou sarkastické, kdy vtíp přichází s paradoxem mezi očekávaným a skutečně se odehrávajícím, jak vyplývá z „převrácenosti“ postav (úspěšná žena, „macho“ selhávající v pracovním životě a pracující s masem a krví atd.); skoro všechny postavy hyperbolizovaně vyjadřují jen antispočesenské názory a motivace. Vděčným zdrojem komiky je Worsely: s Marion se seznámil v ústavu během jejího zhroucení, neustále se pokouší o sebevraždu, během hry mu přibývají zranění a obvazy na těle. Hra končí takto:

Worsely zvedne zbraň, zaujme pozici a přiloží si ji ke spánku. Vystřelí.

⁸⁷ Ibid., s. 28. Marion: What do you want? Alec: Nothing at all. I try to want things for Lisa. For the boys. For mum even though she's past wanting anything she can have. I don't know what I could lose that would make any difference to me. Marion: Lisa? Alec: No. Marion: You don't love her. Alec: I didn't say that. Marion: If you love someone you want to keep them. I want to. So not Lisa. Your mum? Lisa says you wan't part with her. You won't let her go to hospital. Do you cling to your mum? Alec: She'll die soon. Marion: Are you sorry? Alec: Everyone dies. Unless they were never born. Marion: Are you glad then. Alec: No. Marion: Have you got no feelings at all? Alec: Not of indignation. Marion: But you wouldn't want to lose your children. Alec: No. Marion: There then. Alec: But children do die sometimes. It could happen. Why not to mine as much as someone else's?

⁸⁸ Ibid., s. 67. I'm not sorry at all about Alec. Or about that other baby. Not at all. I never knew I could do a thing like that. I might be capable of anything. I'm just beginning to find out what's possible.

⁸⁹ Ibid., s. 35. Life is leasehold. It belongs to God the almighty landlord. You mustn't take your r life because it's God's property not yours.

⁹⁰ Ibid., s. 4.

Worsely: Vedle.⁹¹

Worsely je obraz zničeného a stále dál se ničícího mužství, které má Marion (nebo autorce) sloužit k posílení vlastní moci a úspěšnosti.

V *Owners* poprvé autorka kritizuje pravidla kapitalistické společnosti a vypichuje některé její dehumanizační mechanismy; toto téma u ní nabralo na intenzitě zejména po nástupu konzervativců do čela Británie v roce 1979.

Profesionální produkce her Churchillové pokračovaly i nadále v RCT. Jednovečerního uvedení se dočkala sci-fi hra *Moving Clocks Go Slow*; následovala inscenace hry *Objections to Sex and Violence* (*Výhrady k sexu a násilí*) v roce 1975, tentokrát na hlavním jevišti. Tato hra ještě zásadněji vyhranila Churchillovou jako levicovou autorku. K poněkud zavádějícímu názvu Churchillová uvádí v předmluvě:

Problém s názvem nyní je, že to asociuje docela odlišný soubor myšlenek, rozvíjených feministkami, o spojení mezi mužskou sexualitou a násilím, což vůbec nebyl můj výchozí bod.⁹²

Sex je skutečně jen jedním z témat, nikoli tématem stěžejním, ale jevem, který stejně jako milostné a rodinné vztahy doprovází každého člověka, respektive každou dramatickou postavu. Hra se odehrává během jednoho dne na pláži kdesi v Anglii. Dozvídáme se, že Jule byla stíhána policií ve spojení s jakýmsi bombovými útoky a držením drog, ale nakonec stejně jako její kolega z jen vágně definované politické skupiny a milenec Eric, byla propuštěna. Oba přijeli sem a stanují zde. Za Jule přijede její vystrašená sestra Annie s přítelem Philem. V centru hry stojí násilí v různých podobách - jako způsob protestu proti společnosti, vymezení vlastního místa na světě, jako pomsta, jako součást lásky - a otázka zabití nevinných lidí a otázka odpovědnosti a viny. Katalyzátorem diskusí o těchto tématech je Jule, zastánkyně násilí jako řešení problémů. Násilí nabývá i nefyzických podob, jak vychází najevo u Anne, jež má těžké trauma ze vztahu se zaměstnavatelem. Kritika vládnoucí vrstvy „vlastníků a managerů“ je zde marxisticky vyhraněná a pro Churchillovou až netypicky přímočará: Ann uklízí jistý dům a má poměr s majitelem. Dostává od něj peníze, aby nic neřekla jeho manželce, ale ukáže se, že ta to ví a nic nenamítá. Anne je pro oba neviditelná, když „uklízí jejich bordel“:

⁹¹ Ibid., s. 67. *Worsely picks up the gun and takes up a stance, placing it by his temple. He fires. Worsely: Missed.*

⁹² Churchill, Caryl: *Objections to Sex and Violence*, in: *Plays by Women*. Vol. IV, London 1985, s. 52. The trouble with the title now is that it suggests quite a different set of ideas, developed by feminists, of the links between male sexuality and violence, which wasn't my starting part at all.

Cítí se dokonale volně, když tam jsem, vtipkují, dotýkají se. Myslela bych si, kdybych je tam viděla, že v pokoji není nikdo další, ale jsem tam já.“⁹³

Situaci nadále komplikuje pokorně zbabělý Philův přístup:

Annie (*Philovi*): Nedáváš na první místo svoje pocity. To je jedna z věcí, pro které tě miluju, Phile.

Phil: Pro to, že jsem hlupák. Že prostě přijmu všechno...Hlupák, že nejdu a nerozmlátím mu obličej.

Annie: Já jsem ten, kdo mluví o násilí. Já se stávám kvůli němu agresivní a ty říkáš, jak dobrý je v práci, jak je to svým způsobem čest, jak musíš obdivovat –

Phil: Usmívám se, usmívám se, moje tvář je mimo mě. Nemůžu plivnout.

Jule: Můžeš.⁹⁴

Jule navrhuje Annie úlevu a osvobození násilnou odplatou:

Mohla bys tajně tomu vedoucímu něco udělat, nebo jinému, funkce je stejná, nemají tváře, a věděla bys jenom ty, ty sama, a věděla bys, že se cítíš docela jinak...Není to tvoje vina. Není to jen to, co se děje tobě. Je to proto, že jste pro ně jen věci, stejně jako my všichni jsme pro ně jen věci. Vyrábějí víc a víc zbytečných věcí...A zranění je to jediné, čeho si všimnou.⁹⁵

Paradoxně je to právě Jule, kdo dokáže přijímat vztahy s lidmi přirozeně, aniž přehání nebo se trápí podružnými věcmi. Eric říká: „Jule nemá tuhle buržoazní přecitlivělost.“⁹⁶ Na svou stranu ale nezískává nikoho a celá hra je vedena jako disputace s jejími ideami zakončená scénou setkání s odloučeným manželem Terryem, komunistou vychovávajícím jejich dceru, jenž je naprosto proti násilí. Ani oni se neshodnou, ale nakonec smířlivě sedí na břehu a pozorují vlny.

K násilí se postupně vyjadřují všechny postavy, včetně epizodní slečny Forbesové:

Jule: Ale zraňujete někdy ostatní lidi?

Slečna Forbesová: Jenom, když jsem zamilovaná. To se mi nestalo velmi často.⁹⁷

⁹³ Ibid., s. 25. They feel perfectly free with me there, they joke, they touch. I would thought seeing them there was nobody else in the room but that was me.

⁹⁴ Ibid., s. 33. You don't put your own feelings first. That's one of the things I love you for, Phil. Phil: For being a fool. For just taking everything...A fool not to go and smash his face. Annie: I'm the one who talks about violence. I get aggressive about him and you say how good he is at his job, how in some ways it's an honour, how you have to admire – Phil: I smile, I smile, my face is beyond me. I can't spit. Jule: You can.

⁹⁵ Ibid., s. 33. You could secretly do something to that executive, or another one, the function's the same, they've no faces, and only you would know, you alone, and you would know you felt quite different...It's not your fault. It's not just what's done to you. It's because you're just things to them, like all of us are just things to them. They produce more and more useless things...And being hurt is all they notice.

⁹⁶ Ibid., s. 36. Jule doesn't know these bourgeois sentiments.

⁹⁷ Ibid., s. 29. Jule: But do you ever hurt other people? Miss Forbes: Only if I'm in love. That hasn't happened to me very often.

Podobně jako v dalších hrách Churchillové i v *Objections* jsou komické postavy, zástupci střední třídy, tentokrát manželská dvojice Madge a Arthur na dovolené: „Na dva týdny jsme pryč od televize a doufám, že jsme nechali sex a násilí za námi.“⁹⁸ Ve struktuře hry zaujímají pozici jakýchsi intermezz, komických vložek mezi vážnou diskusí. Ztělesňují symboly bigótnosti, pokrytectví, snobství, touhy po pořádku a právu; jejich syn je členem fašistického National Frontu. Madge se rozhořčuje nad nezájmem policistů, kterým nevadí dívky v plavkách:

Nestarají se o nás tak, jak by měli. Dokonce i právo a pořádek je samoobsluha...Co my chceme, je ideál služby a síly. Ozbrojené služby jsou zároveň ozbrojenými silami...Veřejná služba by měla nutit veřejnost. Pak bychom mohli mít zaslouženou dovolenou.⁹⁹

Zatímco ostatní postavy (kromě Jule) v sobě ve jménu civilizovaného chování potlačují agresivitu, Madge a Arthur v sobě ze stejného důvodu potlačují sexualitu. Když Madge najde u Arthura pornomagazín, Arthur se obhajuje:

Také se vzpírám. Vzpírám se tělu. Mám obzvlášť silné vášně, to je všechno. Svatý Augustýn měl ten samý problém...Ale vždycky nedokážu, aby se mi nelíbilo to, co vím, že je nechutné. Potom toho vždycky lituju.¹⁰⁰

Madge mu odpovídá: „Tvoje slabost, Arthure, je důsledek slabé vlády.“¹⁰¹

Výsledkem jejich komicky podané sexuální bigótnosti je Arthurova posedlost ženami, která vyvrcholí obnažováním před šedesátiletou Miss Forbesovou.:

Arthur: Moje žena nic neschvaluje. Jsem nucen chodit do obchodů pro literaturu. Nemůžu si pomoci, je to přirozené nutkání, je to nechutné, ale nemůžu si pomoci. Vy jste stejná, nejste vůbec lepší, tančíte, měla jste muže, líbí se vám to, líbí se vám to, teď by se vám to líbilo, chcete, abych to teď udělal, není to moje chyba, nutíte mě to udělat, nutíte mě.

Arthur si rozepne kalhoty.

dotkni se mě, rychle, dotkni se mě, dotkni se mě, dotkni se mě –

Slečna Forbesová zaječí a uteče...

Arthur si spěšně zapíná kalhoty.

⁹⁸ Ibid., s. 16. We're away from television for two weeks and I hope we've left sex and violence behind.

⁹⁹ Ibid., s. 18. They don't take care of us as they should. Even law and order is self service...What we want is an ideal of service and force. The armed services are at the same time the armed forces. Public service should force the public. Then we could have a well-deserved holiday.

¹⁰⁰ Ibid., s. 17. I struggle too. I struggle against the flesh. I have particularly strong passions, that's all it is. Saint Augustin had the same problem...but I can't always manage to dislike what I know is disgusting. I'm always very sorry afterwards.

¹⁰¹ Ibid., s. 18. Your weakness, Arthur, is the result of weak government.

Podívej, cos mě přinutila udělat. Není to moje chyba. To ty. Mělo by se to zastavit.¹⁰²

Hra je konvenčně rozvržena do dvou dějství a nejeví příliš známek formálního experimentálního přístupu typického pro Churchillovou. Autorka ale zajímavě používá fyzické akce ke zvýraznění násilných sklonů skrytých přes vnější pacifismus v některých postavách: Jule, Annie a Phil rozdělají oheň a Phil do něj hodí plechovku s benzínem, zrovna když se Jule nad oheň naklání; Jule se rozčílí na Erika, když se dozví, že policii slíbil, i když snad jen naoko, že jim bude dodávat informace, a hází po něm nejprve písek, posléze silněji a silněji kameny. Jule se ve vzpomínce na dětství zahrabává do písku, přijde Annie, pomáhá jí, ale nakonec, opět jako potvrzení jejich neshod, jí hází písek do obličeje a nacpe jí ho do pusy. Obecně se však v *Objections* „mluví“ mnohem více než v jiných hrách a celá hra působí poměrně konvenčně a rétoricky.

V roce 1977 následovalo opět v RCT Upstairs uvedení hry *Traps (Pasti)*, jež tvoří do určité míry spojnicí mezi předcházející a následující tvorbou Churchillové, a to zejména v rozložení dramatické stavby a v práci s časem. Toto experimentování s formou je v tomto případě ale bližší například Howardu Barkerovi než jiným autorkám. Feministických a politických témat se ve hře objevuje překvapivě velmi málo a jen okrajově.

Traps se odehrávají ve dvou dnech života šestičlenné skupinky lidí žijících komunitním způsobem života. Hra začíná scénou, kdy se Syl a Albert hádají o domácích povinnostech a péči o dítě, zatímco Jack jen sedí v křesle se zavřenýma očima. Přijede Reg a hledá svou ženu Christie, Jackovu sestru. Ta za chvíli dorazí a Reg se snaží odvézt ji domů. Mezitím přijede Del, bývalý spolubydlící, rozčilený, protože mu nikdo nedal peníze za poslední účet za mléko. Jak se zápletka vyvíjí, dochází k proměnám jevištní reality: na začátku hry měla Syl dítě, jehož otcem byl Albert; o několik okamžiků dál si stěžuje, že dítě nemá. Později v téže scéně je provdaná za Jacka a těhotná s ním. Del se usmíří s ostatními, odejde pro cigarety; vrátí se a opakuje stejné repliky jako při prvním příchodu. V druhém dějství vidíme skupinu v naprosto stejně vypadajícím bytě, o němž se dozvídáme, že je na venkově, ačkoli první dějství se odehrávalo ve velkoměstě. Zdá se, že Del a Christie jsou milenci. Syl je těhotná, pravděpodobně s Albertem, který ale spáchal sebevraždu. Reg se připojil ke komunitě. Christie váhá, zda má za něj zůstat provdaná, i když ji bije. Objeví se

¹⁰² Ibid., s. 42. Arthur: My wife disapproves of everything. I'm forced to go to shops for literature. I can't help it, it's a natural urge, it's disgusting but I can't help that. You're the same, you're no better, you dance, you've had men, you like it, you like it, you'd like it now, you want me to do it now, it's not my fault, you're making me do it, you're making me. *Arthur undoes his trousers. touch me, quick, touch me, touch me, touch me – Miss Forbes shrieks and rushes away...Arthur hastily does up his trousers. Look what you made me do. It's not my fault. It's you. It should be stopped.*

živý Albert, což nikoho nepřekvapí. V poslední scéně se postavy postupně svlékají a koupou v jedné vaně, poté večeří jídlo uvařené z vlastní zeleniny. Reg nejprve odmítá koupat se ve špinavé vodě, ale nakonec to udělá. Úplný závěr:

*Pokračují v jídle. Někteří z nich už dojedli. Jsou stále šťastnější, tak, že se postupně, každý zvlášť, začnou usmívat. Reg se také začne usmívat. Směje se.*¹⁰³

Hodiny na stěně stále ukazují reálný čas (jak požaduje autorka ve scénické poznámce). Druhé dějství končí ve stejné denní době, v níž první začíná. Stylisticky je hra realistická; nikdo nebourá čtvrtou stěnu. Děj se vyvíjí lineárně a je přerušen jen přestávkou. Jinak je ale hra naplněna nespojitostmi. Churchillová vystaví běžnou konverzační technikou základní situaci. Tuto situaci později popře; daná realita dá přednost nové realitě, která ji zase v průběhu hry dá další. Každý okamžik je sám o sobě „skutečný“, ovšem střídání a popírání faktů vytváří silný dojem surreálnosti. V předmluvě Churchillová píše:

Když jsme obsazovali *Traps*, zjistili jsme, že opakujeme hercům dvě stejné věci jako jakýsi druh předmluvy ke hře. Zprv, že je to jako neskutečný předmět nebo jako Escherova malba, kde předměty mohou takto existovat na papíře, ale byly by nemožné ve skutečném životě. Ve hře se čas, místo, motivy postav a vztahy nemohou všechny smířit – mohou se stát na scéně, ale není pro ně jiná skutečnost. Zadrž, že na postavy se může myslet jako na takové, které žijí mnoho svých možností najednou. Nejsou tu žádné flashbaky, žádná fantasie, všechno, co se stane, je skutečné a solidní jako všechno ostatní během hry.¹⁰⁴

Churchillová vytváří svět, který existuje v ne-realitě, kde se protimluvy v čase, místě a chování nemohou smířit, protože postavy neexistují v intencích konzistentního vesmíru s platnými zákony. Svět postav se mění od okamžiku k okamžiku extrémním a iracionálním způsobem, který se vzpírá realitě, jak ji chápeme a vnímáme – těhotenství a smrt se mohou *nestat*, stejně tak mísa, kterou vidíme na počátku prvního dějství rozbitou a pak slepovanou Albertem, může být v druhém dějství neporušená; rostlina v květináči je na konci prvního dějství rozervána a v druhém může být opět celá. Tato scénická fakta nedešifrujeme, ani pokud budeme obě dějství považovat za chronologicky přehozená. (Tomu se vzpírá „fakt“, že

¹⁰³ Churchill, C.: *Traps*, in: *Plays One*, o. c., s. 125. *They go on with the meal. Some of them have already finished. They are increasingly happy, so that gradually, each separately, they start to smile. Reg starts to smile too. He laughs.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 71. When we were casting *Traps*, we found ourselves repeating the same two things to actors as some kind of introduction to the play. First, that it is like an impossible object, or a painting by Escher, where the objects can exist like that on paper, but would be impossible in life. In the play, the time, the place, the characters' motives and relationships cannot all be reconciled—they can happen on stage, but there is no other reality for them. Second, that the characters can be thought of as living many of their possibilities at once. There is no flashback, no fantasy, everything that happens is as real and solid as everything else within the play.

v prvním, „městském“, dějství je zmíněno, že skupinka kdysi dříve žila pohromadě na venkově, ale Rega tehdy neznali.) Svět, kde se vše může jakkoli změnit, kde nic není nezvratné, ani smrt, a kde tudíž nic nemá žádný význam a váhu, je navíc zaplněn předměty s vlastní realitou jako je skládačka, karetní triky, Möbiův pás¹⁰⁵, solitaire. Diskutuje se o síle vůle. Například Jack tvrdí, že telepaticky přiměl Christie, aby za ním přijela; při karetním triku Del nutí karty, aby se pohnuly. I postavy samy, a to teprve dělá hru zajímavou, pronášejí komentáře naznačující, že jsou si plně vědomy nestandardnosti své situace: „Nejsi v souladu.“, „Nic takového jako normální ulice neexistuje.“, „Nemůžu se ustavičně probouzet každý den, jako by se předchozí den nestal.“, „Co to žádáš? Něco nemožného.“¹⁰⁶ Další „nápovědu“ nabízí následující dialog:

Del: Budeme noví. Svět chytí naši dokonalost jako infekci. Nakažlivá radost způsobí, že současná populace bude levitovat zřetelně dvě stopy nad zemí.

...

Jack: Věřím všem světovým náboženstvím a menšinovým sektám ještě předtím, než začnu. Všem vědám a supervědám. A že každá vize se může stát skutečnou. Před snídaní. To je možné všechno. Trávím ráno tím, že věřím neuskutečnitelnému.

Del: A odpoledne?

Jack: Že jsem neuskutečnitelný.

Del: Jako?

Jack: Tady. Ted'.¹⁰⁷

S časem, jeho kontinuitou a jejím vnímáním si hraje autorka ještě více: Jack má fotografickou paměť, Del si vede seznamy dat a událostí, přesto ani oni nezaznamenávají nesrovnalosti okolo sebe.

Pro Churchillovou je typické sledování chování lidí v určité komunitě. O komunitách je řeč v *Objections to Sex and Violence*, *Vinegar Tom*, *Light Shining in Buckinghamshire* či *Fen*; to, že postavy v *Traps* mohou z autorčiny vůle žít více možností, může znamenat, že směřují k ideálnímu soužití, kdy přání a náklonnosti všech mohou být naplněny, špatné věci se mohou nestat. Výklad může být i obecnější, jak by naznačovala hra *Blue Heart*, napsaná

¹⁰⁵ Spojený a stočený pruh například papíru, který má pouze jednu stranu a jednu hranu.

