

## LÉTO

*Jednocení turinů a řepy. Dlouhé teplé dny. Dobytek venku. Koncem léta senoseč.*

## ZÁŘÍ A ŘÍJEN

*Žně — nejintenzivnější aktivita, hlavní sklizeň roku a jedna z nejtěžších prací — odměněná bujarou Dožatou.*

## PODZIM

*Zaorávání strniště. Kopání brambor a řepy.*

## ZIMA

*Péče o dobytek ve stájích, voda, krmení. Sníh. Bouře.*

## HOGMANAY — SILVESTR

*31. prosinec — oslavy Nového roku, koleda.*

## LEDEN

*Opět Dohovory*

## ŽENY JAKO OSTROVY (Pluralita ženských diskurzů ve třech hrách Sue Glover)

Tvorba Sue Glover spadá mezi tvorbu dvou skupin ženských autorek ve Skotsku. První vytvořily svá hlavní díla dávno před 70. lety (autorky jako Meta Blair, Ena Lamont Stewart, Ada J. Stewart a Joan Ure) a další pak zahájily kariéru profesionálních dramatiček až na počátku 80. let (jako např. Liz Lochhead, Marcella Evaristi, Rona Munro, Anne Marie di Mambro atd.). I když bychom mohli mít dojem, že lze její tvorbu vyložit jako spojnici mezi „kuchyňským“ realismem rané ženské tvorby a experimentální, často anti-naturalistickou tvorbou generace pozdější, zdá se, že tato autorka má své vlastní místo v historii ženského psaní ve Skotsku. Přesto, že její dramata mají stále silnou oporu v naturalismu, Glover vpouští do naturalistického diskurzu, který se většinou zakládá na vševedoucím vypravěči a lineárním příběhu, mnohonásobné diskurzy, které probíhají paralelně (nebo jsou vloženy jeden do druhého) a nikdy se zcela nespojí do jediné prosté příběhové linie. Vedle fragmentace struktury her rozkládá Glover i protagonisty a zalidňuje svůj svět individui, která komunikují narušeným, vykloubeným způsobem. Ve své tvorbě se Sue Glover zabývá vztahem mezi mocí a autonomií, vztahem mezi společností a jedincem, kte-

ry je spíše vztahem útlaku než spolupráce. Hrdinové, a zejména hrdinky jejich her, se často pohybují na okraji společnosti. Na to upozorňuje Susan Triesman ve studii „*Transformations and transgressions: Women's discourse on the Scottish stage*“, když říká, že Sue Glover se zaměřuje na: „odlišnost, překračování mezi a vydělenost jako klíčové obrazy ženské zkušenosti.“<sup>1)</sup> Existence jejich hrdinek se vymyká společenským normám buď v důsledku vlastní volby nebo okolnosti mimo jejich kontrolu. Například Ronina izolace v *Tulení ženě* (1980) je důsledkem jejího vlastního rozhodnutí, zatímco Rachel ve *Slaměné židli* (1988) a Tottie v *Podruhyních* (1991) se stávají oběťmi izolace, protože komunity, v nichž žijí, nehodlají tolerovat jejich fyzické a emocionální stavy. Tyto situace jsou zřejmě z jazykové interakce postav, v níž lze velmi snadno popsat komunikační hierarchii, na které jsou vztahy postav založeny.

V *Tulení ženě* k zachycení ženy jako odlišné, jako outsidera ve společnosti ovládané muži, Sue Glover rozsáhle využívá dvě metafory — moře a ostrov — které představují mocné síly ovládající lidskou přirozenost. V rozpravě autorka připustila, že do postavy Rony promítla mnoho z osobních dilemat o manželství a mateřství, která ji trápila v době, kdy hru psala.