¹⁰⁶ Ibid., s. 109. You don't correlate., There's no such thing as a normal street., I can't continually wake up every day as if the day before hadn't happened., What are you asking? Something impossible.

¹⁰⁷ Ibid., s. 105. Del: We will be new. The world will catch our perfection like an infection. Contagious joy will cause the entire population to levitate two feet off the ground perceptibly. ... Jack: I believe all world religions and minor sects before I even start. All science and superscience. And that every vision can be made real. Before breakfast. That's all possible things. I spend the morning believing impossible things. ... Del: And the afternoon? Jack: Being impossible things. Del: Like? Jack: Here. Now.

v roce 1997, kde hra začíná a kde se určité situace opakují a mění své pointy nesčetněkrát. Tyto postupy upomínají na poetiku absurdního divadla.

Dalším častým tématem je násilí na ženách a stejně jako v jiných hrách ani zde není vynášen soud nad viníkem, ani osvětleny příčiny jeho chování. Reg bije Christie, jak ona říká „trochu“, v druhém dějství je ale surovější a manipulativnější:

Christie: Přála bych si, abychom mohli jet domů.

Reg: Ne. Teď ne. Nikdy.

Christie: Promiň.

Reg: Musíme se rozejít. Je to jediná cesta. Nechci ti ublížit.

Christie: Prosím -

Reg uhodí Christie přes tvář.

Prosím, Regu, promiň. Pojedeme na Kanáry.

Opět ji uhodí a ona spadne.

Reg: Nechci ti ublížit. Buď rozumná.

Christie: Udělám cokoli -

Začne ji kopat. Ona se schoulí do klubíčka. On jde a sedne si ke stolu. Pláče. Christie se pomalu zvedne a sedne si na židli.

Reg: Proč mě nezastaviš?

Christie: Promiň.

Reg: Radši se rozejdeme.

Christie: Ne.

Reg: Chce se mi umřít.

Christie: Promiň.¹⁰⁸

Chronologické přervy a ostatní rozrušující stavební prvky poukazují ještě na jeden, negativní faktor spjatý s chováním postav – na diskontinuitu chování, na změnu postojů a pocitů, na neschopnost udržet si integrovanou osobnost. V *Traps* není iniciujícím faktorem

¹⁰⁸ Ibid., s. 119. Christie: I wish we could go home. Reg: No. Not now. Never. Christie: I'm sorry. Reg: We must part. It's the only way. I don't want to hurt you. Christie: Please - *Reg hits Christie across the face.* Please, Reg, I'm sorry. We'll go to the Canaries – *He hits her again and she falls over.* Reg: I don't want to hurt you. Be sensible. Christie: I'll do anything – *He starts kicking her. She huddles into a ball. He goes and sits at the table. He cries. Christie gets up slowly and sits in a chair.* Reg: Why don't you stop me? Christie: Sorry. Reg: We'd better part. Christie: No. Reg: I'd like to die. Christie: Sorry.

chování vnější společenský represivní aparát, ale nitro osob a mezilidské vztahy. *Traps* jsou jedna z mála her, kde se Churchillová plně vyhnula levicově-feministické charakterizaci sociálně-ekonomických podmínek, v jejichž rámci postavy jednají.

Krátká hra *Three More Sleepless Nights* (*Další tři bezesné noci*) byla uvedena v roce 1980 v režii Lese Waterse v divadle Soho Poly. Zde Churchillová poprvé použila překrývající se repliky, svůj „vynález“, jež dodává dialogům rytmus, dynamiku a realistický ráz. Reálné rozhovory lidí jsou plné nedokončených vět a skákání do řeči, což Churchillová dokázala vtělit do svých her a zároveň to srozumitelně označit. *Three More Sleepless Nights* se skládají ze tří dialogů vedených v noci. První je hádka mezi manželi Margaret a Frankem:

Margaret: Najdu si práci sama, najdu si práci ve škole, pomocná učitelka, mohla bych to dostat teď / myslím, že to vezmu,

Frank: Co za to dostaneš? Nic.

Margaret: ty neumíš podporovat svoji rodinu sám / lepší jít do práce a pomoci sama, dost tvejh řečí.

Frank: Neříkej mi, že nepodporuju rodinu, to neříkej...¹⁰⁹

Lomítko znamená místa, kde začíná replika další postavy, takže „myslím, že to vezmu“ a „Co za to dostaneš?“ znějí zároveň. Zároveň Margaretina replika „myslím, že to vezmu“ plynule pokračuje „ty neumíš podporovat svoji rodinu sám“, tam jí Frank opět skočí do řeči a „lepší jít do práce...“ a „Neříkej mi, že...“ se opět překrývají. V plynoucím dialogu tak z nesrozumitelného dvojhlasu „vyskočí“ zásadní sdělení, po té, co jedna postava dokončila svou repliku – v uvedeném dialogu je to část věty „neumíš podporovat svoji rodinu sám“, na což Frank popuzeně reaguje a zahlší Margaretino pokračování „lepší jít do práce a pomoci sama, dost tvejh řečí“. John A. Price navíc zdůrazňuje, že tato technika Churchillové může být pro herce „jedinou oporou na tradičně nestálých svazích postmoderního dramatu“.¹¹⁰

Scéna mezi Frankem a Margaret přináší strindbergovskou anatomii manželské hádky, v níž vyplouvají všechna traumata a zdánlivě zapomenuté křivdy. Postavy na sebe útočí řečí; vítězí ten, kdo mluví více a kdo zverbalizuje co nejvíce zraňující tajemství toho druhého.

¹⁰⁹ Churchill, Caryl: *Three More Sleepless Nights*, in: *Shorts*, o.c., s. 257. Margaret: Get a job myself, get a job up the school, school helper, could get that now / think I will, Frank: What you get for that? Nothing. Margaret: You can't support your family by yourself / better go out to work and help myself, enough of your talk. Frank: Don't tell me I don't support my family, don't you say that..

¹¹⁰ Price, John A.: *The Language of Caryl Churchill: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics*, www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm. Staženo listopad 2005.

V hádce se objevují témata ženské práce v domácnosti, nevěry mužské a ženské a podobně, ale genderové zacílení je všeobecné, hlavním problémem je neschopnost komunikovat. Po této scéně zahlcené slovy následuje scéna mezi Petem a Dawn, kde naopak slova chybějí, nebo vyhřejnou, aby zakryla nesnesitelné ticho.

Dlouhé ticho.

Pete se zeptá Dawn, jestli je v pořádku:

Pete: Uyuh?

Dawn: Mmm.

Pete: Ah.

Dawn: *naříká* Ohhhhh.

Krátké ticho.

Pete se zeptá Dawn, jak jí je:

Pete: Mm?

Mmm?

Dawn: Uh.

*Dlouhé ticho.*¹¹¹

Pete není schopen k Dawn proniknout a pomoci jí. Aby ticho přehlušil, vypráví děj filmu *Vetřelec*. Nevšimne si, že Dawn si vzala nůž a pod peřinou si podřezala zápěstí. Pete usíná, dohrává hudba a zpod peřiny vytéká krev. Nejen jednotlivé scény, ale celá „třívětá“ skladba hry má svůj rytmus. Po zběsilosti první scény a nepříjemném tichu scény druhé přichází konečně láskyplná a naplněná konverzace rozvedené Margaret a Peta, který s ní nyní šťastně žije (Dawn svůj pokus o sebevraždu přežila). Postupně (pochopitelně) vyvstávají trhliny, repetitivnost některých vět ukazuje na zacyklenost jejich vztahu, jenž pro oba funguje jen jako terapie, a nemá proto pokračování:

Margaret: Byla jsem si tak nejistá, to byla součást toho.

Pete: Neměla jsi svůj vlastní život.

Margaret: Byla jsem jenom jeho žena, nebyla jsem člověk.

...

Pete: Byla jsi si velmi nejistá.

¹¹¹ Churchill, C.: *Three More Sleepless Nights*, o.c., s. 260. *A long silence. Pete asks Dawn if she's all right:* Pete: Uyuh? Dawn: Mmm. Pete: Ah. Dawn *Moans*. Ohhhhh. *A short silence. Pete asks how Dawn is:* Pete: Mm? Mmm? Dawn: Uh. *A long silence.*

Margaret: Neměla jsem žádný vlastní život. Byla jsem jenom jeho žena.¹¹²

Hovor se postupně rozmělnuje, ztrácí rytmus, mísí se s ospalostí, spánek ale nepřichází, protože ticho je opět příliš tíživé:

Margaret: Je to kvůli nám?

Pete: Co?

Margaret: Pořád jsi nešťastný.

Pete: Proč si to myslíš?

Margaret: Býval jsi šťastný.

Pete: Jsem z nás šťastný.

Margaret: Tak co se děje?

Ticho.

Co je to?

Pete: Nevím.¹¹³

Pete začíná vyprávět děj *Apokalypsy nyní* – opět se snaží uniknout, tentokrát před hádkou i před tichem. Další bezesné noci budou následovat.

Three More Sleepless Nights jsou předzvěstí autorčiných her z 90. let, plných ticha a pauz, v nichž řeč neodkrývá, ale naopak zakrývá. Prolínající se dialogy se ukázaly být přelomovým objevem, který začala používat celá řada dramatiků.

¹¹² Ibid., ss. 266, 267. Margaret: I was so insecure that was part of it. Pete: You had no life on your own. Margaret: I was just his wife, I wasn't a person...Pete: You were very insecure. Margaret: I had no life on my own. I was just his wife.

¹¹³ Ibid., ss. 270-271. Margaret: Is it us? Pete: What? Margaret: You keep being unhappy. Pete: What makes you think so? Margaret: You used to be happy. Pete: I'm happy about us. Margaret: Then what's the matter? *Silence.* What is it? Pete: I don't know.

2. 4. SPOLUPRÁCE S MONSTROUS REGIMENT A JOINT STOCK THEATRE COMPANY

Owners, Objections to Sex and Violence a částečně i *Traps* se stále ještě pohybují, s výjimkou tématu, v intencích konvenční dramatiky. Chronologicky následující hra *Vinegar Tom* z roku 1976 je již svou strukturou, jazykem, tématem i způsobem vzniku ukázkovým případem ženské literatury, která „vyzývá dominantní mužský obraz“, jak ji definujeme v úvodní kapitole. *Vinegar Tom* odstartoval třetí etapu v tvorbě Churchillové – spolupráci s divadelními skupinami Monstrous Regiment a Joint Stock Theatre Company.

Změnu v dramatické technice, kterou přinesl nový způsob tvorby, lze nejjednodušeji popsat jako příklon k brechtovskému divadlu. „Bez Brechta“ se obejde už jen málokteré moderní drama nebo inscenace, nicméně právě u angažovaných divadelních skupin, ať již feministických nebo socialistických, byl tento inspirační zdroj esenciální. Pro feministky navíc aristotelská struktura dramatu, od níž se Brecht odvrací, ztělesňovala samotný patriarchální systém. Churchillová sama o Brechtově vlivu říká:

Neznám ani (jeho) hry ani teoretické práce příliš detailně, ale vstřebala jsem z něj za ty roky docela dost. Myslím, že pro dramatiky, režiséry a herce pracující v Anglii v 70. letech byly jeho myšlenky absorbovány do obecného zdroje společných znalostí a postojů, takže i bez neustálého přemýšlení nad Brechtem si nicméně představujeme věci způsobem, kterým bychom to asi nemohli dělat bez něj.¹¹⁴

Brechtovský vliv v hrách Churchillové spočívá v několika bodech: objevují se zde postupy epického divadla, zcizovací efekt, historizace a gestus. Ani u Churchillové ani ve feministickém dramatu obecně nejde o aplikaci těchto postupů pouze v jejich ryze původním významu (ostatně ani Brecht nebyl při jejich definování nijak dogmatický), často jsou modifikovány, nicméně jejich kořeny jsou zřejmé.

Pro Churchillovou tvořící v intencích materialistického feminismu, je zřetel na společensko-politicko-ekonomické určení doby a prostředí samozřejmostí. Epická struktura dramatu jako literární formy pak umožňuje spojit realistické fragmenty ze života a jejich zcizení. Tak se v některých autorčiných hrách pohybujeme volně mezi minulostí a současností, mezi skutečným a nereálným. Zcizovací efekt, jenž má za cíl znemožnit divákovi vcítění do děje a do postav a vyvolat „přijetí nebo odmítnutí jejich výroků nebo

¹¹⁴ Churchillová citována v: Monforte Rabascal, E.: o. c., s. 59. I don't know either the plays or the theoretical writing in great detail but I've soaked up quite a lot about him over the years. I think for writers, directors and actors in England in the seventies his ideas have been absorbed into the general pool of shared knowledge and attitudes, so that without constantly thinking of Brecht we nevertheless imagine things in a way we might not have without him.

činů“ v „divákově vědomí, nikoli jako dosud v podvědomí“¹¹⁵, se ve hrách Churchillové objevuje v mnoha podobách – použití songů a kabaretních výstupů, obsazování jednoho herce do několika rolí, obsazování jedné role několika herci a z toho pramenící nekontinuita postav, prohazování genderových a rasových rolí. Podle Brechta je cílem zcizujícího efektu umožnit divákovi plodnou kritiku ze společenského hlediska, doložit existenci postavy jako sociálního konstruktů a dosáhnout toho, aby čtenář nebo divák jasně porozuměl, což je přesný záměr levicových a feministických autorů.

„Gestus má každá jednotlivá událost,“¹¹⁶ píše Brecht. Gestus je předmět nebo jednání, které odkrývá třídní nebo sociální pozadí jedince; je to autorův komentář, který nám dává klíč k vztahu mezi hrou/představením a obecnstvem/čtenářem.¹¹⁷ Bez gestu se neobejde většina dobrých dramát, protože navíc konkretizuje chování postav.

Historizace silně souvisí se zaměřením na historii, typickým pro novodobé ženské drama obecně. Podle Brechta má vést k „pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí a pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka“¹¹⁸ a umožnit, aby každá událost v ději byla zkoumána ze soukromých i společensko-ekonomicko-historických hledisek a byla podtržena její historická stránka. Historizace se objevuje snad nejvýrazněji v hrách *Vinegar Tom*, *Light Shining in Buckinghamshire*, *Cloud Nine*, *Top Girls* a *Serious Money*, z nichž všechny kombinují minulost a současnost. Lepšího porozumění současnosti by se v nich mělo dosáhnout skrze minulost, skrze to, jak do současnosti vplynula.

Spolupráce s *Monstrous Regiment* a *Joint Stock* začala v době, kterou Elaine Astonová popisuje jako dobu, kdy feminismus byl na vrcholu, o genderových tématech, o konvenčním pojetí sexuality se diskutovalo na univerzitách i mimo ně velmi intenzivně. Zdálo se, že systém divadla vedeného muži je poněkud na ústupu, budoucnost bude více rovnoprávná a vyhlídky vůbec optimistické.¹¹⁹ Jak vzpomíná Gillian Hanna, zakládající členka *Monstrous Regiment*:

Feminismus bouřil v našich hlavách. Být ženou v roce 1975 a necítit to vzrušení z věcí, které se začaly měnit, z možností ve vzduchu, znamenaly, že jste naživu jen napůl...chtěly jsme změnit svět. Tehdy se nezdálo, že je to tak neskutečný projekt. Všechno kolem nás, ženy ve všech částech světa, které jsme znaly, dělaly to samé. Zdálo se to stejně přirozené jako dýchání. Ale více vzrušující než dýchání. Radostné. Pocit, že jsme na správném místě ve správném čase, u velkého posunu v dějinách,

¹¹⁵ Brecht, Bertold: *Myšlenky*, př. Ludvík Kundera, Praha 1958, s. 39.

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 115.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 72.

¹¹⁸ *Ibid.*, s. 47.

¹¹⁹ Aston, E.: o. c., 1997, s. 17.

součástí historie, že samy děláme dějiny. Byly jsme součástí velké ženské vlny a všechno jsme chtěly předělat. Postupně nám svítalo, že nemusíme jít a připojit se k nějakému hnutí. Byly jsme u v něm. My jsme byly to Hnutí.¹²⁰

I když se Churchillová seznámila se skupinou Monstrous Regiment prostřednictvím WLM při pochodu za právo na potrat, to, že byla zpočátku mimo tento proud, vyplývá ze vzpomínky další člen Monstrous Regiment Chris Bowlerové:

...ona se věnovala péči o děti několik let a pro rozhlas začala psát doma. Ve výsledku měla všechno z druhé ruky. Pamatuji si, že před lety jsem s ní mluvila, kdy to říkala, že takhle to pociťovala, mít to z druhé ruky. Cítila, že tím, že byla doma, propásla věci, jimž jsme se věnovaly my.¹²¹

V předmluvě k *Vinegar Tom* Churchillová píše, že vyhlídku na práci na feministické inscenaci přijala se vzrušením i obavami: „Cítila jsem se krátce plaše a zstrašeně, váhala jsem, jestli budu přijatelná, potom šťastně a inspirovaně, když jsem objevila sdílené myšlenky a enormní energii a pocit možností v této stále nové společnosti.“¹²²

Monstrous Regiment byl založen v polovině 70. let Chris Bowlerovou, Gillian Hannaovou a Mary McCuskerovou jako odpověď na mužské předsudky v divadle a z urgentní potřeby najít si prostor, v němž by mohly zhmotňovat své socialisticko-feministické ideje na scéně a spojit feministickou teorii a divadelní praxi. Dalším cílem bylo zajistit stejné platové podmínky ženám i mužům, protože v běžných divadlech byl příjem žen o polovinu nižší.¹²³ Do skupiny postupně patřila celá řada herců, designérů, techniků, hudebníků, spisovatelů a režisérů obou pohlaví pracujících v divadlech, včetně různých radikálnějších skupin, i v televizi. Rozhodování bylo původně celo-kolektivní; v 80. letech byl tento systém nahrazen vytvořením několikačlenného managementu. Původně smíšená

¹²⁰ Hanna citována v: Ibid., s. 17. Feminism was leaping in our heads...To be a woman in 1975 and not to have felt the excitement of things starting to change, possibilities in the air, would have meant that you were only half alive...we wanted to change the world. At the time, this didn't seem such an outrageous project. All around us, women in every area of the world we knew were doing the same thing. It seemed as natural as breathing. But much more exciting than breathing. Exhilarating. The sense of being in the right place at the right time, in step with a great movement in the history, part of the history, making history ourselves. We were part of a huge wave of women and we were going to remake everything. It gradually dawned on us that we didn't have to go out and join any movement. We were already in it. We were the Movement.

¹²¹ Bowlerová citována v: Ibid., s. 25. ...she was involved in child care over a number of years and started writing for the radio at home. As a result she was always at one remove. I remember talking to her years ago when she said that that was what it felt like, being at one remove. She felt that being at home she had missed out things that we were involved in.

¹²² Churchill, Caryl: *Vinegar Tom*, in: *Plays One*, o. c., s. 129. I felt briefly shy and daunted, wondering if I would be acceptable, then happy and stimulated by the discovery of shared ideas and the enormous energy and feeling of possibilities in the still new company.

¹²³ www.aim25.ac.uk. (Stránky projektu, který v elektronické podobě uchovává sbírky jiných londýnských archívů). Psáno dne 7. března 2006.

skupina se později stala čistě ženskou. V roce 1976 soubor získal finanční podporu od Arts Council a uskutečnil svou první produkci, inscenaci hry *Scum. Vinegar Tom* byl druhou inscenací, poté následoval kabaret *Floorshow* (1977), na němž se Churchillová také podílela. Do rozpadu v roce 1993 následovala ještě řada produkcí.

Již první hra *Scum* ukázala tendenci vracet se k historii, objevit její skryté momenty, interpretovat ji nekonvenčním způsobem a vytvořit obraz ženy nepodléhající normám maskulinní ideologie. Ostatně, reinterpretace historie – zavržení modelu „vládl ten a ten a bojoval s tím a tím“ - byla jedním z klíčových záměrů žen-literátek. Na dějepis nahlížely feministky jako na tradiční formu výkladu veřejných událostí a výkladní skříň mužského systému hodnot. Protože ženy setrvaly uzavřené v soukromí rodiny, pro historii se staly neviditelné a jejich podřízený status tak zůstával vcelku beze změn. Pouze marxističtí historici se zaměřili na „obyčejné“ lidi místo na jejich vládce. Zájem o „novou“ historii vyústil v 70. letech v History Workshop Movement, který měl centrum v Ruskinově koleji v Oxfordu. Skupina feministických historiků a historiček rozšířila zkoumání třídního boje a historie pracující třídy o genderové, rasové a sexuální aspekty, stále v zacílení na „obyčejné“ lidi a jejich společensko-ekonomický život. V roce 1982 začal vycházet *History Workshop Journal* s podtitulem *žurnál pro feministickou a socialistickou historii*.

Mezi dramatičkami rozvíjely své vize a divadelní techniky ve velké míře skrze práci s historickými tématy právě Caryl Churchillová a dále například Pam Gemsová. Jejich příklad měl vliv a udělal z historické hry charakteristický ženský žánr. Gemsová tvrdí: „Máme svou vlastní historii k vytvoření, k napsání.“¹²⁴ Napětí mezi standardním historickým výkladem minulosti a velmi odlišnou feministickou perspektivou vyústilo v tématickou celistvost. Většina ženských her, které byly úspěšné na hlavních scénách, byla historických. Příkladem může být *Our Country's Good* Timberlake Wertenbakerové (1988), která byla iniciována Maxem Stafford-Clarkem. Hra se odehrává v roce 1789 za Velké francouzské revoluce a vychází ze skutečné události, kdy byla skupina odsouzců transportována do Austrálie. Vězni si chtějí zahrát divadlo, široce diskutují o tom, co divadlo a drama je a má být. Volba nakonec padne na klasickou hru *The Recruiting Officer* George Farquhara z období Restaurace. Sledujeme proces vzniku inscenace se skoro negramotnými herci, z nichž každého tato práce nakonec změní. Příkladem „primitivní“ feministické historické hry může být výše analyzovaná hra *WTG Time Pieces*.

Jedním z aspektů tohoto zaměření na historii bylo zviditelnění tradice ženské literatury znovuoobjevováním her z minulosti, které jsou o ženách nebo psané ženami; vznikla například skupina *Mrs. Worthington's Daughters*, která se zabývala hledáním i uváděním zapomenutých

¹²⁴ Gemsová citována v: Innes, Ch., o. c., 2002, s. 452. We have our own history to create, to write.

her. Tento proud reprezentuje také *Aurora Leigh* Michelene Wandorové (1979), adaptace díla Elizabeth Barrett Browningové. Zachovává jambický pentametr Browningové a ilustruje dva modely ženské nezávislosti na pozadí lehce načrtnutého viktoriánského kontextu. Polobiografická hrdinka si vydobude emancipaci svým psaním. Její umělecký cíl demonstruje falešnost norem předepsaných muži, norem, které po ženách požadují, aby byly „ctnostné manželky / poddajné madony...Je-li tvé pohlaví slabé / pro umění, je vhodnější a silnější / pro život a povinnost.“¹²⁵ Poté, co obrátí mužského šovinistu, který Auroře nabídl sňatek výše uvedenými slovy, Aurořina literární prestiž a nezávislé příjmy vytvoří nejkladnější možný vztah mezi pohlavími. Druhým příkladem je znásilněná služebná, která si zvolí prostituci, aby vychovala svého nemanželského syna, a která existuje naprosto mimo muži ovládanou společnost v té jediné roli, která jí byla ponechána.

Gemsová a Churchilllová, ačkoli vycházejí ze stejných hnutí a obě se zabývají historickými tématy, stylisticky jsou si vzdálené. Každá zdůrazňuje jiné uchopení minulosti: jedna podtrhuje genderová předsudky v obecně zažitých obrazech slavných žen a druhá znovuinterpertuje dějiny z ženské perspektivy. Gemsová používá modifikované formy realismu, které její práci spojují s dominantní mužskou linií sociálního dramatu.

V případě *Vinegar Toma* (*Octový Tom*) se nám prvoplánově nabízí srovnání zpracování tématu s hrou Arthura Millera *Čarodějky ze Salemu* (1953), jež také pojednává o čarodějnictví v sedmnáctém století, tentokrát v Massachussets. Podobně jako Churchilllová vyzdvihuje i Miller téma nespravedlnosti a moci, ale v centru veškerého dění jeho hry je tragický mužský hrdina. Churchilllová naproti tomu staví, navzdory individualizaci jednotlivých protagonistek, kolektivní hrdinku – celou perzekuovanou ženskou komunitu.

Churchillová píše:

Rychle jsem nechala stranou teorii, že čarodějnictví existovalo jako zbytek potlačeného předkřesťanského náboženství, a přijala jsem místo toho teorii, že čarodějnictví existovalo v hlavách jeho pronásledovatelů, že „čarodějnice“ byly obětním beránkem v časech napětí jako Židé nebo černoši. Poprvé jsem objevila rozsah křesťanského učení proti ženám a viděla jsem spojitost mezi středověkými postoji k čarodějnicím a pokračujícími postoji k ženám obecně. Ženy obviněné z čarodějnictví byly často na okraji společnosti, staré, chudé, svobodné, sexuálně nekonvenční; stará tradice bylenného léčitelství byla potlačována vzrůstající profesionalizací mužských doktorů...Chtěla jsem psát hru o čarodějnicích bez čarodějnic; ne hru o zlu, hysterii a posedlosti d'áblem,

¹²⁵ Wandor, M.: *Aurora Leigh*, in: *Plays by Women*. Volume I, London 1982, ss. 110-111. „Chaste wives/ Sublime Madonna...If your sex is weak/ For art, it is all the more fit nad strong/ For life and duty.“

ale o chudobě, ponížení a předsudku, a jak ženy obviněné z čarodějnictví viděly samy sebe.¹²⁶

Inscenace této hry byla v mnohém ohledu kolektivním dílem celého ensemblu; text působí, více než předešlé i mnohé následující hry, jako náčrt jevištní akce. Některé z jednadvaceti scén jsou zakončené songy, které má podle pokynů inscenátorů zpívat pokud možno celý soubor v současných oblecích a oddělit je tak od jednotlivých postav a od děje hry. Elaine Astonová ve své monografii o Caryl Churchillové uvádí, jak byla tato rozvolněná forma považována kritikou za naprosto novou a jak těžko se s ní ve svých recenzích vyrovnávali.¹²⁷

Vinegar Tom se odehrává na anglickém venkově v sedmnáctém století; postavy zastupují jednotlivé vrstvy společnosti: Alice je chudá svobodná matka žijící se svou matkou Joan, vdovou; Susan je její stejně stará vdaná přítelkyně, Margery a Jack jsou manželé, poměrně majetní nájemci-farmáři; Betty je šestnáctiletá slečna z panství a Ellen je osaměle žijící třicátnice, která nabízí byliny, neškodná kouzla, spočívající spíše v psychologickém působení, a asistenci při porodu. Příběh je přímočarý, sevřené scény výstižně popisují jednotlivé stupně děje, jež vedou k obvinění, mučení a popravám. Alice žije nespoutaným sexuálním životem, který jí ale nepřináší příliš potěšení, jenže ve vesnici muže nenajde. Náhodně se vyspí s kolem projíždějícím gentlemanem, jehož chce pak přilákat zpět kouzly kořenářky Ellen. Susan je nešťastně vdaná, vyčerpaná neustálým těhotenstvím a ráda jen proto, že ji manžel nebije. Ellen jí pomůže potratit. Betty se nechce vdávat, chce, aby ji všichni nechali na pokoji a ona se mohla toulat po lese a po loukách. Rodiče jí zavírají v domě, přivazují a lékař jí pouští žilou se slovy: „Hysterie je ženská slabost. Hysteron, řecky, lůno.“¹²⁸ Joan se nepohodně se sousedkou Margery, když ta jí nechce dát kvas, a prokleje ji. Jack je impotentní se svou ženou, Alice jej přitahuje, ale nechce ho. Jack se domnívá, že mu Alice kouzlem vzala penis. Alice na jeho blud přistoupí a jako by mu ho vrací. Do hry pak vstoupí Packer, profesionální vyhledávač čarodějnic, který cestuje po Anglii a za finanční

¹²⁶ Churchill, C.: 1985, ss. 129-130. I rapidly left aside the interesting theory that witchcraft had existed as a survival of suppressed pre-Christian religions and went instead for the theory that witchcraft existed in the minds of its persecutors, that „witches“ were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks. I discovered for the first time the extent of Christian teaching against women and saw the connections between medieval attitudes to witches and continuing attitudes to women in general. The women accused of witchcraft were often those on the edges of society, poor, single, sexually unconventional; the old herbal medical tradition of cunning woman was suppressed by the rising professionalism of the male doctor...I wanted to write a play about witches with no witches in it; a play not about evil, hysteria and possession by the devil but about poverty, humiliation and prejudice, and how the women accused of witchcraft saw themselves.

¹²⁷ Aston, E.: o.c., 1997, s. 26.

¹²⁸ Ibid., s. 149. Hysteria is a woman's weakness. Hysteron, Greek, the womb.

odměnu nabízí své služby, a jeho pomocnice Goodyová. Postupně nařknou a vyšetřují Joan, Ellen, Alice a Susan.

Děj je poměrně schematický, formy a oběti mocenských struktur jsou předvídatelné. Důraz je kladen na expozici a vývoj obvinění, v němž hrají roli nenaplněný chtíč, pověry a křesťanské misogynství.¹²⁹ Závěr je již jen dovětkem; není „tragický“ v antickém slova smyslu, konec lidského individua, je jen prostým završením působení společenské mašinérie. V předposlední scéně již visí Joan a Ellen a Alice sděluje Susan, že není čarodějnice, ale kdyby mohla, tak by se jí stala: „Ach, kdybych teď mohla potkat d'ábla, dala bych mu všechno, aby mi dal moc. Pro nás není jiný způsob než skrze d'ábla. Kdybych jen měla kouzlo, dala bych jim ho pocítit.“¹³⁰

V poslední scéně vstupují dvě herečky v pánských oblecích z edwardiánského music-hallu jako Kramer a Spenger, autoři známé knihy *Malleus Maleficarum, Kladivo na čarodějnice*. Jejich výstup je komický, ačkoli pouze citují z výše zmíněné exorcistické příručky, a to tradiční křesťanská obvinění žen:

Proč je větší počet čarodějnic nalezen v křehkém ženském pohlaví, než v mužském? Všechna špatnost je jen málo proti špatnosti ženy. Kniha Kazatel. Jsou tři důvody: zaprvé, protože žena je lehkověrnější a protože cílem d'ábla je podlamovat víru, útočí na ně. Zadruhé, protože ženy jsou slabé. Zatřetí, protože ženy mají kluzké jazyky a nemohou jiným ženám zatajit, co znají skrze své zlé umění. Ženy jsou chabější tělesně i duševně, takže to nepřekvapí...Intelektově se zdají být jiné přirozenosti než muži, jako děti...Ale hlavní důvod je, že ona je tělesnější než muž, jak může být vidno z jejich mnohých tělesných nechutností...Nedostatek inteligence. Nadbytek vášní. Dumají nad pomstou. Proto není žádný div, že to jsou čarodějnice...Je od přírody lhářka, marnivá, hořčejší než smrt, znečišťuje, aby se dotkly svých tělesných vášní, své neukojitelné potměšilosti.¹³¹

¹²⁹ Ostatně, název skupiny – Monstrous Regiment – pochází z pamfletu skotského presbyteriánského kazatele ze šestnáctého století Johna Knoxe „*The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women*“: „Nature doth paint them further to be weak, frail, impatient, feeble and foolish; and experience hath declared them to be unconstant, variable, cruel, and lacking the spirit of counsel.”

¹³⁰ Churchill, C.: *Vinegar Tom*, o. c., s. 175. Oh, if I could meet with the devil now I would give him anything if he'd give me power. There's no way for us except by the devil. If I only did have magic, I'd make them feel it.

¹³¹ *Ibid.*, ss. 177-178. Why is a greater number of witches found in the fragile feminine sex than in men? All wickedness is but little to the wickedness of a woman. Ecclesiastes. Here are three reasons, first because woman is more credulous and since the aim of the devil is to corrupt faith he attacks them. Second because women are more impressionable. third because women have slippery tongues and cannot conceal from other women what by their evil art they know. Women are feebler in body and mind so it's not surprising. In intellect they seem to be of a different nature from men, like children...But the main reason is she is more carnal than a man as may be seen from her many carnal abominations...A defect of intelligence. A defect of inordinate passions. They brood on vengeance. Wherefore it is no wonder they are witches...She's a liar by nature, vain, more bitter than death, contaminating to touch their carnal desires, their insatiable malice.

Nejvíce „ideologické“ výpovědi nesou písně mezi scénami. Úplný závěr patří ironické písni *Evil Women* adresované mužům:

Zlé ženy.
To je to, co chcete?
To je to, co chcete vidět?
Na filmovém plátně
vašeho vlastního mokrého snu?
Zlé ženy.

Jestli máte rádi hříšný sex, to, co chcete, jsme my.
Může vám ho vykourit succuba...

Bojíte se někdy ,
že to neděláte dobře?
Požaduje to vaše dáma
tříkrát za noc?
Když neřekneme, že je velký,
začne se scvrkávat?
Vyděláváme vlastní peníze
a kupujeme si samy svůj drink.¹³²

Písně *Nobody Sings* a *Oh Doctor* se věnují neviditelnosti ženského těla a jeho znaků. První zmiňuje ženu menstrující, což nikdo nevidí, a ženu stárnoucí, která stále má sexuální touhy, o čemž „nikdo nezpívá, ale děje se to po celý čas.“¹³³ Druhá píseň se ptá „Co je na mě špatného, na tom, jaká jsem?“¹³⁴ opět v souvislosti s tělem, které doktor celé obrací vzhůru nohama, čímž odmítá přiznat ženě tělo jako její nedílnou součást. Téma ženské tělesnosti a duševního zdraví prochází celou hrou v postavě Betty, která se nechce vdávat. Společenský a rodinný nátlak u ní vyvolává duševní poruchu, kterou doktor označuje jako hysterii vyvolanou hormonální nevyvážeností. Betty :

Proč jsem přivázaná? Přivázaná, aby mi pustili žilou. Proč mi pustí žilou?
Protože jsem křičela. Proč jsem křičela? Protože jsem zlobivá. Proč jsem byla
zlobivá? Protože jsem byla šťastná. Proč jsem byla šťastná? Protože jsem utekla sama
ven a dostala jsem se od nich pryč a – Proč jsem křičela? Protože jsem zlobivá. Proč

¹³² Ibid., s. 178. Evil women/ Is that what you want?/ Is that what you want to see?/ On the movie screen/ Of your own wet dream/Evil women./If you like sex sinful, what you want is us./You can be sucked off by a succubus...Do you ever get afraid/ You don't do it right?/ Does your lady demand it/ Three times a night?/ If we don't say you're big/ Do you start to shrink?/ We earn our own money/ And buy our own drink.

¹³³ Ibid., ss. 142-143. Nobody sings about it, but it happens all the time.

¹³⁴ Ibid., s. 150. What's wrong with me the way I am?

jsem zlobivá? Protože jsem přivázaná. Proč jsem přivázaná? Protože jsem byla šťastná. Proč jsem byla šťastná? Protože jsem křičela.¹³⁵

V *If Everybody Worked as Hard as Me* je poukázáno na útlak, jemuž je vystavena i Margery stojící na straně většinového systému. V *Something to Burn* vyslovuje Churchillová základní tezi, že celé „čarodějnictví“ vzniklo ze zoufalství, hladu a bezvýchodnosti obyčejných lidí:

Co můžeme dělat, není co dělat,
s nemocí a hladem a umíráním.
Co můžeme dělat, není co dělat,
nic než proklínání a pláč.
Najdi něco k pálení.
Nech to zmizet v kouři.
Upal své starosti.
...
Jsou to černí a jsou to ženy a často to jsou židé.
Bylí bychom docela šťastní, kdyby odešli...¹³⁶

Zřejmě úzký kontakt s mluveným slovem při improvizacích na ansámblových workshopech proměnil dialogický styl Churchillové. Vedl ji k větší úspornosti, zdůraznil význam mlčení mezi replikami, nezodpovězení či ignorování otázek a podobně a zároveň vytváří pro herce signifikantnější gesta v brechtovském slova smyslu, tak jako pouštění žilou ve scéně Bettyina monologu. Odebrání krve mužem-lékařem je znakem patriarchálního, maskulinního útlaču, zbavení sil, které jsou označovány za zlé. Protikladem je gestus menstruace jako znaku ženské nečistoty, tak, jak se uvádí v songu *Nobody Sings*. Následující dialog je ze scény výslechu Alice; ta se ptá po svém synovi:

Alice: On mě chce.
Packer: Je v bezpečí před d'áblem, kam ty nikdy nepříjdeš.
Alice: Já chci jeho.
Packer: Proč se nedoznáš a nezkrátíš to?
Alice: To není pravda.
Packer: Řekni mi o svých komplicích. Řekni mi jména svých d'áblíků. Nenechám je, aby tě trápili, že jsi to řekla. Bůh tě ochrání, když se budeš kát.

¹³⁵ Ibid., s. 149. Why am I tied? Tied to be bled. Why am I bled? Because I was screaming. Why was I screaming? Because I'm bad. Why was I bad? Because I was happy. Why was I happy? Because I ran out by myself and got away from them and – Why was I screaming? Because I'm bad. Why am I bad? Because I'm tied. Why am I tied? Because I was happy. Why was I happy? Because I was screaming.

¹³⁶ Ibid., s. 154. What can we do, / there's nothing to do,/ about sickness and hunger and dying./ What can we do, there's nothing to do,/ nothing but cursing and crying. / Find something to burn./ Let it go up in smoke./ Burn your troubles away...It's black and it's women and often it's Jews./ We'd be quite happy if they'd go away.

Alice: Žádné nemám. *Packer zabubnuje*. Chci svého chlapce.

...

Packer: Ahá. Ahá. Co je tohle? Pavouk. Velký černý. A utekl, když viděl zbožného muže. Popři to, jestli můžeš, že ten pavouk byl jeden z tvých d'áblíků.

Alice: Ne.

Packer: Tak proč tedy přišel? Řekni mi to.

Alice: Chci svého chlapce.

Packer: Proč? Proč pořád pokračuješ s tím chlapcem. Kdo je jeho otec? Je d'ábel jeho otec?

Alice: Ne, ne, ne.

Packer: Nechám si chlapce na ráno přivést. Jestli není d'áblovu dítě, bude mluvit proti tobě. Budu tě pozorovat. Pozoroval jsem spoustu čarodějnic a všechny jsem pověsil. Toho pavouka taky dostanu, jestli se vrátí.¹³⁷

Repliky vystresované a unavené Alice jsou krátké, naproti tomu Packer je ve všech směrech v převaze, kterou dokazuje i dlouhými, opakujícími se a vypointovanými promluvami. Autorka v krátkém dialogu také ukáže další krutý prostředek nátlaku, který vyšetřovatel použije – výslech dítěte a bezvýchodnost jeho situace – buď zapře matku nebo bude uznán d'ábovým potomkem. Nemilosrdný průběh výslechu naznačí bubnování, které má obviněné udržet bdělé, a náznak dlouhého trvání až ke konečnému zničení oběti. Hloupost celého exorcismu dokáže nařknoutí pavouka; zcizující efekt, v tomto případě užití komiky, představa, jak Packer „dostává“ pavouka, scénu završí. Astonová ještě přidává komentář: „Packerův křížový výslech Alice nese odstrašující odkaz na křížovou výpravu proti svobodným matkám a dětem, které jsou ponechány samy doma, z devadesátých let, vedenou pravicovými politiky, kteří operovali takovými termíny jako dobrá křesťanská doktrína“... Další příklad, možná, jak Churchillová předvídá kruciální témata?¹³⁸

Joint Stock Theatre Company byla „touring company“ bez trvalého sídla, i když, skrze osoby svých zakládajících režisérů Maxe Stafforda-Clarka a Williama Gaskilla, v těsném spojení s Royal Court Theatre. S Joint Stock pracovala Churchillová několikrát; v podobném

¹³⁷ Ibid., ss. 171 – 172. Alice: He wants me. Packer: He's safe from the devil, where you'll never come. A: I want him. P: Why won't you confess and make this shorter? A: It isn't true. P: Tell me your familiars. Tell me your imps' names. I won't let them plague you for telling. God will protect you if you repent. A: I haven't any.