Když se Rona poprvé setkává s Alexem, je svedena představou romantické lásky a vtažena do vztahu, ve kterém se cítí bezmocná a nepochopená. Zatímco Alex si svou bodně odchází, kam se mu zachce, ona sama je lapena

1) Susan Triesman, 'Transformations and transgressions: Women's discourse on the Scottish stage', Kapitola 8 in *British and Irish Women Dramatists Since 1958: A Critical Handbook* (eds.) Trevor R. Griffiths and Margaret Llewellyn-Jones (Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1993), s. 130.

mezi svými touhami a závazky k ostatním, konkrétně svému dítěti, které vnímá jako něco omezujícího a cizího své povaze. Alex nechápe její neklid a touhu po změně. Pro něj je tradiční rozdělení rolí, ze kterého vychází jejich vztah, přirozené a naprosto dostačující. Na první pohled se zdá, že rozvržení charakterů v *Tulení ženě* představuje prvoplánový příklad modelu rozdělených sfér. Kdo postaví jsou a jaké je jejich místo ve společenské hierarchii, je definováno tím, co kdo dělá: Alex je lovec tuleňů, patriarchální muž, proti jehož dominanci se někdy protestuje, ale dokud nepřijde Rona, nikdy není zásadně zpochybněna; jeho matka Agnes je tragická mateřská postava, jejíž život je založen na povinnosti a sebeobětování; Dora a Kate jsou představeny jako excentrické panny, jejichž neschopnost získat si muže je donutila upnout se jedna na druhou; a slečna Manzie je další klíšé dramatické literatury, porodní asistentka na penzi, která hledá smysl svého života. Na povrchu se jeví všechny charaktery jako stereotypní, ovšem tyto stereotypy budou přezkoumávány a rozrušovány v kontaktu s Ronou, postavou inspirovanou tulenými ženami z lidových vyprávění. Glover používá pověsti o tulených lidech, aby ukázala, jak odlišně muži a ženy vnímají svou sexualitu ve vztahu ke své identitě. Susan Triesman poznamenává, že „schopnost tulených lidí překračovat hranice“<sup>2)</sup> ukazuje sexualitu jako chaos, což je dále zachyceno obrazy moře a divočiny. Když se Rona vynoří z moře a vstoupí do Alexova života, přináší s sebou chaos, který zničí Alexův pečlivě uspořádaný svět. Alexe silně přitahuje její divoká povaha, ale zároveň ho děsí — podobně, jako ho fascinuje a děsí moře, které ho živí. Možná poprvé ve svém životě si dovolí otevřeně vyjádřit své emoce.

2) *ibid.*, s. 130.

ALEX

Byl to strach, víc, strach lovence ... Když lovím, sdílím jejich strach. Když jsem sám tam venku, bojím se jiných lidí jako oni... jiných lidí — jiných pušek. Když něco lovíš, staneš se... tím, co lovíš. Můžeš uniknout... do jejich světa.

RONA

Za chvíli budeš povídat, že je miluješ.

ALEX

No, možná ano. Možná je to něco takového.

(..)

ALEX

Očarovali mě. Nelovím je pokaždé. Někdy je jenom pozoruju. Tam na ostrově. ... Musel jsem tě zahlédnout tam.

(1. jednání, 2. scéna)

Ostrov se stává metaforou emocionálního světa postav, jejich snů a toužení. Rona Alexe varuje, že jeho sny jsou falešné, že ji vůbec nezná. Nechce, aby si ji idealizoval, ale aby ji pochopil a bral takovou, jaká je. Zároveň se Alexův čtenář stává metaforou sexuálního styku. Když Rona škádlí a přemlouvá Alexe, když tvrdí, že nikdy na jeho čturu nebyla, rozvíjí tím vlastně pravidla milostné hry, která přivede Alexe k otevřenému projevu citů. Na to se mu Rona konečně vzdá a rozhodne se následovat ho — doslovně i symbolicky — na ostrov. V tu chvíli je její odevzdání naprosté a bezpodmínečné, taková intenzita ovšem Alexe vyděsí. Rona je připravena vše opustit a překročit hranice, zatímco Alexovo váhání se ukazuje tím, jak lpí na tom, co zná.

Brzy po výpravě na ostrov přivedou rozdílné postoje k rolím v partnerství vztah do zlomového bodu. Roně stále

více vadí stereotypní role patriarchálního muže, kterou Alex zaujímá. Je znechucena Alexem-lovcem, Alexem-vrahem tuleňů. Když odhlédneme od mýtického pozadí, uvědomíme si zřetelný rozvrh genderových rolí, které Sue Glover předkládá obecenstvu. Rona jako tulení žena představuje jiné, ponížované a utlačované mužskou dominantu, která je předvedena v Alexovi. Rona také představuje emocionální prvek lidské povahy. Její protesty pro Alexovu lovení tuleňů tak můžeme chápat nejen jako odmítnutí nelidského obchodu s tuleni, ale také odpor vůči jeho neschopnosti vyjádřit city k ní.