Packer drums. I want my boy. ...P: Ah. Ah. What's this? A spider. A huge black one. And it ran off when it saw a godly man. Deny if you can that spider's one of your imps. A: No. P: Then why should it come? Tell me that. A: I want my boy. P: Why? Why do you keep on about the boy? Who's his father? Is the devil his father? A: No, no, no. P: I'll have the boy to see me in the morning. If he's not the devil's child he'll speak against you. I'll watch you. I've watched plenty of witches and hanged them all. I'll get that spider too if it comes back.

¹³⁸ Aston, E.: o. c., 1997, s. 30.

personálním složení nakonec i se spřízněným RCT a posléze i s *Out of Joint*. Poprvé v roce 1976, víceméně v době práce na *Vinegar Tom*, kdy vznikla hra *Light Shining in Buckinghamshire*. Pracovní metodu Joint Stocku popisuje Tony Dunn v článku ohlížejícím se po prvních deseti letech společnosti:

První přichází workshop trvající tři nebo čtyři týdny, při němž se všichni podílejí na intenzivním zkoumání projektu načrtnutého dramatikem a režisérem. Kvůli *Fen* žila společnost dva týdny ve vesnici ve Fens. Herci se v rámci přípravy *The Speakers*, první inscenace Joint Stocku, cvičili v mluvení v Hyde Parku. Zkoušení s Davidem Harem při přípravě inscenace *Fanshen* v roce 1975 bylo rozhodujícím momentem, který ukázal nezbytnost tohoto přístupu. To, jak si skupina čínských vesničanů prorazila cestu k povědomí o kolektivním jednání, mělo mít paralelu v pracovní metodě tvůrců inscenace. Pro Maxe Stafforda-Clarka výsledkem bylo, že ‚Joint Stock byl politizován obsahem *Fanshen*‘. Etapa výzkumu a objevování posouvá herce z role pasivních příjemců z vnějšku připraveného programu do ‚skupiny lidí, kteří vyrazí na neznámou cestu‘. Během ní se soubor naučí širokou škálu dovedností – technické kvůli inscenaci, osobní kvůli sebevyjádření a manažerské kvůli rozpočtu... Další etapa patří dramatikovi. Je to jeho/její práce vytvořit během asi dvou měsíců text, který bude zkoušen. To je, na konci, samotářská práce, která ale teprve zužitkovává zkušenosti z workshopu. Stafford-Clark vidí herce a režiséry ‚jak zúrodňují práci dramatika‘. Soubor sám vytvořil dvě inscenace bez spolupráce spisovatele, ale ani jedna z nich nebyla úspěšná. Autonomie dramatika je proto respektována s jednou podmínkou. Všichni herci budou mít ve výsledném textu roli, která stojí za čas věnovaný inscenaci.¹³⁹

Hra *Light Shining in Buckinghamshire* (*Světlo září v Buckinghamshiru*) byla napsána se zřetelem na podobnost mezi anglickou občanskou válkou ve 40. letech 17. století, kdy Levelleři, Diggeri a Ranteři bojovali alternativní revoluci, která se nakonec neuskutečnila, a novým společenským hnutím v 70. letech století dvacátého, která byla v západní Evropě naplněna nejrůznějšími formami utopického socialismu.¹⁴⁰ Narozdíl od *Vinegar Toma* neobsahuje žádné přímé odkazy k současnosti, nicméně paralela je zřejmá. Dramatická technika autorky opět používá jednotlivé herce v několika rolích, dokonce jednu roli hraje několik herců bez kontinuity mezi jednotlivými scénami¹⁴¹, a historizuje události

¹³⁹ Dunn, Tony: *Joint Stock – The First Ten Years*, in: *Plays and Players*, roč. neuveden, 1985, January, ss. 15 – 16.

¹⁴⁰ Reinelt, Janelle: *Caryl Churchill and the Politics of Style*, in: *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, o. c., s. 176.

¹⁴¹ Tento nápad, jak píše E. Astonová, vznikl jako vtip mezi Churchillovou a režisérem Staffordem-Clarkem, posléze byl do inscenace skutečně zapojen. Autorka a režisér měli původně obavu z reakcí herců, kteří budou muset postavy budovat kolektivně, nejvíce požadavků klade ale tento postup na diváky. Aston, E.: o. c., 1997, s. 54.

tak, aby byla jasná jejich odlišnost od současnosti nebo podobnost s ní a odlišnost od její zažité interpretace nebo podobnost s touto interpretací. Je pochopitelně počítáno s tím, že britský čtenář/divák má průběh občanské války silně zažitý v povědomí, pak je možno novou interpretací a objevením nových stránek zaplnit mezery, to, jak píše Astonová, „co se neučí v hodinách dějepisu“.¹⁴² Zaměření hry je mnohem méně feministické než ve *Vinegar Tom*, represe žen ztělesňuje „běžné“ téma ženy jako poznamenané, nečisté bytosti:

Ale ženy nemůžou kázat. Rodíme děti v bolesti, proto. A oni umírají. Za náš hřích, za Evin hřích. Proto máme bolest. Nejsme čisté. Musíme se podrobit. Muži, ať je jakýkoli. Když nás bije, tak proto. Krvácíme, jsme ostudné, naše těla jsou horší než mužská. Všechna těla jsou špatná, ale naše jsou nejhorší. Proto nemůžeme mluvit.¹⁴³

Politických jednání se ženy neúčastní, o nich se nejedná. Pro politiku jsou neviditelné. Hra se soustřeďuje na jiné aspekty této „ztracené“ revoluce. Cromwellem a jeho přívrženci počíná rozvoj kapitalismu, kapitalistického vlastnictví a majetku; armáda, která bojovala ve jménu Boha za rovnost a svobodu, je použita proti Levellerům, Diggerům a poslána do Irska; utlačovaní jsou nuceni bojovat proti utlačovaným.

Každá scéna je zhuštěným výsekem revolučního nadšení, jednání a prohry. „Velké“ události jsou oznámeny brechtovským reportážním stylem, kdy herci oznamují nebo vyprávějí o událostech. Například ve scéně odehrávající se během rozhovorů v Putney každý aktér představuje sám sebe:

Rainborough: Putneyské rozhovory, dvacátého osmého října šestnáct čtyřicet sedm. Jsem plukovník Thomas Rainborough, leveller.

Sexby: Edward Sexby, prostý voják, zvolený zástupce a agitátor z Fairfaxova jízdního regimentu.

Rich: Plukovník Nathaniel Rich.

Wildman: John Wildman, civilista, autor levellerského pamfletu, který spolupracoval s agitátory na vytváření jejich návrhů.

Cromwell: Oliver Cromwell.

Ireton: Pověřený generál Henry Ireton.¹⁴⁴

¹⁴² Aston, E.: o. c., 1997, s. 55.

¹⁴³ Churchill, Caryl: *Light Shining in Buckinghamshire*, in: *Plays One*, o. c., s. 204. But women can't preach. We bear children in pain, that's why. For our sin, Eve's sin. That's why we have pain. We're not clean. We have to obey. The man, whatever he's like. If he beat us that's why. We have blood, we're shameful, our bodies are wores than a man's. All bodies are evil but ours is worst. That's why we can't speak.

¹⁴⁴ *Ibid.*, ss. 208-209. Rainborough: The Putney debates, October the twenty-eighth, sixteen forty-seven. I am Colonel Thomas Rainborough, a Leveller. Sexby: Edward Sexby, private soldier, elected representative and agitator from Fairfax's regiment of horse. Rich: Colonel Nathaniel Rich. Wildman: John Wildman, civilian, writer of Leveller pamphlet who has assisted the agitators in drawing up their proposals. Cromwell: Oliver Cromwell. Ireton: Comissary General Henry Ireton.

Druhé dějství otevírá popis diggerské snahy vytvořit komunitu pro chudé bezzemky; v témže dějství čte jeden z herců z levellerských novin, o něco dál je oznámen pohřeb levellerského vůdce, generála Lockyera.

Light Shining in Buckinghamshire lze považovat za jednu z nejsocialističtějších her Churchillové: jeden ze zásadních motivů, jimiž demonstruje podstatu této revoluce, je konflikt mezi těmi, kteří mají co jíst, a těmi, kteří hladoví. Například v prvním dějství, ve scéně prostě nazvané *Vikář mluví se svým sluhou (Claxtonem)*, mluví vikář se svým sluhou (vida) a pije při tom víno. Zmíní se i o svém dnešním kázání a těch, jimž bylo určeno:

Vikář: „Odkud pochází války a boje mezi vámi?“ Z jejich chřtů, z hamižnosti a závidění a pýchy, které jsou od ďábla, to je, odkud jsou války...Bůh tě zkouší na tvých dětech. To musela být útěcha, když ti biskup sám dodal odvalu, abys trpěl. „Buď sklíčený a naříkej a plač.“ To je cesta do nebe. *Nalije si ještě víno.* Tuto válku máme, protože lidé chtějí nebe teď. Kdyby Bůh chtěl, abychom měli nebe na zemi, proč by nás vyháněl z ráje? Bojují proti samotnému Bohu, vědí to?... Stále se musíme modlit, aby tvé dítě bylo tentokrát ušetřeno. Vezmi mu pomeranč. *Pije a vezme si pomeranč....*A pokud nebude ušetřeno, musíme se poddat. Všichni musíme v tomto životě trpět. *Pije.*¹⁴⁵

V této krátké scéně je zhuštěně a z marxistické perspektivy podán rozdíl mezi zaopatřenou vládnoucí vrstvou a lidmi, kteří umírají hladem. Nabídnutí pomeranče a pití vína slouží jako brechtovské gesty, pracující na principu kontrastu doslova v duchu přísloví „kázat vodu a pít víno“. Vikář, ztělesnění moci a represe, se ve svých dlouhých promluvách odhalí jako sobec a pokrytec.

Jiná scéna ve druhém dějství se jmenuje *Žena opouští své dítě*. Jedná se o rozhovor dvou žen, z nichž jedna musí odložit své dítě, protože nemá, čím je nakrmit. Pro znásobení účinku je vložena mezi scénu, v níž nový majitel zkonfiskovaných pozemků nabízí pseudořešení situace bezzemků, a scénu, v níž se řezník baví s bohatým zákazníkem a nakonec mu odmítne prodat jakékoli maso:

Nevypadáte hladově. Nevypadáte, že byste potřeboval večeři...Na co to potřebujete? Ne, řekněte mi. Abyste se nacpal, to je to. Abyste nadělal tuk. A hovna. Když by to mohlo trochu obalit dětské kosti. Mohlo by to být životní jídlo. Když to půjde do vás, bude to smrad a smrt. Takže to nemůžete mít. Ne, řekl jsem, že to

¹⁴⁵ Ibid., ss. 192-193. Vicar: „From whence come wars and fightings among you?“ From their lusts, from greed and envy and pride, which are from devil, that's where the wars come from...God tries you in the children. It must have been a comfort this morning to have the Bishop himself encourage you to suffer. „Be afflicted and mourn and weep.“ That is the way to heaven. *He pours more wine.* Why we have this war is because men want heaven now. If God meant us to have heaven on earth, why did he throw us out of paradise? They're fighting God himself, do they know that? ... Still we must pray your baby is spared this time. Take it an orange. *He drinks and takes an orange.* ...And if it is not spared, we must submit. We all have to suffer in this life. *He drinks.*

nemůžete mít, vezměte si svoje peníze zpátky. Tenhle týden maso mít znovu nebudete. Měl jste svoje maso včera... Žádné maso už pro vás není. Poridž. Chléb. Vodnice... Měl jste maso na celý život. Vy všichni. Vy všichni, kteří si můžete maso koupit... Měli jste jejich maso... Ukradli jste jejich maso. Nacpali jste se masem jejich dětí. Nacpali jste se jejich mrtvými dětmi.¹⁴⁶

Light Shining in Buckinghamshire významně potvrdila nový dramatický styl, který již Churchillová neopustila. V podobném duchu pokračovala spolupráce s Maxem Staffordem-Clarkem dále, ale tématicky nejpodobnější byla produkce hry *Serious Money* v roce 1987, jež se ovšem konala v Royal Court Theatre. Uvedení *Cloud Nine* a *Fen* pod hlavičkou Joint Stocku bylo poměrně překvapivé, protože to bylo poprvé, co se vyhraněně socialistické divadlo věnovalo v takové míře genderovým tématům.

Cloud Nine (*Sedmé nebe*), jedna z nejreprezentativnějších her Churchillové, byla uvedena v roce 1979 a, jak jsme již zmínili, zahájila pomyslnou čtvrtou etapu v její kariéře a učinila z ní etablovanou dramatičku. Dosáhla obrovského úspěchu v Londýně a poté i v New Yorku, kde se hrála dva roky.

Workshop předcházející napsání textu se věnoval zkoumání individuálních náhledů a zkušeností s patriarchátem a sexismem. Herci a herečky s různou sexuální orientací rozebírali témata vlastní sexuality, sexuálních rolí a jejich vztahu ke vzdělání a společnosti. Churchillová uvádí:

Výchozím bodem našeho výzkumu bylo mluvit o sobě a sdílet naše velmi rozdílné postoje a zkušenosti. Také jsme objevovali převrácení stereotypů a rolí v hrách a improvizacích, četli jsme knihy a mluvili s dalšími lidmi.¹⁴⁷

První dějství se odehrává v koloniální Africe, v rodině koloniálního úředníka Cliva. Paralelu s kolonialismem v Africe v devatenáctém století vytvořila sama Churchillová; nevyplývalo z workshopu.¹⁴⁸ Inspirací jí byl stejně jako v *Hospital at the Times of Revolution* Frantz Fanon a navíc Jean Genet. Jak Churchillová sama uvádí, Fanonovy studie a seznámení

¹⁴⁶ Ibid., ss. 227-228. You don't look hungry. You don't look as if you needed a dinner... What do you need it for? No, tell me. To stuff yourself, that's what for. To make fat. And shit. When it could put a little good flesh on children's bones. It could be food of life. If it goes into you, it's stink and death. So you can't have it. No, I said you can't have it, take your money back. You're not having meat again this week. You had your meat yesterday... There's no more meat for you. Porridge. Bread. Turnips... You've had your lifetime's meat. All of you. All of you that can buy meat... You've had their meat... You cram yourself with their children's meat. You cram yourself with their dead children.

¹⁴⁷ Churchill, C.: *Cloud Nine*, in: *Plays One*, o. c., ss. 24-25. The starting point for our research was to talk about ourselves and share our very different attitudes and experience. We also explored stereotypes and role reversals in games and improvisations, read books and talked to other people.

¹⁴⁸ Dunn, T.: o. c., s. 16.

s Genetem vedly k vytvoření postavy černošského sluhy Joshuy¹⁴⁹, který je zároveň zastánce i oběť represivního koloniálního systému. Podle Genetova tvrzení o příbuznosti „vnitřního sexuálního a koloniálního útlaču“¹⁵⁰ staví vedle Joshuy postavy potlačující svou sexualitu. Joshua, fanonovská „černá kůže, bílá maska“ sám sebe představuje takto:

Má kůže je černá , ale ach má duše je bílá.

Nenávidím svůj kmen. Můj pán je mé světlo.¹⁵¹

Donáší na lidi ze svého kmene, dobrovolně zbičuje černé vzbuřence; zabití rodičů komentuje „má matka a otec byli špatní lidé.“¹⁵² Jediný záblesk vědomí vlastní identity se objeví, když vypráví Edwardovi africký mýtus o vzniku země „velkou bohyní“; vzápětí jej popře a prohlásí „Adam a Eva jsou pravda“¹⁵³. Na konci prvního dějství zastřelí Cliva, svého pána, „své světlo“ – vymazané tělo se vrátilo.

Pro podtržení sexuální deprivace postav užívá Churchillová v *Cloud Nine* hyperbolizované zcizovací efekty, vedle písní a přeryvu chronologického toku převrácení pohlaví, věku a rasy ve dvojicích postava-herec; malá Victoria je dokonce hrána panenkou. Autorka vysvětluje v předmluvě:

Betty, Clivova žena, je hrána mužem, protože chce být taková, jakou ji muži chtějí mít, a stejně tak Joshua, černý sluha, je hrán bělochem, protože chce být tím, čím ho chtějí mít běloši. Betty si sebe neváží jako ženy, ani Joshua si sebe neváží jako černocho. Edward, Clivův syn, je hrán ženou z jiného důvodu – částečně to má co do činění s jevištní konvencí, kdy ženy hrají chlapce, a částečně s vyzdvižením způsobu, jakým se Clive snaží vnutit mu tradiční mužské chování.¹⁵⁴

Anne Herrmannová se domnívá, že toto „váhání mezi maskulinním a feminním slouží jako metafora konkrétního společenského protimluvu, boje mezi přirozeným a nepřirozeným, dobrým a špatným, sexuality jako hříšné a jako politické.“¹⁵⁵ Vymizení Bettyina ženského těla a její sebedefinici jako „mužova výtvoru“ podle ní neznamená „napodobování mysogina nebo zavraždění ženského“, ale to, že ženě není ponecháno nic jiného než jméno a šaty.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Aston, E.: o. c., 1997, s. 33.

¹⁵⁰ Ibid., s. 37.

¹⁵¹ Churchill, C.: *Cloud Nine*, o. c., s. 251. My skin is black but oh my soul is white. / I hate my tribe. My master is my light.

¹⁵² Churchill, C.: *Cloud Nine*, o. c., s. 284. My mother and father were bad people.

¹⁵³ Ibid., s. 280. Adam and Eve are true.

¹⁵⁴ Ibid., s. 245. Betty, Clive's wife, is played by a man because she wants to be what men want her to be, and, in the same way, Joshua, the black servant, is played by a white man because he wants to be what whites want him to be. Betty does not value herself as a woman, nor does Joshua value himself as a black. Edward, Clive's son, is played by a woman for a different reason – partly to do with the stage convention of having boys played by women and partly with highlighting the way Clive tries to impose traditional male behaviour on him.

¹⁵⁵ Herrmann, Anne: *Travesty and Transgression: Travestism in Shakespeare, Brecht and Churchill*, in: *Performing Feminism*, ed. Sue-Ellen Case, London 1990, s. 295.

¹⁵⁶ Ibid., s. 311.

V druhém dějství jsou již postavy hrány v souladu se svým pohlavím, s výjimkou holčičky Cathy, kterou hraje muž. Churchillová vysvětluje:

Cathy je hrána mužem, částečně jako prosté převrácení Edwarda, kterého hrála žena, částečně proto, že velikost a přítomnost muže na scéně se zdála případná k emocionální síle malého dítěte, a částečně, jako u Edwarda, ukázat jasněji témata zahrnutá v demonstraci toho, co je považováno za správné dívčí chování.¹⁵⁷

První dějství je komediální, kdy smích vzbuzují jednak převrácené role a jednak odhalování nejrůznějších bizarních vztahů mezi postavami: Clive má čistě sexuální poměr se sousedkou paní Saundersovou, jeho žena Betty touží po cestovateli Harry Bagleym, který ale souloží s malým Edwardem a s Joshuou. Guvernantka Ellen miluje Betty. V domácnosti žije ještě Bettyina matka Maud. Převrácení rodových a rasových rolí dává „úchytkám“ jednotlivých postav další rozměr: když Betty vyznává Harrymu svou náklonnost, vidíme muže vyznávajícího se jinému muži. Stejně tak žena Ellen miluje muže Betty; žena Edward chce souložit s mužem Harrym atd. Sexuální a rasová identita postav je zcela narušena represivním systémem, který ztělesňuje Clive, protože se postavy snaží přizpůsobit se jeho vidění. Potřeba podrobovat a měnit k obrazu svému je stěžejním znakem patriarchátu; Virginia Woolfová naproti tomu charakterizuje ženu takto: „Jednou z velkých výhod ženství je, že můžete projít i kolem velmi krásné černošky, aniž byste ji chtěly proměnit v Angličanku.“¹⁵⁸ Ovšem, když Cliva sledujeme, jak se snaží vštěpovat mužné zásady Edwardovi, ženě v chlapeckých šatech, vidíme, že jeho snaha je marná. Opět se objevuje motiv zmizelého, náhle vnějšího těla – Betty ztratila tělo ženy, Joshua tělo černocho, Edward chlapecké tělo a Victoria lidské tělo vůbec. Autorka vytvořila své postavy jako sociální konstrukty; nikoli jako obraz reality, ale jako doslovnou demonstraci genderové tematiky. Sexualita je ukázána jako variabilní veličina, s čímž se zkostnatělý patriarchální systém nedokáže vyrovnat, a silou se snaží „ozdravit“ situaci: homosexuál Harry je nucen se oženit s lesbičkou Ellen. Harryho svatební proslov nesouhlasí v žádném bodě se skutečnou situací:

Mí drazí přátelé – co mohu říci – impérium – rodina – manželský stav, o nějž jsem vždy usiloval – váš zářivý příklad domácího blaha – mé obrovské štěstí, že jsem vyhrál Elleninu lásku – nejšťastnější den mého života.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Churchill, C.: *Cloud Nine*, o. c., s. 246. Cathy is played by a man, partly as a simple reversal of Edward being played by a woman, partly because the size and presence of a man on stage seemed appropriate to the emotional force of young children, and partly, as with Edward, to show more clearly the issues involved in learning what is considered correct behaviour for a girl.

¹⁵⁸ Woolfová, V.: o. c., s. 261.

¹⁵⁹ Churchill, C.: *Cloud Nine*, o. c., s. 287. My dear friends – what can I say – the family – the married state to which I have always aspired – your shining example of domestic bliss – my great good fortune in winning Ellen's love – happiest day of my life.

Pro ženskou dramatiku, počínaje *Chutí medu*, je typické, že jako objekty útlaku jsou vystavěny ženské postavy, z mužů jen ti s homosexuální orientací. Jinak se represe netýká pouze sexuálních, ale i sociálních minorit – osaměle žijící vdovy paní Saundersové a pracující ženy ve služebné funkci, guvernanky Ellen. Při prvním uvedení hrála obě ženy jedna herečka na důkaz jejich příbuznosti. Ellen nemá zastání (i když necháme stranou její homosexuální orientaci), je naprosto závislá na svých zaměstnavatelích. Paní Saundersová, vyrovnaná a nezávislá žena, se musí bránit neustálému obtěžování ze strany mužů, i Cliva, jež by ji rád jako zástupce „silného“ pohlaví ochraňoval i se s ní sexuálně ukájel. Pokrytectví viktoriánské morálky je ukázáno právě na jejich vztahu: Clive si pro sebe obhájí mimomanželský vztah, ale později paní Saundersovou hrubě vykáže ze své rodiny, toho „posvátného místa pokoje a čistoty“. Následující scéna se odehrává na pozadí hlasů zpívajících vánoční koledy:

Clive: Caroline, kdyby tě postřelili otrávenými šípy, víš, co bych udělal? Ošukal bych tvoje mrtvé tělo a otrávil se. Caroline, úžasně voníš. Děsíš mě. Jsi temná jako tenhle kontinent. Tajemná. Zrádná...*Hladí jí nohy. Úplně zmizí pod její sukní.*

Poté, co Clive dosáhne orgasmu, odchází za rodinou a neuspokojená paní Saundersová se ptá: „A co já?“¹⁶⁰ Z Clivova úhlu pohledu, z hlediska mužské sexuální fantasmie funguje jeho orgasmus i jako uspokojení ženy. Gestus Clivovy ejakulace pod širokou viktoriánskou sukní zdůrazňuje skrytí ženského těla a jeho potěšení. Označení „temná, tajemná, zrádná“ vyjadřuje patriarchální stereotyp.

Druhé dějství odehrávající se o sto let později v Londýně naznačuje již tím, že postavy jsou hrány herci shodného pohlaví, že společenské poměry se více méně srovnaly a každý má právo na vlastní sexualitu. V rámci této historizace jsou postavy starší jen o dvacet pět let. Tento postup srovnávající dvě protikladné etapy vývoje genderových postojů je typickým postupem brechtovského divadla, neboť, jak píše Brecht sám:

Epické divadlo se hlavně zajímá, jak se lidé mezi sebou chovají, pokud je toto chování sociálně historicky významné (typické). Vypracovává scény, v nichž se lidé chovají tak, že je vidět sociální zákony, jimž jsou lidé podrobeni...Ukazuje se v něm, že lidské chování je změnitelné, když je člověk závislý na jistých ekonomicko-sociálních poměrech a že je schopen zároveň je změnit.¹⁶¹

Z osob prvního dějství zde vystupují Betty a Victoria hrané ženami a Edward hraný mužem. Betty právě opustila svého manžela a vydala se do Londýna začít sama nový život.

¹⁶⁰ Ibid., ss. 263-264. Clive: Caroline, if you were shot with poisoned arrows do you know what I'd do? I'd fuck your dead bopdy and poison myself. Caroline, you smell amazing. You terrify me. You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous.

¹⁶¹ Brecht, B.: o. c., s. 70.

Objevuje svoje tělo, poprvé poznala sexuální potěšení při masturbaci; clona viktoriánské sukně zmizela. Setká se se svými dětmi a uvědomí si, že věci získaly nový řád: Edward pracující jako zahradník v parku je gay a ve vztahu s Gerrym zastává tradiční „ženskou“ roli. Gerry je dělník, který vyhledává příležitostný sex ve vlaku a nechce se ve vztahu nijak vázat. Victoria se snaží spojit své nepříliš šťastné manželství s možností pracovat v Manchesteru a se vztahem s jinou ženou. Lin, Victoriina lesbická skoro-přítelkyně, je rozvedená matka, má dceru Cathy; její bratr je vojákem v Sevrním Irsku. Martin, Victoriin manžel je cílevědomý muž, který by uvítal, kdyby jeho žena byla poněkud méně cílevědomá, ale zároveň se jí snaží podporovat v individuálním rozvoji. V průběhu děje si Betty pronajme byt, najde si práci a vyvíjí nové vztahy se sebou samou, s dcerou i synem. Ke konci hry spolu v jednom bytě a v jedné posteli žijí Lin, Victoria a její syn Tommy, Cathy a Edward. V úplném závěru se znovu objevuje Gerry a možnost nového vztahu s Edwardem, jen na naprosto jiných principech. Victoria přijímá práci vzdálenou od rodiny a přátel a Martin se snaží vyrovnat s novými podmínkami. Za Betty přichází Clive z prvního dějství a říká:

Ty nejsi tenhle typ ženy, Betty. Nemůžu tomu uvěřit. Už k tobě nemůžu cítit to samé co dřív. A Afrika bude komunistická, předpokládám. Býval jsem hrdý na to, že jsem Brit. Byl tu vysoký ideál. Vyšel jsem na verandu a díval se na hvězdy.¹⁶²

Clive odejde a Betty z prvního dějství obejmeme novou Betty¹⁶³ – smíření celistvé, osvobozené osobnosti. Zatímco v prvním dějství trpí provinilci s projevy „perverzní“ sexuality neustálými výčitkami, ve druhém dějství jsou jejich myslí uvolněnější, svou jinakost většinou nepotřebují skrývat. Kolonialista a utlačovatel Clive je „potrestán“ tím, že v tomto dějství hraje pětiletou zlobivou a sprostou holčičku¹⁶⁴.

Jedním z témat druhého dějství je změna v partnerských vztazích mezi mužem a ženou. Martin, obraz nového muže, se snaží vycházet Viktorii vstříc i sexuálně:

Včera večer jsem ztratil erekci ne proto, že nejsem připraven mluvit, ale prostě proto, že vstřebávání technických informací je v jiné části mozku a taky, že nerad cítím, že si to sama umíš udělat líp...Četl jsem zprávu Hiteové. Víím, že ženy se musí naučit získávat své potěšení navzdory našim nešikovným pokusům vyjádřit nehynoucí oddanost a extázi a že to, o čem jsme přemýšleli celé dospívání, byla animální potřeba, kterou musíme potlačit a která je ve skutečnosti jemné umění, které si musíme osvojit. Nejsem jako nevímkové procento amerických mužů, kteří se stali impotentní v přímém důsledku ženského osvobození, jehož jsem naprostým

¹⁶² Ibid., s. 320. You are not that sort of woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did. And Africa is to be communist I suppose. I used to be proud to be British. There was a high ideal. I came out to the verandah and looked at the stars.

¹⁶³ Existoval i jiný konec, kde toto gesto chybí, ale od něj Churchillová nakonec ustoupila.

¹⁶⁴ Stejný herec hrál Cliva a Cathy při prvním uvedení; v dalších inscenacích tomu bylo někdy jinak.

zastáncem, někdy si myslím, že víc než ty sama. Ani nejsem jeden z tvých zlosynů, kteří to strčí dovnitř, bouchnou to tam a usnou. Jeden můj cíl je potěšit tě. Jeden můj cíl je dát ti valící se orgasmy, jako dávám jiným ženám. Tak proč je ksakru nemáš? ... navzdory všem mým snahám se stále cítíš pod mou nadvládou...Bud' prostě sama sebou. Nezdá se, že by sis uvědomovala, jak urážlivé to pro mě je, že se nemůžeš dát dohromady.¹⁶⁵

Veškeré jeho „snahy“ ale stále potvrzují dominantní postavení: snaží se porozumět své ženě, uspokojit ji, ale stále v intencích mužské fantasie; selhání svaluje na ni. Tlačí na ni dlouhými, rozumně znějícími monology, podobnými těm, jimiž inkvizitor zavaluje vyšetřovanou Alice ve *Vinegar Tom*. Rétorika je mužským donucovacím prostředkem, ženám, pokud nejsou rovnou panenky jako Victoria v prvním dějství, je přisouzeno zastrašené mlčení a pláč. V „nové době“ druhého dějství se ale dokáží vzepřít; svět viktoriánské pruderie a omezování, jakéhosi dětství všech postav, je pryč.

Moderní doba se možná vyrovnává s nerovnostmi mezi lidmi, ale stále kolonizuje. V *Cloud Nine* se objevuje téma Severního Irsku a jeho vztah s Británií je přirovnán ke vztahu muž – žena. Autorka: „Tradiční pohled na Iry je, že jsou okouzující, nezodpovědní, blízko k přírodě, všechny ty věci, které mají lidé tendenci myslet si o ženách.“¹⁶⁶ Téma válčení v Irsku přináší Linin bratr Bill, voják, který v Irsku zemřel. Zjeví se v teplé letní noci, kdy opilí Victoria, Lin a Edward (jenž sám sebe změnil v lesbičku) vyvolávají blíže neurčenou bohyni, a vyjadřuje deprivaci, strach, nudu a osamocení života okupačního vojáka v Irsku. Rituální vyvolávání bohyně, pramatky, o níž Joshua vyprávěl v prvním dějství, odkazuje na celou řadu ženských her, například na *The Sport of My Mad Mother* Ann Jellicoeové. Vzývání bohyně připomíná feministické zkoumání historie žen a předkřesťanské mystiky:

Bohyně mnoha jmen, nejstarší ze starých, která jsi kráčela v chaosu a stvořila život, slyš naše volání zpátky v čase, před Jehovou, před Ježíšem, před tím, než tě muž odsunul a spálil tvoje chrámy, slyš nás, Paní, vrať nám, co jsme byly, dej nám dějiny,

¹⁶⁵ Ibid., ss. 300-301. So I lost my erection last night not because I'm not prepare to talk, it's just that taking in technical information is a different part of the brain and also I don't like to feel that you do it better to yourself. I have read the Hite report. I do know that women have to learn to get their pleasure despite our clumsy attempts at expressing uddying devotion and ecstasy, and that what we spent our adolescence thinking was an animal urge we had to suppress is in fact a fine art we have to acquire. I'm not like whatever percentage of American men have become impotent as a direct result of women's liberation, which I am totally in favour of, more I sometimes think than you are yourself. Nor am I one of your villains who sticks it in, bangs away, and falls asleep. My one aim is to give you pleasure. My one aim is to give you rolling orgasms like I do other women. So why the hell don't you have them?...despite all my efforts yu still feel dominated by me...Just be yourself. You don't seem to realise how insulting it is to me that you can't get yourself together.

¹⁶⁶ Aston, E.: o. c., 1997, s. 35.

které jsme neměly, udělej z nás ženy, kterými nemůžeme být...Bohyně tlustých břich a dětí. A krve krve krve.¹⁶⁷

Cloud Nine patří mezi ty hry, jež byly, jsou a budou analyzovány v desítkách statí a esejů, protože nabízejí různorodé interpretace všech obsahových i stavebních prvků. V této práci jsem se pokusila postihnout alespoň nejdůležitější aspekty této přelomové hry.

V chronologickém výčtu her Caryl Churchillové uzavírá *Cloud Nine* definitivně období dozvuku 60. a počátku 70. let; nastává doba „top girl“ Margaret Thatcherové. Ovšem v našem dělení autorčiny tvorby následuje další hra vzniklá ve spolupráci s Joint Stock – *Fen*.

Inscenace hry *Fen* vznikla čtyři roky po *Cloud Nine*, v roce 1983. Jak jsme již zmínili, v rámci workshopu k inscenaci strávili herci a inscenační tým, pochopitelně včetně autorky, dva týdny ve vesnici ve východoanglické zemědělské oblasti nazvané podle močálů, jež v této krajině bývaly před meliorací. Jako ve *Vinegar Tom* nebo *Light Shining in Buckinghamshire* je v této hře kolektivní hrdina - komunita vesnických žen. Na jejich osudech a přístupu ke světu je na základě vlastního výzkumu a knihy Mary Chamberlainové *Fenwomen*, jež vyšla také v roce 1983, ukázán těžký a omezený život žen z nejchudších venkovských vrstev, naplněný víceméně jen prací na poli a v domácnosti. Jako reprezentantky této komunity jsou ženy zvoleny kvůli svému dvojímu útlaku: třídnímu a pohlavnímu, nahlíženo pochopitelně z jasně feministicko-marxistického hlediska. *Fen* je nejdokumentárnější hra Churchillové, zřejmě díky zvolené metodě, kdy si každý herec přinesl na scénu několik autentických osob, které ve Fens poznal; celkem ztělesňuje šest herců dvacet dva postav.¹⁶⁸ Promluvy postav jsou z velké části doslovně převzaty od obyvatel Fens a většina z jednadvaceti scén má charakter výseku z reality. Jak je u Churchillové obvyklé, jednotlivé scény jsou krátké, výstižně charakterizující určitý aspekt života ve Fens a rychle přecházejí jedna v druhou. Již první scéna zasazuje rurální život, který se po generace nezměnil a v němž je jedinou technickou vymožeností traktor, do kontextu globalizovaného světa konce dvacátého století: Japonský obchodník pan Takai, v obleku a s fotoaparátem, vítá návštěvníky na „nejdražších pozemcích v Anglii“. Popisuje úspěchy firmy, pro niž pracuje, trustu, který je vlastněn dalším trustem, a jak výhodné je kupovat zde farmy. Místní kapitalista Tewson je kvůli vysokým daním z půdy nucen svou farmu prodat a nadále si ji jen

¹⁶⁷ Churchill, C.: *Cloud Nine*, o. c., ss. 308-309. Goddess of many names, oldest of the old, who walked in chaos and created life, hear us calling you back through time, before Jehovah, before Christ, before men drove you out and burnt your temples, hear us, Lady give us back what we were, give us the history we haven't had, make us the women we can't be...Goddess of fat bellies and babies. And blood blood blood.

¹⁶⁸ Tak tomu bylo při prvním uvedení; v jiných produkcích se může lišit.

pronajímat. Tento průnik okolního světa do Fens se zdá mít ale minimální vliv na celou komunitu, na její po staletí stejný způsob života. Jediná viditelná změna je traktor a sortiment pěstované zeleniny – japonské a čínské ředkve. Tradiční hodnoty místní komunity nejsou Churchillovou interpretovány pozitivně, v kontrastu k modernímu kapitalistickému zaměření na „byznys“, naopak jsou nástrojem všudypřítomného útlaku, zejména žen. V deprivované společnosti, z níž nikdo nenachází úniku, je ponižování, represe a násilí běžnou součástí mezilidských vztahů. Tewson vykořisťuje své zaměstnankyně: „Lepší pracovnice než muži. Viděl jsem ženy, které pracovaly na mých polích s námrazou na tvářích. To obdivuju.“¹⁶⁹ Ve třetí scéně si traktorista Frank sám pro sebe přehrává hádku s Tewsonem o své mzdě, ten souhlasí s tím, že je nízká, ale jakoby okrajově připomíná, jak pomohl s umístěním Frankova bratra do blíže nespecifikovaného ústavu. Frank uhodí Tewsona, to znamená, že „uhodí sám sebe přes tvář.“¹⁷⁰ Závislost a svázanost poddaného a pána je tak vyjádřena jediným gestem. Ženy pro pana Tewsona najímá a vyplácí paní Hassetová, vedoucí pracovní čety. Vedle Marion v *Owners* a Marlene v *Top Girls* další žena utlačující jiné ženy, vykonavatel patriarchálního pořádku. Osmadvacetiletá Angela fyzicky i psychicky týrá svou nevlastní dceru Becky, aby zahlušila frustraci z neuspokojivého života. Becky hledá oporu ve vzpomínkách na mrtvou matku a v tajném deníku; obě používá její macecha k výsměchu a ponižování. Celá vesnice se dívá podezřívavě na „divnou“ Nelly, která jediná přemýšlí o pracovních podmínkách a odborech; vesnické dívky ji dokonce napadnou. Jediný, kdo se pokouší uniknout, je Val, vdaná žena se dvěma dětmi, jež chce odejít se svým milencem Frankem do Londýna. Ten ji ale přesvědčí, že tam by žádnou práci nenašli. Val se přestěhuje k Frankovi, děti musí nechat u svého manžela. Lidé z vesnice nedokáží Valino chování pochopit; její matka May jí říká:

O co ti jde? O štěstí? Máš ho, ne? Modrého ptáka štěstí? Máš ho, ne? Modrého ptáka?

Ticho.

O co ti jde? ¹⁷¹

Usilovat o štěstí, nenechat se přinutit dělat to, co se dělalo po generace, je nepochopitelné. Soused Geoffrey komicky vysvětluje Val: „Nadávám ti za to osobní zodpovědnost, Val. Jsi příznak doby. Všechno se mění, všechno jde dolů. Stávky, bojovníci, vidím za tím Rusy.“¹⁷²

¹⁶⁹ Churchill, C.: *Fen*, in: *Plays Two*, London 1990, s. 171. Better workers than men. I've seen women working in my fields with icicles on their faces. I admire that.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 151.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 159. What you after? Happiness? Got it have you? Bluebird of happiness? Got it have you? Bluebird? *Silence*. What you after?

¹⁷² *Ibid.*, s. 169. I don't hold you personally responsible, Val. You're a symptom of the times. Everything changing, everything's going down. Strikes, militants, I see the Russinas behind it.

Val nedokáže žít ani s Frankem bez dětí, ani s dětmi bez Franka, a zároveň považuje za spravedlivé, že děti žijí u svého otce. Hledá útěchu v baptistické skupině „hodných a milujících sester“, ale z jejich setkání uteče a dává přednost „valiu bez Ježíše“¹⁷³. Náboženství je zde jako „šidítka pro masu“, pokrytectví, které zastírá skutečné mizerné životní podmínky obyčejných lidí. Frank se neúspěšně pokusí o sebevraždu. Val nakonec Franka přesvědčí, aby ji zabil, neboť je to jediné možné osvobození. Takový příběh lásky, v němž sledujeme vývoj vztahu i postav, je v hrách Caryl Churchillové ojedinelý: oba milenci jsou bez „postranních“ motivů, jako bylo vlastnění v *Owners*, vztah není genderovou demonstrací jako v *Cloud Nine*, není to mocenská patriarchální struktura. V nonverbální páté scéně, po té, co Val opustila rodinu, spolu Val a Frank tančí, „staromódně, formálně, romanticky, šťastně“.¹⁷⁴ Komplikovaný vztah je ztvárněn v patnácté scéně, kdy se Val opět vrátila od rodiny k Frankovi:

Val: Měla jsem strach.

Frank: Kdy?

Val: Když jsem tě opustila.

Frank: Já jsem měl strach, když jsi se vrátila.

Val: Teď máš?

Frank: Myslel jsem, že se zabiju, když jsi odešla. Štěstí, že jsem to neudělal.

Val: Z čeho máš strach?

Frank: Že zešílím. Výšiny. Krása.

Val: Štěstí, že žijeme v rovinaté krajině.¹⁷⁵

V angličtině vynikne úspornost vyjadřování obou milenců, situaci, kdy „nejsou potřeba slova“; význam nese také mlčení, strohost a rytmus.