Pro Alexe milostná hra skončila a on nepociťuje tak jako Rona potřebu neustále otevřeně projevovat svou náklonnost. A co víc, zaměňuje vlastnictví a vztah a stále více žárí na Ronu, protože tráví příliš mnoho času sama. Obviňuje ji, že chce být „dva lidi“, že chce žít v partnerském vztahu a zároveň si zachovat svobodu — ve svém případě však tuto výsadu bere jako samozřejmost. Její touha po obojím ho mate, protože je v naprostém rozporu s představou ženskosti, jakou zná on. Rona odmítá být jen manželka a matka, a tím, že se zříká oblasti domova, která je tradičně ženě vymezena, neposkytuje Alexovi žádný zřetelný záchytný bod.

Lovec v něm touží ovládnout Roninu divokost a změnit ji tak, aby zapadla do řádu světa, který on považuje za přijatelný, stejně jako instinktivně bojuje s Dorou o ovládnutí prostoru pláže. Protože není schopen odlišit lásku a vlastnictví a je rozhodnut uchovat status quo, přehlíží a utlačuje Ronu a tím ničí cokoliv, co ho k ní původně přitahovalo. To má na mysli Rona, když mluví o „tulení lásce“. Neschopnost sladit vlastní touhy na straně jedné a závazky vůči jiným lidem na straně druhé je dále symbolizována tulení kůží, kterou Rona „shodila“, když

bem ano. Hra jmen je velmi propracovaná, samotné jejich vyslovení odráží izolaci, kterou Rona pociťuje. Ostrov, který je metaforou snů a tužeb postav, stává se metaforou jejich oddělení a vyloučení ze sféry ovládané muži.

Dále je pro *Tulení ženu* podstatný protiklad mezi *vlastnit a náležet někam*. Všechny postavy ve hře jsou definovány jedním z těchto dvou konceptů. Alexova potřeba vymezovat hranice svého prostoru, v tomto případě pláže kolem domku, ho činí přesříšší majetnickým a ochrannitelským vůči čemukoliv, co s ním žije v tomto prostoru. Příroda je tu proto, aby uspokojila jeho potřeby a on si z ní beztretně bere. Na rozdíl od Alexe, který se rozhodl pro aktivní strategii agresivního přivlastnění prostoru, Agnesina pasivní strategie naznačuje, že ona náleží k místu a nikoliv naopak.

AGNES

Ach — tohle nikdy nebylo mé zamilované místo, to Davida jsem milovala. Ale... člověk může náležet na jisté místo... aniž rozumí proč.

(2. jednání, 3. scéna)

V tomto ohledu představují Rona a Agnes dva aspekty ženské zkušenosti. Autorka neupřednostňuje žádný z nich. Věř, že musí existovat způsob, jak je smířit. Mezi těmito dvěma ženskými postavami je nevyslovená solidarita, doplňují se v tom smyslu, že Rona by nemohla zvolit sebe, aniž by se Agnes sebe vzdala. Konvenční genderové rozdělení je založeno na předpokladu, že femininí princip je objektivizován a podřízen maskulinnímu principu, který ustavuje subjekt. Odtud plyne názor, že pouze subjektivizací femininního principu může být dosaženo nějaké rovnováhy mezi oběma. Z toho vychází mnoho teorií, počínaje těmi, které obhajují zrušení genderových rozdílů.

vystoupila z moře. Odložení tulení kůže v tomto případě představuje odložení *sebe* ve prospěch *nesobeckosti*. A naopak když si kůži opět obléká, navrácí se k sobě. Rona je nucena neustále volit, je pro ni nemožné náležet do obou světů. Zde nacházíme zajímavou odchylku od originálního lidového podání, v němž je to muž, kdo kůži ukradne a tulení žena je držena stranou moře proti své vůli. V této hře, i když Alex má jistou vinu na tom, že se Rona ocitla na pobřeží (zranil ji výstřelem pušky), s ním zůstává dobrovolně. Kůži seberou Dora a Kate, ale žádná z nich neví, co s ní dělat. Zatímco Dora vidí pouze její „tržní“ hodnotu, Kate má podezření, že to není jen tak obyčejná kůže a hodí ji do moře, protože cítí, že právě tam náleží. Tím Kate dává najevo, že instinktivně tuší, že možnost volby existuje, i když úplně si to uvědomí až v závěru hry, zatímco Doře to nedojde vůbec.

Ronin pocit osamělosti se prohlubuje po narození dcery. Z rozhovoru se slečnou Manziovou je zřejmé, že nakonec pochopila, že pokud by zůstala s Alexem, její život by obnášel jen čekání a děti. Slečna Manziová nerozpozná Ronin vnitřní spor a připsuje její chování fyzické osamělosti, kterou často mladé matky zakoušejí. Charakter slečny Manziové má i svou komicou stránku, která vychází z jejího mylného přesvědčení, že je schopná pochopit, čím Rona prochází. Ve skutečnosti slečna Manziová přehlédne to nejokvidnější, protože je zaměstnána soustavným uplatňováním sociálních norem, které byly na ně obě uvaleny.

Pohlavím založená odlišnost matky i jejího dítěte je evokována jmény. Rona říká slečně Manziové, že její jméno znamená „ostrov tulenů“ a ve stejném duchu pojmenovává své dítě Isla, „dítě vody“. Na dotaz, zda je to rodinné jméno, přijmení, si Rona náhle uvědomí, že svým způsobem

(což by však vedlo i ke zrušení subjekt-objektové dichotomie), konče teoriemi, jež hlásají, že ženy mohou dosáhnout rovnosti buď přijetím mužského hlasu nebo kultivací hlasu ženského, který je nezávislý, avšak roven hlasu mužskému. Takže, pokud Rona představuje aktivní Já ženy-subjektu a Agnes obdobně představuje pasivní Já ženy-objektu, proč autorka jednoduše nezruší druhé jmenované ve spěch prvního? Je to proto, že femininní princip netvoří pouze jediný neměnný hlas, ale je to shluk rozdílných a stále se proměňujících diskurzů. Konvenční dualistická představa světa a rigidně definované úlohy muže a ženy mohou být překročeny pouze dialektikou mezi oběma ženskými Já. Můžeme Ronu a Agnes chápat jako dvě strany jedné mince. Autorka ve hře nenabízí žádné řešení, ale závěrečný obraz Agnes kolébající Roninu a Alexovu dceru dává naději, že oba aspekty ženské zkušenosti mohou být v budoucnosti smířeny.

Sue Glover hlouběji prozkoumává pluralitu ženských diskurzů ve vztahu k diskurzu mužskému ve hře *Slaměná židle* (1988). V této hře ožívuje historickou postavu lady Ráchel Grange, která bývá většinou redukována jen na pozámku pod čarou v místních dějinách ostrova St. Kilda, aby zachytila pozici ženy jako přehlížené, jako Jiného ve skotské společnosti 18. století. Ráchel, Lady Grange of Erskine, byla manželkou Lorda Soudce, který ji dal unést, aby ji zabránil prozradit jeho kontakty s Jakobity a politickou korupci v nejvyšších kruzích edinburghské společnosti. Ráchel byla následně odvezena na ostrov St. Kilda, kde byla vězněna až do své smrti. Fyzické odstranění Ráchel z Edinburghu na vzdálený skotský ostrůvek, bez možnosti jakékoliv korepondence s rodinou, představuje fyzické i duševní umlčení ženského principu, jeho násilné odstranění z veřejné sféry.