Několikrát zmíněná neměnnost životního stylu ve Fens přináší typickou feministickou konfrontaci několika generací žen. Devadesátiletá Ivy, Valina babička, v monologické scéně vzpomíná na to, jak starý Tewson ovlivňoval dělníky, aby nevstupovali do odborů, jak se pokoušela vyhnout práci na poli tím, že zůstávala déle ve škole, a nakonec musela na pole bez svačiny.¹⁷⁶ Nejmladší generaci zastupuje šestnáctiletá Becky a Valiny dcery (šest a devět let), které si zpívají *Girls' Song*:

Chci být kuchařka, až vyrostu.

Kdybych nemohla být kuchařka, budu kadeřnice.

¹⁷³ Ibid., s. 176.

¹⁷⁴ Ibid., s. 153.

¹⁷⁵ Ibid., ss. 176-177. Val: I was frightened. Frank: When? Val: When I left you. Frank: I was frightened when you came back. Val: Are you now? Frank: Thought of killing myself after you'd gone. Lucky I didn't. Val: What are you frightened of? Frank: Going mad. Heights. Beauty. Val: Lucky we live in a flat country.

¹⁷⁶ Ibid., ss. 177-178.

Ale opravdu nechci opustit vesnici, až vyrostu.

Nemyslím moc na to, čím chci být.

Domácí práce mi nevadí.

Myslím, že chci být žena v domácnosti, dokud si nevymyslím jinou práci.

Až vyrostu, budu ošetřovatelka, a když ne, kadeřnice.

Budu kadeřnice, až vyrostu, a když ne, ošetřovatelka.¹⁷⁷

Píseň ukazuje výzkumem podložené touhy místních dívek, pro něž je odchod z vesnice nemyslitelný, o sobě ani svém osudu nemají valné mínění.

Realistický ráz hry je doplněn poetickými scénami, jimiž se opět brechtovsky propojuje současnost a minulost. Hru uvádí a zakončuje hoch v oblečení z devatenáctého století, který plaší vrány. Tewsonovi se poté, co prodal farmu, zjeví duch ženy také z minulého století, jejíž dítě zemřelo hladem. Závěrečná scéna se surrealistickým nádechem navazuje na scénu, v níž Frank zabije Val sekerou a ukryje její tělo do skříně. Val z ní vyjde zadní stěnou a povídá si s Frankem o ženách, které vidí „na druhé straně“. Pak k ní přijde i Becky, které se zdá noční můra o její maceše Angele. Angela přijde také a pocítí bolest, kterou jindy působí Becky. Projde Nell na chůdách a sděluje, jak na ni promluvilo slunce. Shirley, Valina sousedka, žehlí pole – vyjádření těžké práce. Poslední replika vyjadřující všechny zmařené sny:

Val: Má matka chtěla být zpěvačka. Proto nikdy nezpívá.

*May je tam. Zpívá.*¹⁷⁸

Po *Vinegar Tom* a *Light Shining in Buckinghamshire* je *Fen* předposlední hrou Churchillové vycházející z workshopové techniky a s výsledným dramatickým tvarem typickým pro socialistické a feministické divadelní skupiny. Následující hra *Serious Money*, ačkoli to není v souvislosti s ní často zmiňováno, vznikla opět ve spolupráci s celým ansámblem, i když v produkci Royal Court Theatre. Protože ale její téma úzce souvisí s politickou a hospodářskou situací Británie konce 80. let, zařazuji tuto hru do následující kapitoly.

¹⁷⁷ Ibid., ss. 157-158. I want to be a cook when I grow up/ If I couldn't be a cook I'd be a hairdresser / But I don't really want to leave the village when I grow up. / I don't think much about what I want to be./ I don't mind housework./ I think I want to be a housewife until I think of another job. / When I grow up I'm going to be a nurse if not a hairdresser. I'm going to be a hairdresser when I grow up and if not a nurse.

¹⁷⁸ Ibid., ss. 189-190. Val: My mother wanted to be a singer. That's why she'd never sing. *May is there. She sings.*

2. 5. OD TOP GIRLS DÁLE- DVĚ DESETELETÍ VLÁDY MARGARET THATCHEROVÉ

Top Girls (v překladu Františka Frölicha *Prvotřídní ženy*) jsou v tvorbě Caryl Churchillové podobně zlomovou hrou jako *Cloud Nine*; také se dobily si statut vlajkové lodi své autorky. Stejně jako *Cloud Nine* charakterizují určité konkrétní období v britských dějinách - tam, kde ale protagonisté budoucího „sedmého nebe“ směřovali k tolerantním zítřkům, postavy „prvotřídních“ i těch neúspěšných žen v *Top Girls* dokazují krizi cílů liberálního feminismu a dopady politického vývoje od nástupu Margaret Thatcherové do funkce premiérky v roce 1979. Osobnost Thatcherové ovlivňovala Británii nejen po dobu, kdy stála v čele země (1979 – 1990), ale ještě po celá 90. léta. Měla vliv na specifickou atmosféru, která se velmi silně odráží v řadě her Caryl Churchillové, jimž se budeme věnovat v této kapitole. Na konci 70. let se prohlubovala v Británii pesimistická atmosféra kontrastující s výbušnou energií 60. let. Jejím významným podněcovatelem byla neuspokojivá hospodářská situace, dlouhodobá nekonceptnost hospodářské politiky vlády vedoucí k vysoké inflaci a nezaměstnanosti. Margaret Thatcherová se hned po nástupu do funkce stala ztělesněním „Nové pravice“ a již její první kroky ukázaly, že je konec s koncepcí sociálního kapitalismu. Sociální kapitalismus definuje priority sociálního státu v několika bodech: sociální zabezpečení, lékařská péče, bydlení a vzdělání. Politická a sociálně-ekonomická linie Thatcherové se odvíjela od radikálního kapitalismu, což se rychle odrazilo oklešťováním podpory v těchto oblastech. Konzervativní vláda přijala celou řadu zákonů, Housing Act (Zákon o bydlení, 1980), Social Security Act (Zákon o sociálním zabezpečení, 1986), Education Reform Act (Zákon o školské reformě, 1985), které podporovaly soukromé vlastnictví, privatizaci a volnou ruku trhu ve školství, zdravotnictví, bydlení.

Hlavní hrdinkou *Top Girls* je Marlene, žena původem z pracující třídy, která se vypracovala v úspěšnou managerku a právě získala vedoucí místo v pracovní agentuře Top Girls. Je prototypem thatcherovského ideálu individuality a podnikavosti; výsledek idejí liberálního (neboli buržoasního) feminismu. Marlene, stejně jako Marion v *Owners*, převzala hodnoty patriarchální společnosti, do níž se plně začlenila. Naplnila tak cíle liberálního feminismu - možnost budovat svůj osobní úspěch v profesním životě; získala postavení rovnocenné mužům, kdy ovšem platí, že žena může být jako muž, ale nikoli opačně, čímž naopak feministické cíle popřela.

Hra začíná slavnostní večeří na počest Marlenina povýšení, na níž se sejde kromě oslavenkyně pět zajímavých žen z minulosti: viktoriánská cestovatelka Isabella Birdová,

favoritka japonského císaře, později buddhistická jeptiška ze třináctého století paní Nidžó, Bláznivá Markéta, která na Brueghelově obraze vede skupinu žen bojovat s ďábly v pekle, dále papežka Jana, která v mužském převlečení (možná) byla v devátém století papežem, a Trpělivá Griselda, postava z Chaucerových *Canterburských povídek*. Žádná z těchto historických postav už se ve hře později neobjeví, ani není jinak zmíněna; místo je popsáno prostě jako restaurace v sobotu večer. Marlene se setkává s přítomnými ženami jako se sobě rovnými, je mezi nimi cítit porozumění. Marlene objednává pití, jídlo, lehce ponouká přítomné k vyprávění. Každá z pětice postupně více či méně přerušovaně vypráví svůj příběh; jednotlivé příběhy postupně skládají a porovnávají různé formy útlaku žen v různých dobách, kulturách i sociálních vrstvách. Jejich repliky se prolínají, skákají si do řeči; Churchillová zde opět používá překrývající se repliky. Vzniká tak místy až hudební skladba a různorodost ženské zkušenosti je umocněna. V průběhu večere všechny pijí víno a brandy, takže razance vyprávění stoupá; všechny se baví nebo naopak pláčí, nakonec papežka Jana zvrací v rohu a Isabella dokončuje vyprávění:

Věděla jsem, že návrat síly byl jen dočasný, ale jak nádherné to bylo, dokud jsem ji měla.¹⁷⁹

Tečku za živelnou mozaikou prvního dějství tak dělá vyjádření radosti ze života, přes všechny překážky, které klade.

Až v průběhu hry se osvětlí, jak se které téma - cestování, vzdělání, mateřství, spojení práce a mateřství atd. - týká přímo Marlene samotné. Tato scéna vznikla opět, a opět jiným způsobem, jako důsledek autorčiny metody historizace - ve výsledku je Marlene zasazena do historického kontextu. Jinak stojí mimo „logiku“ zbylých dvou dějství. Druhé dějství se odehrává zřejmě v pondělí po úvodní večeři částečně v agentuře, kde Marlene pracuje. Poznáváme její kolegyně Win a Nell, stejné „top girls“ jako je Marlene sama, které jen čekají na svůj vlastní velký úspěch. Tento nový typ žen charakterizuje Churchillová vysokým vzděláním, nestálými milostnými vztahy - s ženatým mužem, několik partnerů naráz - „mužskou“ razancí, úsečností v řeči a shovívavým nadhledem nad většinou lidí kolem sebe:

Nell: ...Mám tady toho chudáka pitomce, co jsem mu nikdy neměla říkat, že mu pomůžu. Moje něžný srdce.

Win: Něžný jak starý bagančata. Kolik mu je?

Nell: No jo, čtyřicet pět.

Win: Nic už neříkej.

Nell: Zná svoje místo, nechce si říkat manažer, takovej neškodnej chlapík, chce jen lepší provizi a trochu sluníčka.

¹⁷⁹ Churchill, Caryl: *Top Girls*, in: *Plays Two*, o.c., s. 83. I knew my return of vigour was only temporary, but how marvellous while it lasted.

Win: Nechceme to všichni?
 Nell: Musí se stěhovat. Má přízemní domek v Dymchurchi.
 Win: A jeho žena říká.
 Nell: Paní manželka by se radši nestěhovala. Prochází změnami.
 Win: Hele, je to jeho pohřeb, neztrácej čas.
 Nell: Moc času neztrácím.
 Win: Mělas dobrej víkend?
 Nell: Dalo by se říct.
 Win: Kterej?
 Nell: V pátek jeden, v sobotu druhej.
 Win: Aj aj!
 Nell: V neděli večer jsem se dívala na televizi.
 Win: Kterýho máš opravdu radši?
 Nell: Nejlepší byla neděle a kakao.¹⁸⁰

Styl jejich mluvy je staví do opozice k prezentaci ženství ve scéně večere; fantasticky oživené historické i fiktivní postavy první části působí živěji, než Nell a Win, inspirované skutečným ženským typem. Pozice jiných, méně „top“, žen na pracovním trhu jsou nastíněny ve scénách pohovorů Marlene, Nell a Win s ženami, které hledají práci. Zdá se, že ambice a snahy každé z nich jsou velice tristní.

Druhý obraz druhého dějství se odehrává na dvorku domu Joyce, kde si hrají šestnáctiletá Angie a dvanáctiletá Kit. V jejich dětinských hovorech přecházejících od vzájemné lásky k nenávisti a zase opačně, se objevují i vážné momenty, jako když chce Angie zabít svou matku. O několik scén později přijede Angie za svou tetou Marlenou do Londýna. v kanceláři usne a Marlene o ní říká svým kolegyním: „Spíš balička v Tesku...Je trochu natvrdlá. Je trochu srandovní...Ona to nedokáže.“¹⁸¹ Ve třetím dějství, které se odehrává o rok dříve, zjišťujeme, že Angie je ve skutečnosti Marlenina dcera. Marlene ji „dala“ své sestře a odešla do Londýna pracovat. Obrácení chronologie událostí ve hře umožnilo autorce vypointovat tuto skutečnost a následnou charakteristiku Marlene velmi burcujícím způsobem. Angie je skutečně trochu „natvrdlá“, dětinská a nevzdělaná, ale jaká je příčina?

Churchillová nevyjadřuje jen nechuť k „top girls“, ale také k mužům, kteří jsou schopni žít pouze v bezpečných vodách patriarchálního systému. S novým Marleniným

¹⁸⁰ Ibid., ss. 101-102. Nell: ...I've got that poor little nerd I should never have said I could help. Tender heart me. Win: Tender like old boots. How old? Nell: Yes well forty five. Win: Say no more. Nell: He knows his place, he's not after calling himself a manager, he's just a poor little bod wants a better commision and a bit of sunshine. Win: Don't we all. Nell: He's just got to relocate. He's got a bungalow in Dymchurch. Win: And his wife says. Nell: The lady wife wouldn't care to relocate. She's going through the change. Win: It's his funeral, don't waste your time. Win: I don't waste a lot. Win: Good weekend you? Nell: You could say. Win: Which one? Nell: One Friday, one Saturday. Win: Aye aye. Nell: Sunday night I watched telly. Win: Which of them do you like best really? Nell: Sunday was best, I liked the Ovaltine.

¹⁸¹ Ibid., ss. 120. Packer in Tesco more like..She's a bit thick. She's a bit funny... She's not going to make it.

místem napevno počítal její kolega Howard Kidd (na scénu nevstoupí, v této jediné hře Churchillové jsou všechny postavy ženské), který se při představě, že bude pracovat jako podřízený ženy, zhroutil. Jeho žena přijde za Marlene s nejasným úmyslem zlepšit postavení svého muže, protože jednak se jí pochopitelně dotýká jeho špatný zdravotní stav, jednak ani ona sama nedokáže přijmout, že žena dostala vedoucí pozici místo muže. Paní Kiddová:

Co to s ním udělá, když bude muset pracovat pro ženu? Já myslím, že kdyby to byl muž, tak by se přes to přenesl jako přes něco normálního...Já musím nést to břemeno. Mě nepovýšili. Já ho vždycky nechávám prvního. A co teď dostanu? Vy ženské tohle, vy ženské tamto. Není to moje chyba. Budete se k němu muset chovat velmi opatrně. Je velmi zraněný.¹⁸²

V polovině třetího dějství mění hra náhle své téma: od feministických témat k socialistickým tématům třídy a třídního útlaku. Otec Joyce a Marlene byl zřejmě zemědělský dělník a komunista a Joyce žijící z uklízení v bohatých domácnostech jde v jeho názorových stopách. V jejím rozhořčení dokumentuje Churchillová činy konzervativců, jako bylo potlačování nepokojů a stávek, jež se konaly od roku 1980 postupně v Bristolu, Brightonu, Londýně, Birminghamu a Liverpoolu, pomocí nových zákonů, z pohledu dělnických vrstev. Na jedné straně privatizace a podpora podnikání nabízela části populace možnost vydělávat mnohem více peněz než dříve, jiná část byla naopak zbavena příležitostí prostým faktem, že náležela k pracující třídě. Marlene se vymaněním z rodného prostředí dostala na „druhou stranu“; zatímco Joyce je stále „my“, Marlene je „oni“. Tento rozkol je mezi Joyce a Marlene hluboký a definitivní, nehledě na sesterskou vazbu:

Joyce: ...Ono se totiž nic nezměnilo, a taky nezmění, dokud budou u vesla oni.

Marlene: Oni, oni. / Oni a my?

Joyce: A ty k nim patříš.

Marlene: A ty jsi „my“, skvělé „my“, a Angie je „my“ / a táta s mámou jsou „my“.

Joyce: Ano, správně, a ty jsi „voni“.

Marlene: Pane Bože, Joyce, to je ale noc. Ty to v sobě máš.

Joyce: Já vím, že mám.

Marlene: Já jsem to všechno tak nemyslela.

Joyce: Já jo.

Marlene: Ale stejně jsme kamarádky.

Joyce: Ba ne, já myslím, že ne.¹⁸³

¹⁸² Ibid., s. 112. Mrs. Kidd: What's it going to do to him working for a woman? I think if it was a man he'd get over it as something normal...It's me that bears the brunt. I'm not the one that's been promoted. I put him first every inch of the way. And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault. You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.

Joycina nesmiřitelnost koresponduje s tím, co uvádí Sinfield ve své knize: „Rétorika práva a pořádku a obětování ‚podřízených‘ tříd, s jejíž pomocí se snaží (Thatcherová) dělat svou sociální a ekonomickou politiku přijatelnou, vyvolává odplatu.“¹⁸⁴ Socialistická ideologie tak, jak je ukázána v této hře, je sice protipólem vypjatého thatcherovského individualismu, ale nenabízí řešení, jen prohlubuje pocit bezvýchodnosti, což vede k násilným tendencím:

Joyce: Žárlím na to, co jsi udělala, ty se za mě stydíš, kdybych za tebou přišla do kanceláře, ty tvý šik kámoši, že jo, já se stydím za tebe, myslíš jenom na sebe, ty jsi měla úspěch, pro většinu lidí se nic nezměnilo / že ne.

Marlene: Nenávídím dělnickou třídu / o tom teď

Joyce: Ano, nenávídíš.

Marlene: začneš, žádná už neexistuje, znamená to líný a blbý. / Nemám ráda, jak mluví. Nemám

Joyce: Jen do toho, teď to dostaneme.

Marlene: ráda pivní ksindl a fotbalové zvratky a šťavnatý kozy / a bratří a sestry -

Joyce: Odplivnu si, když vidím rolls royce, poškrábala jsem ho prstenem / vlastně to byl mercedes...Já zas nenávídím ty krásy, co u nich pracuju, / a to jejich špinavý nádobí se zaschlým zasraným veau.

Marlene: a nestáhnou mě na svojí úroveň kdejakou stávkovou hlídkou a nepošlou mě na Sibiř / nebo do blázince,

Joyce: Ne, ty budeš na jachtě a budeš šéfka Coca-Coly, jen počkej, osmdesátý léta budou senzační, protože se vás zbavíme -

Marlene: jenom proto, že jsem jiná. A podporuju Reagana, i když je to mizerný filmový herec, protože se mu komouši šplhají na mapu, a já chci být svobodná ve svobodném světě -

Joyce: Cože? / Cože?

Marlene: Já vím, co tím / chci říct - nebýt zavřená tady.

Joyce: Tak tu nebuď, až se to stane, protože až do tebe bude někdo kopat, tak já se budu jenom smát.

*Ticho.*¹⁸⁵

¹⁸³ Ibid., s. 140. Joyce: ...Because nothing's changed and it won't with them in. Marlene: Them, them. / Us and them? Joyce: And you're one of them. Marlene: And you're us, wonderful us, and Angie's us / and Mum and Dad's us. Joyce: Yes, that's right, and you're them. Marlene: Come on, Joyce, what a night. You've got what it takes. Joyce: I know I have. Marlene: I didn't really mean all that. Joyce: I did. Marlene: But we're friends anyway. Joyce: I don't think so, no.

¹⁸⁴ Sinfield, Alan: Literature, Politics and Culture in Postwar Britain, o. c., s. 307.

¹⁸⁵ Churchill, C: Top Girls, o.c., ss. 139-140. Joyce: Jealous of what you've done, you're ashamed of me if I came to your office, your smart friends, wouldn't you, I'm ashamed of you, think of nothing but yourself, you've got on, nothing changed for most people / has it? Marlene: I hate the working class / which is what you're going Joyce: Yes you do. Marlene: to go about now, it doesn't exist any more, it means lazy and stupid. / I don't like the

Celý dialog mezi Joyce a Marlene tvoří zrcadlovou scénu k úvodní večeři; Marlene a Joyce při ní popíjejí whisky, takže zábrany se uvolňují. Zatímco večeřová scéna končí optimistickým vyjádřením vitality, i když dočasné, nezacelitelný rozpor mezi sestrami je završen příchodem Angie:

Angie: Mami?

Marlene: Angie? Co se stalo?

Angie: Mami?

Marlene: Ne, máma šla spát. To jsem já, teta Marlena.

Angie: Strašný.

Marlene: Měla jsi zlý sen? Copak se v něm stalo? No, už jsi vzhůru, , vid', zlatíčko.

Angie: Strašný.¹⁸⁶

Možná slyšela, že Marlene je její matka, možná ji vyděsila hádka mezi Joyce a Marlene. Angie je jedinou skutečnou obětí individualistického systému, jak jej podává Churchillová; není jí ani Joyce, ani Howard. *Top Girls* patří mezi několik málo her Caryl Churchillové, které neobsahují skoro žádné prvky komiky (s výjimkou první, festivity scény), a to spolu s výše uvedeným závěrem činí tento titul snad nejpesimističtější z celé tvorby.