Ve svých výkladech o jazykové hygieně Deborah Cameron<sup>3)</sup> hledá souvislosti mezi sociálními normami, gender a používáním jazyka v konkrétních historických obdobích. Je názoru, že sociální normy, rozvržení genderových rolí a specifické užívání jazyka jsou definovány konkrétní dominantní skupinou ve společnosti. Obsahují potenciál schopný vytvořit systém kulturních, společenských a politických tradic a rituálů, které budou udržovat dominantní postavení dané skupiny ve společnosti. V tradicionalistických i revisionistických historických byla tato dominantní skupina definována v pojmech třídních, odlišné aspekty jako etnikum či gender byly často přehlíženy. Rané feministické teorie pojmenovaly toto přehlížení a navrhly jinou klasifikaci: patriarchální (mužský, bílý, střední třída) a Jiný (ženský, ne-bílý, dělnická třída). Podle tohoto dělení muž zastává dominantní, vedoucí, vladařskou pozici, oproti ženě, jejíž pozice byla vždy viděna jako okrajová, podřízená, bezmocná. Pokud rozvineme tyto názory i do oblasti jazyka, pak dospějeme k tvrzení, že z hledem k tomu, že jazyk byl vytvořen dominantní skupinou (muži), slouží tak k marginalizaci a útlaku podřízené skupiny (ženy). Tak například Dale Spender prohlašuje, že jazyk, který podporuje patriarchální hierarchii omezuje ženy, protože obě pohlaví obývají „muži definovanou realitu a svět dává smysl v termínech s mužskými významy“<sup>4)</sup>. Ty významy, které nepodporují takovou realitu, jsou okamžitě odstraněny a učiněny neviditelnými, takže pro ženy je nemožné vyjádřit svou zkušenost v tomto muži stvořeném jazyce.

Tento protiklad muž/žena je však zjednodušující, protože pomíjí další možná rozdělení — např. ženy, které náležejí

- 3) Deborah Cameron, *Verbal Hygiene* (Routledge, London 1995).
- 4) Dale Spender, *Man-Made Language* (London/Boston/Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985), s. 57.

jí do různých tříd či etnických komunit, heterosexuální a homosexuální jedinci obou pohlaví atd. Oproti Spenderově představě, že jazyk je vytvořen mužem a tím sám o sobě zakládá nerovnost, Deborah Cameron je názoru, že problém není v tom, že existují různé významy a jazykové normy, ale spíše v představě, že by vůbec měly být tříděny a hierarchizovány. Spíše než změnit řečové chování mužů a žen, které jsou adekvátní a jsou částí jejich identit, Cameron navrhuje, že bychom se měli snažit „změnit jejich reakce na chování opačného pohlaví“<sup>5)</sup>. Přesně to ukazuje Sue Glover ve *Slaměné židli*. Vytváří tři velmi odlišné ženské hrdinky, které by se na první pohled daly zařadit jako tři typy ženskosti v perspektivě tradičního modelu rozdělených sfér — panna, nevěstka a stará bába. Ovšem v průběhu hry autorka dále rozvíjí tyto tři typy, připsujíc velmi rozdílné významy znakům jejich genderového zařazení a řečového chování. Tyto posuny jsou ještě zřetelnější v interakcích s Anease, jediným mužským charakterem ve hře.

Na první pohled vnímáme Isabelu a Ráchel jako typický příklad protikladu panna — nevěstka. Isabelina cudnost a smysl pro povinnost jsou hned v úvodu hry ustaveny jako pojetí ženskosti, která je v oblíbě u měšťanstva. Když Aneas hovoří o tom, co ho na Isabelu přitahovalo, popisuje ji vlastně jako mlčící Madonu:

ANEAS

Když jsem tě poprvé potkal, nemohl jsem najít slova pro tebe. Vždy, když jsem navštívil dům, měla's jedno dítě na koleně, druhé u nohou.

(2. jednání, 3. scéna)

5) Deborah Cameron, *Verbal Hygiene*, s. 194.

V jednom z prvních rozhovorů s lady Rachel se o Isabelu hovoří jako o „ne moc půvabné“. Je zřejmé, že k volbě nevěsty vedlo Anease spíše Isabelino chování než její krása. Z Aneasova chování vyplývá, že si ji vybral, protože její výchova a vzdělání ji činí příkladnou manželkou pastora, jakýkoliv náznak citů z její strany vyvolává okamžiky trapnosti a Aneas je ignoruje. Isabela je nejprve zachycena jako plachá, naivní mladá žena, která může být snadno zformována podle Aneasových přání. Má také vlastnost, která byla muži té doby vysoce ceněna — je mlčenlivá. Na rozdíl od Aneasovy kazatele výřečnosti na počátku hry Isabela hovoří, jen když je oslovena, a i tak hovoří pouze v krátkých větách. Vyjadřuje spíše manželovy než vlastní názory a pokud s ním nesouhlasí, mlčí. Její mlčení je synonymem poslušnosti k manželovi.