V roce 1984 po konzultaci s režisérem Howardem Daviesem přepracovala Caryl Churchillová svou nedokončenou hru z roku 1978 *Softcops*, která byla v téže roce uvedena v Barbicanu v produkci Royal Shakespeare Company. Zabývá se autorčíným častým tématem společenské kontroly, přičemž východiskem jí byla Foucaultova kniha *Dohlížet a trestat*, která se věnuje proměně trestání zločinů a institucím, které vznikly v 18. a 19. století a které aplikují metodu tzv. disciplinace na své svěřence v armádě, škole, vězení, nemocnici i továrně. Churchillová se soustředila na téma vývoje vězení a trestání zločinců a, aby zdůraznila postupné „měknutí“ výchovných metod, nazvala svou hru *Softcops* – volně přeloženo „jemní policajti“. Autorka v předmluvě píše:

way they talk. I don't Joyce: Come on, now we're getting it. Marlene: like beer guts and football vomit and saucy tits / and brothers and sisters - Joyce: I spit when I see a Rolls Royce, scratch it with my ring / Mercedes it was...I hate the cows I work for / and their dirty dishes with blanquette of fucking veau. Marlene: and I will not be pulled down to their level by a flying picket and I won't be sent to Siberia / or a loony bin Joyce: No, you'll be on a yacht, you'll be head of Coca-Cola and you wait, the eighties is going to be stupendous all right because we'll get you lot off our backs - Marlene: just because I'm original. And I support Raegan even he is a lousy movie star because the reds are swarming up his map and I want to be free in a free world - Joyce: What? / What? Marlene: I know what I mean / by that - not shut up here. Joyce: So you don't be round here when it happens because if someone's kicking you I'll just laugh.

¹⁸⁶ Ibid., s. 140. Angie: Mum? Marlene: Angie? What's the matter? Angie: Mum? Marlene: No, she's got to bed. It's Aunt Marlene. Angie: Frightening. Marlene: Did you have a bad dream? What happened in it? Well you're awake now, aren't you pet? Angie: Frightening.

Hra *Softcops* byla napsána původně v roce 1978, pod labouristickou vládou, kdy se otázka mírné kontroly zdála případnější než v roce 1984, v roce prvního uvedení, kdy Thatcherová bourala sociální stát. V tomto roce si obecnost uvědomovalo zejména spojení mezi Benthamovým panoptikonem a Orwellovým Velkým bratrem. V roce 1985, kdy jde toto vydání do tisku, se vláda snaží depolitizovat horníky a buřiče zdůrazňováním „kriminálního elementu“.¹⁸⁷

Churchillová dramaturgizuje proces započatý proměnou, kterou Foucault popisuje ve své knize, jenž trvá dodnes a nese v sobě disciplinární modely, nerozlučně doprovázející demokratizaci společnosti – osvícenství, které objevilo svobodu, vynalezlo také disciplinární kontrolu.

Komedii Churchillová, pod Foucaultovým vlivem, zasadila do Paříže 30. let 19. století. Formou připomíná revue a viktoriánské freak-show, kde se výstupy jednotlivých kabaretních umělců i sboru přelévají jeden do druhého, dialog následuje píseň, pak přijde kouzelnické číslo atd. Postavou jakéhosi průvodce (který se ale neobrací k publiku) je Pierre, pokračovatel osvícenců, příznivec Rozumu, který se úporně po celou dobu snaží najít ten nejvhodnější, pro zločince i veřejnost nejvýchovnější způsob trestu. V první scéně jej vidíme, jak dopilovává detaily popravního představení. Pozvaným školákům vysvětluje divadelní znakový systém připraveného popravního lešení, ukazuje se ale, že dokonalosti nelze dosáhnout: například rudé stuhy, které mají děti „přečíst“ jako symboly krve a vášně, jsou příliš rušivé - „Nebo to vypadá úderněji bez nich? Měl by žal být dominantním tématem? Krev může být představována sebou samou.“¹⁸⁸ Potom odsouzení, Pierrovi herci, nejsou schopni přednést své „role“, proslovy, jež jim Pierre připravil. Transparenty s popisem spáchaných zločinů se pomíchají a nakonec vrah Lafayette způsobí výtržnosti svým neplánovaným proslovem, že má radost z toho, že zabil svého šéfa. Pořádek je opět nastolen vojáky a Pierre je zklamán, jeho záměr, aby diváci „hleděli na nezákonný čin perspektivou společenského působení a ve světle rozumu“¹⁸⁹, se nezdařil, protože podívaná příliš vzněcuje smysly. Inscenování divadelních prostředků ve hře pokračuje v cele, kde je vězněn Lacenaire, „okouzlující a neúspěšný vrah a bezvýznamný zloděj, který krátce byl romantickým hrdinou“¹⁹⁰, jak jej charakterizuje autorka v předmluvě. Lacenaire ve vězení přijímá boháče a pořádá pro ně představení, při kterém se od něj s nadšením nechávají urážet a ponižovat.

¹⁸⁷ Churchill, Caryl: *Softcops*, in: *Plays Two*, o. c., s. 3. *Softcops* was originally written in 1978, under a Labour Government, when the question of soft controls seems more relevant than in 1984, the year of its first production, when Thatcher was dismantling the welfare state. That year, audiences were particularly alive to the connection between Bentham's panopticon and Orwell's Big Brother. In 1985, as this edition goes to press, the Government are attempting to depoliticise the miners and rioters by emphasising a „criminal element“.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 6. Or does it look more striking without the ribbons? Should grief be the dominant theme? Blood can be represented by itself.

¹⁸⁹ *Ibid.*, s. 12. ...to look at the illegal act in the perspective of the operation of the society and the light of Reason.

¹⁹⁰ *Ibid.*, s. 3. Glamorous and ineffectual murderer and petty thief, who was briefly a romantic hero.

Pierrovým novým impulsem je kriminálník přeměněný na policejního ředitele Vidocq, mistr převleků – podle něj je Lacenaire zviditelněn, protože není nebezpečný a nemůže jít příkladem, naopak královrah Fieschi musí být popraven skoro tajně. S tím se Pierre těžko smiřuje. Pak se však seznámí s autorem panoptikonu Jeremy Benthamem a ten mu osvětlí nový princip, kdy není důležité dívat se na exemplární trest, ale být pod dohledem: „Nepotřebujete, aby vás někdo pozoroval po celý čas. Podstatné je, abyste si myslel, že jste pozorován.“¹⁹¹ Šťastný Pierre, který se ale přesto těžko loučí s ideou vytvořit alegorickou Zahradu práva, kde by byli vystaveni zločinci v klecích, aplikuje model panoptikonu ve věznicích, polepšovnicích i nemocnicích.

Churchillová se cele inspirovala Foucaultovými úvahami o mocenských mechanismech, které „poměřují, kontrolují a napravují nenormální“¹⁹² v moderní společnosti. Zároveň dokládá vývoj regulačních systémů od veřejných spektakulárních poprav pro široké masy, přes osvícenský důraz na prevenci a na nápravu neviditelné duše, nikoli na trestání viditelného těla. Moderní společnost k tomu používá zejména metodu přímého dohledu, kterou dokonale naplňuje zmíněný Benthamův panoptikon; Foucault jej popisuje:

Na okraji je budova ve tvaru kruhu; uprostřed je věž; věž je prošpikována širokými okny, která vedou směrem k vnitřní straně kruhu; okrajová budova je rozdělena na jednotlivé cely, z nichž každá prochází celou šířkou budovy; cely mají dvě okny, jedno, směřující dovnitř, odpovídá oknům věže; druhé, směřující ven, umožňuje, aby skrze celou procházelo světlo z jedné strany na druhou. Potom stačí umístit dohlížejícího do centrální věže a v každé cele uzavřít jednoho blázna, nemocného, vězně, dělníka nebo školáka...Tolik klecí, tolik malých divadel, kde je každý herec sám, dokonale individualizovaný a neustále viditelný.¹⁹³

Ve hře předvádí Bentham svůj vynález přímo na Pierrovi:

Bentham jde za závěs, který je centrální věží. Pierre dál sedí. Čas plyne. Pierre se ošívá.

Pane Benthame?

Dělám to správně?

Chcete, abych vyvodil nějaké závěry? Není to pohodlné, být pozorován, když nevidíte osobu, která vás pozoruje. Vy vidíte všechny nás vězně a my nevidíme jeden druhého. Nemůžeme se domlouvat t'ukáním na zeď, protože nás pozorujete. Je to správně? Pane Benthame? Rozumím, jak to funguje. Můžu teď vstát?¹⁹⁴

¹⁹¹ Ibid., 40. That you don't need to be watched all the time. What matters is that you think you're watched.

¹⁹² Foucault, Michel: Dohlížet a trestat, př. Čestmír Pelikán, Praha 2000, 280.

¹⁹³ Ibid., 281.

¹⁹⁴ Churchill, C.: Softcops, in: Plays Two, o. c., s. 39. *Bentham goes behind the curtain, which is the central tower. Pierre goes on sitting. Times go by. He fidgets.* Pierre: Mr Bentham? Am I doing it properly? Do you want

V krátké scéně Churchillová přesně vystihla moc, kterou tento jemný a nekrvavý způsob trestání má, a dvacet let po napsání hry, po zhroucení východního bloku se tento problém kontroly stává opět vysoce aktuální. Dnešním panoptikonem jsou náměstí, ulice a křižovatky, v New Yorku, stejně jako v Praze, každé toto místo se stává pro rozvětvený kamerový systém „malým divadlem“. „Malá divadla trestu“ zase slouží především politikům na důkaz jejich schopností udržet pořádek, bezpečí a vymoci právo; připomeňme si přítomnost televizních štábů při zatýkání některých zločinců u nás, nebo například proces s podnikatelem Chodorkovským. Konkrétní aplikaci panoptikonu v jeho primitivně doslovné fázi sledujeme v Pierrově vzorové polepšovně, do níž přichází nový chlapec. Ptá se svého „bratra“:

Chlapec: Bijou tě?

Bratr: Už ne. Když se chováš špatně, dají tě samotného do cely. A na zdi je velkýma černýma písmenama Bůh Tě Vidí.

Chlapec: To je v pořádku. Já v Boha nevěřím.

Bratr: Budeš.

Chlapec: Je mi jedno, co dělají, když mě nebijou.

Bratr: Dávali jsme přednost bití. Ale cela je pro nás lepší.¹⁹⁵

Kontrolní mocenské systémy jsou ukázány také na školácích:

Žáci běží do lavic.

Ředitel školy: Vstupte

Děti dají jednu nohu do lavice.

do lavic.

Děti dají druhou nohu do lavice a sednou si.

Vezměte

Děti dají jednu ruku na své břidlicové tabulky.

své tabulky.

*Děti si vezmou tabulky.*¹⁹⁶

me to draw some conclusions? It's not comfortable being watched when you can't see the person watching you. You can see all of us prisoners and we can't see each other. We can't communicate by tapping on the walls because you're watching us. Is that right? Mr Bentham? I understand how it works. Can I get up now?

¹⁹⁵ Ibid., s. 41. Boy: Do they beat you? Brother: Not any more. If you do wrong they put you in a cell by yourself. And on the wall there's big black letters, God Sees You. Boy: That's all right. I don't believe in God. Brother: You will though. Boy: Don't mind what they do if they don't beat me. Brother: We preferred the beatings. But the cell is better for us.

¹⁹⁶ Ibid., ss. 30-31. *Schoolchildren run to their benches.* Headmaster: Enter *Children put one leg over bench.* your benches. *Children put second leg over and sit down.* Take *Children put one hand to their slates.* your slates. *Children take the slates.*

„Zdisciplinované“ děti ve škole i v polepšovně ukazují nebezpečí plynoucí z metody stálého dozoru, pod níž nemůže vzniknout společnost plnohodnotných jedinců.

Softcops jsou stylově velmi podobní pozdější hře *Serious Money*, zásadním rozdílem je, že vymezením tématu překračují socialistické stanovisko a vycházejí spíše z liberálních pozic.

V roce 1987 byla v režii Maxe Stafforda-Clarka a v produkci RCTheatre uvedena hra *Serious Money* (*Skutečné peníze*), kde všechny postavy konají v principech thatcherovského egoismu. Zatímco *Top Girls* jsem označila za jednu z nejpesimističtějších a nejhořčejších autorčiných her, *Serious Money* naopak patří k nejkomediálnějším (koneckonců, získala také cenu Evening Standardu za nejlepší komedii roku a navíc tři další významné ceny). Stejně jako *Top Girls* i tato hra se věnuje kapitalistické mocenské struktuře a jejímu působení na lidi, tentokrát nejen na ženy, ale i na muže. Odehrává se v samém srdci kapitalistického světa - v londýnském City mezi obchodníky, bankéři a makléři, z nichž všichni mají jen jediný cíl: vydělat pomocí peněz ještě daleko více dalších peněz, „serious money“, tj. peněz, jejichž suma už má nějakou důležitost. Ortonovský černočerný humor, kterým je hra prosycena, dělá tento amorální svět překvapivě přitažlivým.

Práce na hře začala dvoutýdenním workshopem, během nějž účastníci pronikali do světa vysokých financí, navštěvovali burzu a pozorovali makléře při práci, hovořili s několika přelomovým událostem: k tzv. Big Bangu (Velkému třesku), jak se přezdívalo deregulaci londýnské burzy, a finančním světem otřásalo několik skandálů týkajících se nedovoleného obchodování na základě důvěrných informací. Big Bang otevřel možnosti rychlého zbohatnutí v podstatě všem, kdo měli čas, peníze a odvahu spekulovat, což naprosto souznělo s duchem 80. let nabitých ambicemi a možnostmi. O stejné náladě na druhé straně oceánu vypovídá i film *Wall Street* také z roku 1987. Ostatně, za doby vlády Margaret Thatcherové se Británie výrazně přichýlila k USA, v jejichž čele stál Ronald Reagan, a britské podnikatelské prostředí v této době získalo dravější americký charakter.

Autorka své hře dala podtitul „a city comedy“ odkazující na žánr jakubovského divadla. *Serious Money* začínají scénou z právě z „velkoměstské komedie“ Thomase Shadwella *The Volunteers; or The Stock Jobbers* z roku 1692, kde je nastíněn základní kámen existence burzy: „...nezáleží na tom, jestli se ukáže, že je to (výrobek) k užitku nebo ne; hlavním cílem vpravdě je obrátit penny ve stylu burzovního makléřství, tot' vše.“¹⁹⁷ Následuje rychlý střih a jsme v Londýně roku 1987. Autorka tak poukázala na neměnné „hodnoty“

¹⁹⁷ Churchill, Caryl: *Serious Money*, in: *Plays Two*, o. c., s. 196. ...it's no matter whether it turns to use or not; the main end verily is to turn the penny in the way of stock jobbing, that's all.

finančního obchodu a, pro ni typicky, zasadila určitý současný jev do historického kontextu; z tohoto srovnání má dle brechtovských pravidel vyvstat závěr - pokud něco amorálního přetrvává věky, je to špatné ve své podstatě. Zároveň rychlý střih vytvoří kontrast mezi vznosným Shadwellovým jazykem a vulgaritami a žargonem finančního Londýna; první scéna také poněkud předznamená verš, který Churchillová v *Serious Money* používá, což je jeden z nejčastějších nositelů komiky ve hře, založený opět na protikladu, tentokrát básnické formy a zcela současného jazyka. Rýmy a poetická kadence ubírají postavám na individualitě a navenek zastírají skutečný ráz finančního prostředí. Do hry přinášejí zvýšenou míru teatrality, která je obsažena už na samotné burze: křik makléřů, jejich gesta. Verš také rozšiřuje satirické vyznění hry. Důležitý je i jeho rytmický aspekt, který spolu s rychlými střihy mezi scénami, dodává ději frenetické tempo. Jediné neveršované scény jsou scény z burzy, což působí velmi kontrastně, náhle jako by vyhřezla jiná, méně fraškovitá, poněkud hrůzná realita. Jinde verš postavám vypadne jen na okamžik, v momentech velkého vzrušení, například, když se předseda správní rady Albionu dozví o Cormanově plánu.

Nezasvěcený recipient těžko porozumí všem detailům mistrně a velmi komplikovaně vedené zápletky, nicméně základní linie komplikovaného příběhu, plného obchodních intrik a manévrování, je pátrání Scilly Toddové po okolnostech nejasné sebevraždy jejího bratra Jakea, které se nakonec změní už jen v hledání peníze, které po něm musely někde zůstat. Kromě toho děj zahrnuje druhou, rovnocennou, linii, v níž chce americký bankéř Zac Zackerman pro koncern Corman Enterprise převzít britskou firmu Albion Products. Albion bylo starořecké a starořímské označení pro Británii. Když vyjde chystaná operace najevo, slečna Biddulphová chce Albion a předsedu jeho správní rady zachránit:

Vy jste sladká anglická panna, celá zářivá a jasná.

A Corman je zlosyn chystající znásilnění

a já jsem bílý rytíř.¹⁹⁸

Z pohledu amerického uzurpátora Albion „samozřejmě trpí nedostatečností / vedení. Je staromódní a otcovský“¹⁹⁹, což se dá vztáhnout na celý předthatcherovský britský finanční svět. Jake Todd byl v této záležitosti také zapleten, ale jeho hlavní zdroj příjmů byl prodej důvěrných informací zejména americké obchodnici s cennými papíry Marylou Bainesové. Jake seznámil Zackermana s peruánskou podnikatelkou Jacintou Condorou a ghanským dovozcem Nigelem Agibalou, kteří mají pro Cormana nakoupit akcie Albionu. Na popud

¹⁹⁸ Ibid., s. 235. You're a sweet English maiden, all shining and bright. / And Corman's the villain intent upon rape/ And I'm the white knight. Podle Elaine Astonové termín „bílý rytíř“ znamená právě osobu, která má zachránit podnik před nepřátelským převzetím. Aston, E.: Caryl Churchill, o. c., s. 72. (Lomítka v tomto případě neznamenají prolínající se dialogy, ale konce veršů.)

¹⁹⁹ Ibid., s. 225. ...obviously defficient / In management. Old-fashioned and paternal.

Frosbyho, který zahořkl, protože po Big Bangu byl v City odsunut na vedlejší kolej činorodými mladíky, začne Jakea vyšetřovat DTI (the Department of Trade and Industry, Oddělení obchodu a průmyslu). Ještě než se vyšetřování rozběhne, Jake je nalezen mrtev. Na jeho smrti mohla mít zájem celá řada osob, neboť měl znalosti o mnoha vláknech korupční sítě ve finančním světě. Převzetí Albionu se nakonec neuskuteční po intervenci ministra, protože toryovcům se nehodí skandál těsně před volbami, Cormanovi slíbí zastavení vyšetřování a rytířský titul. Scilla, předtím pracující v LIFFE (the London International Financial Futures Exchange, Londýnská burza pro mezinárodní finanční termínové obchody), se stane osobní asistentkou Marylou Bainsové. Jak to bylo s Jakeovou smrtí a kde jsou jeho peníze, se nedozvíme, protože:

Co je skutečně podstatné jsou ohromné sumy peněz, které se přesouvají po světě, a z pokusů určit jejich hodnotu se můžete zbláznit.²⁰⁰

Ve větší míře než obvykle pracuje Churchillová s lineárním dramatickým časem, jehož tok je narušen občasnými flashbaky, uvedenými Zackem Zackermanem, například:

Poprvé kdy jsem si uvědomil, jak rychle se věci mění, bylo něco, co se stalo u Kleina v New Yorku před několika lety.²⁰¹

A následuje scéna odehrávající se v bance Klein Merrick. Během dvaceti čtyř hodin, v nichž se hra odehrává, se akce volně pohybuje v čase a prostoru, střídá minulost se současností, ocitáme se v kancelářích různých britských a amerických firem, v barech a hotelových lobby. Tempo střídání scén je hektické jako život postav. Zackerman jako vypravěč také popisuje věci, které se staly „za scénou“, nebo „dořikává“ některé scény. Tento postup neupomíná na metody ženské dramatiky, které jsme se věnovaly na předchozích stránkách, spíše na dramatiku tradiční.