V protikladu k tomu je Ráchel všechno, o čem Aneas soudí, že by žena být neměla. Nazývá ji „nevěstkou“ a zakazuje Isabelu s ní hovořit. Ráchel jednoduše není sympatická postava a autorka ji takovou ani mít nechtila. Isabela se jí bojí, Aneas je znechucen jejím chováním a vzhledem, a Oona, místní žena, která se o ni stará, ji nazývá „velkou skucou“, ptákem noscím neštěstí. Autorka připustila, že to byla přesně tato nejednoznačnost a protikladnost, která ji na postavě Rachel přitahovala. Komplexnost Ráchelina charakteru neumožňuje zjednodušující interpretaci, ke které vede protiklad panna/ nevěstka. I když Ráchelino chování a vzhled zpočátku naznačují, že je vulgární alkoholička, velmi pravděpodobně šilenc, bylo by chybou vykládat postavu pouze takto. Konflikt mezi Ráchel a Aneaseem nelze interpretovat jen jako konflikt mezi marnotratníkem a mužem Božím. Jeho podstatou je nedorozumění na úrovni sociálních kódů.

Rozličné společnosti jsou založeny na různých hodnotách a odpovídajících sociálních kódech, do nichž jsou tyto hodnoty vepsány. Sociální kódy zahrnují takové znaky jako způsob odívání, pohybu (chůzi, gestiku), způsob řeči. Předpokládá se, že výzkum užívání těchto sociálních kódů v různých společnostech a obdobích, by mohl být využitelný pro analýzu souvislostí mezi společností, identitou a jazykem.

Cameron tvrdí, že „předpisy týkající se chování žen, včetně jejich slovního vyjadřování, hrály klíčovou roli v ideologických sporech, které probíhaly v ranně moderní Evropě mezi šlechtou a měšťanstvem“<sup>6)</sup>. Tento názor odpovídá domněnce, že konvenční představa ženy jako mlčenlivé a poslušné, se kterou jsme tak dobře obeznáni dnes, je poměrně nová a pochází od buržoazie. Na druhé straně je tu představa dámy u dvora, od které se očekávalo, že bude bavit dvořany obojího pohlaví. Tato výřečnost, o které hovoří Cameron jako o „nevázané promluvě“, měla svá přísná pravidla a šlechtična jako lady Ráchel vždy balancovala na ostří nože mezi zábavností a vulgaritou. V tomto smyslu Isabela a Ráchel představují dva modely ženy — buržoazní a aristokratický — oba vytvořené a kodifikované muži. Tyto modely jsou založeny na kódech, které určují, co je přijatelné. Jedinci, kteří je překročí, aby „vytvořili novou identitu navzdory kulturním předsudkům, nebo se jim nezdaří utvořit si identitu vůbec“<sup>7)</sup>, jsou potrestáni. Tresty za takové překročení, udává Cameron, se liší, od toho, že je osoba označena za excentrickou až po vyloučení ze společnosti, uvěznění a odnětí všech práv. Aneasovo odmitání Ráchelina

6) *Ibid.*, s. 173.

7) *Ibid.*, s. 16.

chování může tak být pochopeno i jako důsledek toho, že nevyhovuje novému měšťanskému modelu žen jako mlčenlivé skupiny.

Sue Glover dále narušuje konvenční představu manželství a rození dětí jako největší radosti ženy, když tyto modely ukazuje jako nástroje útlatku. Zachází ještě dál a ukazuje, že Ráchelín pád je částečně zavinen i tím, že se pokusila překročit rámeč tradičního konceptu romantické lásky. Využívá k tomu starou skotskou baladu „Dábelský milenec“ a lidově vyprávěni o Kameni mládenců. V druhé scéně prvního jednání vidíme opilou Ráchel usazenou na strání před domem jako vypravěčku, která zpívá útržky balady „Dábelský milenec“. To, jak proplétá útržky Aneasova večerního kázání o pekle a zatracení s verši balady, je zřetelná narážka na potlačování ženské sexuality pod hrozbou ostrakizace ze strany společnosti ovládané muži.

RÁCHEL (*zpívá*)

„Však jenom zmlkni, srdce mé,

to jsou jen řeči marné!

Já ukážu ti bílé lilie,

co kvetou na dně moře.“

(*1. jednání, 4. scéna*)

Bílé lilie na dně moře jsou většinou spojovány se smrtí. V tomto případě ale představují jiný druh smrti — sexuální extázi. Milenec volá svou dámu, aby se účastnila na jeho rozkoši, ale její podíl je zamlčený, pasivní. Muž je iniciátor a činitel, zatímco žena je pasivní příjemce. Protože se skrze něj nemůže vyjádřit, stává se sexuální akt nástrojem útlatku. To Ráchel narušuje tím, že staví do centra ženu, odsouvá Aneas na okraj jako pouhý objekt Isabeliny narůstající touhy.

Stejným způsobem brání Ráchel Isabele, aby se skrývala pod maskou oddanosti a zbožnosti, a díky ní si Isabela uvědomí, že musí upřednostnit své potřeby před mužovými. Ráchel si přisvojuje mužský diskurz, aby získala v komunikační hierarchii nad Isabelou převahu. Její prohlášení jsou provokativní a agresivní, stejně jako zvolené téma hovoru — sex, což Isabelu stále více vyvádí z míry a je jí to trapné (snaží se to zakrýt svým mlčením). Ráchelino agresivní vystupování si nakonec vynutí reakci: Isabela na chvíli opustí svou váhavou obrannou pozici a rozkřičí se na ni. To je v Isabelině diskurzu známka konečného rozchodu se schématy manželových zbožných prohlášení. Isabela už začala zpochybňovat jeho krátkozrakou neschopnost přijmout Ráchel a neochotu pochopit pohanské pověry místních ostrovanů. Její řeč se mění — osvojuje si sebejisté, vyzvídavé způsoby, přehodnocuje je předsudky, které jí byly dány výchovou. To je symbolizováno i rozhodnutím nenosit na Hirtě punčochy a boty, stejně jako zájmem o vlastní tělo. Sue Glover tu užívá další sexuální metaforu, háda, aby popsala Isabelino erotické procitání. Tělo oděné do šupin je tělo vědomé si své sexuality, je to osvobozené tělo znovu spojené s přírodou, a jako takové se stává reprezentantem Jiného, ženského. Isabelino snění o tom, že bude „stvořena znovu a nevinná se šupinami“ je vyzváním pro Anease, aby vstoupil do femininního žívu a stal se jeho součástí, vyzváním neo-mezené sociálními kódy, které otevřený projev sexuální touhy označují za nepřipustný a maskují ho sociálně přijatelným konceptem romantické lásky.

Další prvek lidové slovesnosti, skrze který se odhaluje falešnost konceptu romantické lásky, je Oonin příběh o Kamení mládenčů, útesu, na který musí muž, jenž se chce ženit, nejprve vylézt. Isabela je zaujata Ooniným příběhem

o cizinci, který spadl z útesu, když si ji chtěl namluvit. Ooně se ovšem tento příběh nezdá nijak zvlášť romantický. Nebyla nijak polichocena cizincovým zájmem, naopak na světě mimo Hirtu nevidí nic zajímavého. Zde se ukazuje, že představa romantické lásky je měšťanský koncept založený na romantizovaném obraze minulosti nebo odlehlého venkova. Narušením vypravěčského modu ukazuje Glover, jak Ráchel rozbíjí Isabelino romantizované vnímání příběhu, když zesměšní šťastný konec často spojený s konceptem romantické lásky, v rámci kterého „šťastný svazek“ nebo „sňatek uchystaný nebesy“ s počestným žádoucím mužem je udělen ženě jako odměna za její poslušnost. Co následuje, je hořký popis ženské reality ve společnosti 18. století, kdy bylo ženám upřeno se vzdělávat či fungovat ve společnosti jakkoliv nezávisle.