Změna finančního prostředí před Big Bangem a Thatcherovou a po nich je ukázána také na střídání generací, kdy otcové – tradiční bankéři a makléři - byli vystřídáni svými syny, mnohem dravějšími a lačnějšími po penězích a moci. Nechodili na university, učili se přímo v terénu, chtějí úspěchu dosáhnout rychle a po třicítce už nepracovat. Ostatně, tenhle svět je vyzdímá rychle, jak se shodují. Na nich Churchillová ukazuje dehumanizační vliv podnikání zaměřeného na zisk. Zac to komentuje:

Finanční svět už nebude stejný,
protože obchodníci přijíždějí v rychlém pruhu.
Ani to sami nevědí, baví je šukání nebo

²⁰⁰ Ibid., s. 306. What really matters is the massive sums of money being passed / round the world, and trying to appreciate their size can drive you mental.

²⁰¹ Ibid., s. 207. The first time I realised how fast things were changing was / something that happened at Klein's in New York a few years back.

mít porsche, mít porsche a mercedes benz.

Ale nemůžete řídit najednou dvě auta.²⁰²

Obsese vlastnit, kterou Churchillová ukázala v *Owners* o patnáct let dříve, byla vystupňována nenasytností, která vede k touze rozmnožovat virtuální jmění.

Jake: Chtěl bych vlastnit velkou kostku moře, přímo dolů ke dnu, všechny ryby, řasy, to všechno.

Na to by byli zájemci...

Nebo vzduch. Vesmír. Čtvereční metr přímo nahoru do nekonečnosti.

Zac: A boží sekci přímo na vrcholu.

Jake: Ach ano, udělal bych ti trh na věčnosti (kdykoli).²⁰³

Peníze jsou zbožím samotným; „můžeš kupovat a prodávat peníze, můžeš prodávat a kupovat absenci peněz, dluh.“²⁰⁴ Skutečné zboží, ropa, uhlí, ale i třeba mák na opium, působí už jen jako vzpomínky na primitivní formy obchodování.

Ironicky je pak zmíněn jeden problém se „serious money“ - těžko je lze utratit:

Nemůžeš se svých peněz zbavit na Krétě.

Najmi si každý motorový člun, pij, dokud neodpadneš, jez, dokud se nepozvracíš, a pořád jsi naložený drachmami.²⁰⁵

Všechny postavy vyznávají tuto jednotnou ideologii peněz, jiný rozměr nemají. Ztělesňují jen typy, jakési univerzální modely chamtivosti a korupce. Jako v jiných produkcích her Churchillové i v *Serious Money* hrála většina herců více postav, zde konkrétně vystupovalo sedm herců v devatenácti rolích. Použití tohoto prostředku zobecňování určitého jevu jsme již mohli pozorovat v celé řadě autorčiných her. Styl, jakým autorka postavy prezentuje, je vysoce ironický. Například scéna v National Theatre, kam si konzervativní ministr Gleason pozve Cormana. Ministr se vyjadřuje k představení Krále Leara:

Je to skvělé samozřejmě, žádná fušeřina.

Ale po těžkém dni se mi zavírají oči.

Trhnu sebou, když zakřičí...

²⁰² Ibid., s. 210. The financial world won't be the same again. / Because the traders are coming down the fast lane. / They won't even know it themselves, they're into fucking or getting a Porsche, getting a Porsche and a Mercedes Benz. / But you can't drive two cars at once.

²⁰³ Ibid., ss. 231-232. I'd like to own a big cube of sea, right down to the bottom, all the fish, weeds, the lot. / There'd be takers for that...Or air. Space. A square meter going straight up into infinity. Zac: And a section of God at the top. Jake: Oh yes, I'll make you a market in divinity (any day).

²⁰⁴ Ibid., s. 244. You can buy and sell money, you can buy and sell absence of money, debt.

²⁰⁵ Ibid., s. 302. You can't get rid of your money in Crete. / Hire every speedboat, drink till you pass out, eat / Till you puke and you're still loaded with drachs.

Ministr Gleason je prototypem politika - nerozumí kultuře, ale do Národního divadla chodit musí, nejde mu o veřejný prospěch (v tomto případě o udržení čistého finančního trhu), ale o zamezení skandálu a o „pět dalších zářivých let“. Po volbách může Corman v obchodu polehounku pokračovat. A kromě toho, že se stane rytířem, stane se také předsedou rady londýnského Národního.

Takto mimochodem naznačených odhalení principů, na nichž funguje ve všech směrech zkorumpovaná postindustriální a globalizovaná společnost, je hra plná. Jacinta Condor přináší téma pokrytectví USA v boji proti pěstování a vývozu drog z Jižní Ameriky:

Abychom si udrželi Reagana za přítele,
musíme předstírat,
ale USA taky předstírají a my to víme.
Kdo má rád kokainový rauš?
Amerika.
Přestanou to užívat, přestaneme to pěstovat.²⁰⁷

Nigel Ajibala diskutuje se Zakem a Jakem otázku dluhu afrických zemí západním bankám a Mezinárodnímu měnovému fondu. Africké země platí jen na úrocích více, než je jejich roční hrubý národní produkt a „vláda musí vysvětlovat, když jsou potravinové nepokoje, / že platba západním bankám je prioritou.“²⁰⁸ Zac nabízí řešení:

Ten takzvaný třetí svět nechce naši dobročinnost nebo pomoc.
Všechno, co potřebují, je šance sednout si před nějaké zelené monitory a obchodovat.²⁰⁹

Londýnská burza a londýnský finanční svět jsou tak autorkou zapojeny do kontextu celosvětových financí, včetně těch, které mají pomáhat; spojuje je také všeobecná korupce, pokrytectví a hamižnost. Zkaženost a cynismus tohoto prostředí může koneckonců dokumentovat i skutečnost, že *Serious Money* se díky popularitě mezi makléři a investičními bankéři staly komerčně nejúspěšnější hrou Caryl Churchillové. Ovšem, když v roce 1987 došlo ke krachu akciového trhu, inscenace měla derniéru.

²⁰⁶ Ibid., s. 297. It's excellent of course, they're not botching it. / But after a hard day's work my eyes keep closing. I keep jerking away when they shout...Yes, Goneril and Reagan and Ophelia -

²⁰⁷ Ibid., s. 262. To keep Reagan our friend / We have to pretend, / But the USA pretends and we know it. / Who likes a coke buzz? / America does. / They stop using it, we won't grow it.

²⁰⁸ Ibid., s. 261. The Government must explain, if there are food riots, that paying the western banks is the priority.

²⁰⁹ Ibid., s. 255. The so-called third world doesn't want our charity or aid. / All they need is the chance to sit down in front of some green screens and trade.

Ženy, které se pohybují ve světě „serious money“, jsou „top girls“. Také jim byl umožněn přístup k osobnímu úspěchu a mohou pronikat do patriarchálních mocenských struktur. Scilla, Jacinta Condor, další makléřka Paní Etheringtonová i Marylou Bainesová jsou nebezpečné a jde z nich strach; z hlediska socialistického feminismu zradily všechny jeho ideály. Scilla, jejíž jméno naznačuje nebezpečný vodní vír na Odysseově plavbě, nechá pátrání po okolnostech smrti svého bratra a hledá už jen jeho peníze. Jacinta Condor, pojmenovaná podle dravého ptáka z Kordiller, vykořisťuje zemědělce a horníky v Peru a zradí kdykoli kvůli lepším výdělkům. Mezi ní a Zakem přeskóčí jiskra, ačkoli jejich zájmy jsou protichůdné, a Jacinta to komentuje: „Nemůžu udělat špatný obchod jen proto, že se cítím romanticky.“²¹⁰ A vyznání náklonnosti zní: „Zaku, jsi tak okouzlující, mám tě ráda skoro / jako evropský dluhopis.“²¹¹ Každá z těchto žen je v něčem podobná ženě typu Margaret Thatcherové, častému terči socialistů a občansky angažovaných lidí. I tyto „superženy“ jsou v sexistickém prostředí burzy předmětem ponižujícího mužského zájmu, jako Scilla, když začínala pracovat v LIFFE, a jako její nová kolegyně v téže situaci. Když přijmou jazyk a způsoby tohoto světa, jejich ženství bude „zapomenuto“. Ženské tělo v tomto případě nemizí, ale funguje jen jako znak, jenž ztratil svůj význam.

²¹⁰ Ibid., s. 300. I can't do bad business just because I feel romantic.

²¹¹ Ibid., s. 300. Zac, you're so charming, I'm almost as fond / of you as I am of a eurobond.

3. ZÁVĚR – NOVÉ SVĚTY A DESTRUKCE JAZYKA

Serious Money tvoří závěrečnou tečku za klasickou etapou autorčiny tvorby. Zároveň také zakončují „greedy sexy“ 80. léta.

Po uvedení *Top Girls* a *Fen* v roce 1982 se již Churchillová nevrátila k feministickým tématům způsobem charakteristickým pro angažovanou ženskou dramaturgii vycházející z boomu feminismu v 70. letech. Od tohoto období ustupuje také z pozice socialistické autorky; ačkoli ještě několikrát pracovala například s Joint Stock Theatre Company, produkce typu *Light Shining in Buckinghamshire*, *Fen* a *Serious Money* se již neopakovaly. Pro pozdní 80. léta a její další tvorbu je charakteristická touha po svobodnější a rovnější společnosti v obecnějším slova smyslu. V dramatické technice se Churchillová ještě více přiklání k formálním experimentům, kdy mluvené slovo činí rovnocenné hudbě a pohybu. Někdy je mluvené slovo nahrazeno slovem zpívaným, ovšem v naprosto jiném významu, než tomu bylo u písní fungujících jako vehiculum pro angažovaná sdělení. Sem patří umělecky multidruhé inscenace *Midday Sun* (1984), *A Mouthful of Birds* (1986), *Lives of the Great Poisoners* (1991), *The Skriker* (1994) a *Hotel* (1997). Souběžně vznikaly hry, jež neobohacovaly slovo jinými druhy umění, ale naopak, jako by slovu nedůvěřovaly. V těchto hrách dochází ke všeobecnému rozpadu – vztahů, komunikace, společnosti, ba i světa – v takové situaci se řeč jen podílí na další destrukci. Do tohoto proudu můžeme zařadit hry *Icecream* (1989), *This is a Chair* (1997), *Blue Heart* (1997), *Far Away* (2000) nebo *A Number* (2002).

Ve své práci jsem se pokusila popsat cestu, jež předcházela této nové fázi tvorby Caryl Churchillové přiklánějící se k postmoderním formám dramatu. Již od raných her se vyznačovala Churchillová tématikou integritou podpořenou její schopností vycítit aktuální společenské proudy, i v době, kdy se v nich ještě aktivně neangažovala. Navázala tak na novou ženskou dramaturgii, která se v divadlech poprvé objevila hrou Shelagh Delaneyové *Chut' medu* a která přinesla nová témata a nové styly, jež se stále výrazněji vyhraňovaly proti mainstreamovému i proti alternativnímu mužskému dramatu.

Samovolný příklon k socialistickému a levicově-feministickému pohledu, objevující se v raných hrách *Owners* a *Objections to Sex and Violence*, se zinstitutionalizoval spoluprací s divadelními skupinami Monstrous Regiment a Joint Stock Theatre Company na zásadních inscenacích *Vinegar Tom*, *Light Shining in Buckinghamshire*, *Cloud Nine* a *Fen*. Tato spolupráce ovšem nejen vyostřila a zviditelnila její názory, ale také navedla Churchillovou k prohloubení chápání divadla jako znakového systému, což, společně s používáním

brechtovských technik, obohatilo divadelní prostředky, neoddělitelně zakomponované v samé podstatě jejích her. Nejčastěji analyzovaným faktorem tohoto období tvorby Churchillové je převrácení rasových a genderových rolí ve dvojici postava-herec, které narušuje a znejišťuje pevnou sexuální identitu postav a potažmo celý dominantní patriarchální a heterosexuální systém. Dalšími typickými stavebními prvky jejích her je nelinearita časových rovin, úzce související s historizačními postupy, jež mají za úkol vybudovat a dokázat spojitý tok dějin a propojovat a konfrontovat minulost a současnost.

V souladu se svým socialistickým a feministickým cítěním nepovažuje Churchillová za oběti stávajícího systému pouze ženy a příslušníky různých utlačovaných menšin, ale i muže drcené svými vlastními předsudky. I Churchillová jako zastánkyně minorit a utlačovaných může být obviněna s bělošského elitářství, jak učinil Apollo Amoko v souvislosti s *Cloud Nine* ve studii *Casting Aside Colonial Occupation: Intersection of Race, Sex, and Gender in Cloud Nine and Cloud Nine Criticism*.²¹² Paradoxně, právě *Cloud Nine* je jedinou hrou Churchillové, kde svítá na lepší časy.

Přes celou řadu často se opakujících prvků, nelze přesně vyhranit autorčin styl. Ten se totiž mění s každou novu hrou. Uzavřeme tuto práci slovy Elaine Astonové:

Pokud tu je nějaký vespod ležící tvar v jejím divadle a nějaké shrnující poselství, pak možná leží v proměňujících se dovednostech a zájmech; její schopnost zviditelnit příjemci aktuální a potenciální nebezpečí nerovného, mužem vytvořeného a zničeného světa, ve kterém ženy často vystupují jako ti nejohroženější a nejvíce riskující.²¹³

²¹²Amoko, Apollo: *Casting Aside Colonial Occupation: Intersection of Race, Sex, and Gender in Cloud Nine and Cloud Nine Criticism*, *Modern Drama* 42, 1999, Spring, ss. 45-58

²¹³Aston, Elaine: o.c., 1997, 102.

4. PRAMENY A LITERATURA

Prameny

- Delaney, Shelagh: *A Taste of Honey*, New York, rok neuveden
- Gems, Pam: *Aunt Mary*, in: *Plays by Women. Volume III*, London 1984
- Gems, Pam: *Dusa, Fish, Stas and Vi*, in: *Plays by Women. Volume I*, London 1982
- Churchill, Caryl: *Blue Heart*, London 1997
- Churchill, Caryl: *Far Away*, London 2000
- Churchill, Caryl: *Objections to Sex and Violence*, in: *Plays by Women. Volume IV*, London 1985
- Churchill, Caryl: *Plays One: Owners, Traps, Light Shining in Buckinghamshire, Vinegar Tom, Cloud Nine*, London 1985
- Churchill, Caryl: *Plays Two: Fen, Serious Money, Softcops, Top Girls*, London 1990
- Churchill, Caryl: *Plays Three: Icecream, Mad Forest, Thyestes, The Skriker, Lives of the Great Poisoners, A Mouthful of Birds*, London 1998
- Churchill, Caryl: *A Number*, London 2002
- Churchill, Caryl: *Shorts: Three More Sleepless Nights, Lovesick, The After-dinner Joke, Abortive, Schreber's Nervous Illness, The Judge's Wife, The Hospital at the Times of Revolution, Hot Fudge, Not Not Not Not Not Enough Oxygen, Seagulls*, London 1990
- Jellicoe, Ann: *The Knack, The Sport of My Mad Mother*, New York 1964
- Wakefield, Lou and The Women's Theatre Group: *Time Pieces*, in: *Plays by Women. Volume III*, London 1984
- Wandor, Michelene: *Aurora Leigh*, in: *Plays by Women. Volume I*, London 1982
- Wertenbaker, Timberlake: *Our Country's Good*, London 1988

Literatura

- Amoko, Apollo: *Casting Aside Colonial Occupation: Intersection of Race, Sex, and Gender in Cloud Nine and Cloud Nine Criticism*, *Modern Drama* 42, 1999, Spring, ss. 45-58
- Aston, Elaine: *Caryl Churchill*, Plymouth 1997
- Aston, Elaine: *An Introduction to Feminism and Theatre*, London 1995
- Austin, Gayle: *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor 1990
- Banham, Martin: *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge 2000
- Bassnett, Susan: *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, *New Theatre Quarterly* 5, 1989, č. 18, ss. 107-112
- Biggsby, C. W. E.: *The Politics of Anxiety: Contemporary Socialist Theatre in England*, in:

Contemporary British Drama, 1970-90. Essays from Modern Drama, Toronto 1993

Brecht, Bertold: Myšlenky, př. Ludvík Kundera, Praha 1958

British Feminism in the Twentieth Century, ed. Harold L. Smith, London 1990

Bžochová-Wild, Jana: Caryl Churchill – klasička feministického divadla, Aspekt, roč. neveden, 2001, č. 2, 78-79

Bull, John: New British Political Dramatists, Houndmills 1986

Bull, John: Stage Right: Crisis and Recovery in Contemporary British Mainstream Theatre, Houndmills 1994

Case, Sue-Ellen: Feminism and Theatre, London 1988

Case, Sue-Ellen: The Power of Sex: English Plays by Women, 1958-1988, New Theatre Quarterly 7, 1991, č. 25, ss. 238-245

The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights, eds. Elaine Aston & Janelle Reinelt, Cambridge 2000

The Cambridge Illustrated History of British Theatre, ed. Simon Trussler, Cambridge 1994

Contemporary Dramatists, ed. James Vinson, London 1977

Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of the New Millenium, eds. Mare Maufort & Franca Bellarsi, Brussels 2002

Dunn, Tony: Joint Stock – The First Ten Years, Plays and Players, roč. neveden, 1985, January, ss. 15-17

Feminist Theatre and History, ed. Helene Keyssar, Basingstoke 1996

Foucault, Michel: Dohlížet a trestat, př. Čestmír Pelikán, Praha 2000

Gajdoš, Július: Caryl Churchill a dráma juxtapozície, in: Postmoderné podoby divadla, Brno 2001

Gale, Maggie B.: West End Women. Women and the London Stage 1918-1962, London 1996

Gardner, Lynn: Art and Soul, Plays and Players, roč. neveden, 1985, May, ss. 14-15

Gardner, Lynn: Precious Gem, Plays and Players, roč. neveden, 1985, April, ss. 12-13

Herrmann, Anne: Travesty and Transgression: Travestism in Shakespeare, Brecht and Churchill, in: Performing Feminism, ed. Sue-Ellen Case, London 1990

Hobsbawm, Eric: Věk extrémů. Krátké 20. století 1914 – 1991, Praha 1997

Innes, Christopher: Modern British Drama 1892 - 1992, Cambridge 1993

Innes, Christopher: Modern British Drama: The Twentieth Century, Cambridge 2002

Jellicoe, Ann: Community Plays: How to Put Them On, London 1987

John, Angela V.: Elizabeth Robins: Staging a Life, 1862-1952, London 1995

Kean, Hilda: Deeds Not Words: Lives of Suffragette Teachers, London 1990

Lavell, Iris: Caryl Churchill's The Hospital at the Times of the Revolution: Algerian

Decolonization (Re)viewed in a Protean Contemporary Context, *Modern Drama* 45, 2002, Spring, ss. 76-94

Lewis, Jane: Myrdal, Klein, *Women's Two Roles and Postwar Feminism 1945 – 1960*, in: *British Feminism in the Twentieth Century*, London 1990

Lukeš, Milan: Dobré drama ještě žije, *Svět a divadlo* 9, 1998, č. 2, 126-134

Malpede, Karen: *Women in Theatre, Compassion and Hope*, New York, 1985

Marohl, Joseph: De-Realised Women: Peformance and Identity in *Top Girls*, in: *Contemporary British Drama, 1970-90. Essays from Modern Drama*, Toronto 1993

Monforte Rabascal, Enric: *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*, disertační práce, Universitat de Barcelona 2000

Morgan, Kenneth O.: *Dějiny Británie*, př. Ivo Šmoldas, Miloslav Korbělík, Michal Kalina, Jana Spurná, Praha 1999

Sage, Lorna: *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, Cambridge 1999

Sinfield, Alan: *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Oxford 1989

Sinfield, Alan: *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven, rok neuveden

Smart, John: *Twentieth Century British Drama*, Cambridge 2001

Theatre in Thatcher's Britain: Organizing the Opposition, záznam ze sympózia, *New Theatre Quarterly* 5, 1989, č. 18, ss. 113-123

Truss, Lynne: *Fair Cops, Plays and Players*, ročník neuveden, 1984, January, str. 7-10.

Tynnan, Kenneth: *Profiles*, London and New York 1990

Wandor, Michelene: *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-war British Drama*, London 1987.

Wandor, Michelene: *Postwar British Drama*, Cambridge 2000

Woolfová, Virginia: *Vlastní pokoj*, in: *Tři guineje. Vlastní pokoj*, přel. Martin Pokorný, Praha 2000

Internet

Price, John A.: *The Language of Caryl Churchill: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics*, www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm. Staženo listopad 2005.

www.aim25.ac.uk. Psáno dne 7. března 2006