Isabelin emocionální rozvoj probíhá současně s rozkladem Ráchelina duševního stavu, který je zřejmý z toho, jak postavy užívají řeč. Na počátku hry Isabela hovoří v krátkých větách, pŕůvĕtách, a obezřetně se vyhýbá konfliktu s manželem. Naproti tomu Ráchel je hlasitá, vulgární a zámĕrnĕ šokuje ostatní postavy, aby upoutala jejich pozornost. Pod jejím vlivem Isabela poprvĕ hloubĕji pochopí Ráchelinu i svou vlastní situaci, což vyvrcholí solidaritou, která se v závĕru manifestuje rozhodným odvržením sociálních kódů, které na ni byly uvaleny společností. Toto odvrženĕ představuje její odmĕtnutĕ tancit se správcem a odjezd na Boreray proti přání manžĕla. Ke konci hry si Isabela osvojuje mnohem asertivnĕjší řečovĕ modus, je vĕmluvnĕjší, zřetelnĕ mnohem sebevĕdomĕjší, zatímco u Ráchel pozorujeme stále více prĕznaků slabosti. Posun jejích pozic je demonstrován ve ětvrtĕ scénĕ druhého dějstvĕ, kdy po chvilĕ popĕjení Ráchel a Isabela zápasí o židli, symbolicky zastupující moc. Isabela vy-



hraje, srazí Rachel na zem a zároveň přitom židli poškodí. Zničení židle představuje Ráchelinu zhoršující se zdraví a slábnoucí víru, že unikne z Hirty. Právě v tuto chvíli, když pozoruje Isabelu běžící ke člunu, jenž ji odveze na Boreray, Ráchel poprvé připustí, že by Isabela mohla mít dost síly a odvahy na to změnit své postavení.

Vztah mezi těmito dvěma ženami můžeme vidět jako předávání znalostí a moci mezi starší a mladší generací, od ženy náležející starému řádu ženě přináležející nové měšťanské společnosti. V tomto smyslu může být Isabela in post na Hirtě chápán jako uvedení do světa skrze zkušenost předanou starší generací. Mary Belenky popisuje zajímavý výzkum publikovaný v knize *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind*<sup>8)</sup>, týkající se způsobů, kterými ženy získávají znalosti ve světě, v němž jsou umlčeny a drženy stranou historie dominantní a muži ovládanou třídou. Rachel se usiluje, aby byla uvedena do okruhu těch, kteří vládnou znalostem, ale když jednou jisté vědomosti získá, stanou se příčinou jejího pádu. Když hrozí, že nové vědomosti použije, je prohlášena za bláznivou a odstraněna ze společnosti na odlehlé místo, kde jí vědomosti k ničemu nejsou. Belenky naznačuje několik epistemologických fází získávání vědomosti: mlčení, přijaté vědění, subjektivní vědění, procedurální vědění, konstruované vědění. Mlčení je fáze, kdy zakoušíme sebe jako osobu bez hlasu, neschopnou přijímat nebo vytvářet vědomosti. Přijaté vědění je fáze, kdy je vědění vnímáno jako něco absolutního, co je vlastnictvím autorit. Subjektivní vědění je fáze, kdy je důvěra v autoritu narušena, vědění je chápáno jako osobní, vycházející ze samotné osoby. Proce-

8) Blythe VcVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberg a Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind*.

durální vědění je vnímání vědění jako objektivního, racionálně odvozeného fenoménu, i když může být nahlíženo z rozličných perspektiv. A konečně vědění konstruované je chápání vědění jako „konstruovaného“, kdy si vědoucí uvědomuje a přijímá odpovědnost za tvarování vědomostí. Pokud jde o *Staměnou židli*, tento pohled může být aplikován na různé fáze Isabeliny emocionální a intelektuální emancipace.

První fáze, mlčení, začíná, když Isabela poprvé vstoupí na Hirtu. Je to mladá nevinná žena, které pro její nezkušenost se světem za hranicemi Edinburghu činí obtíže adaptovat se na zcela odlišnou situaci, ve které se ocitla na Hirtě. Zoufá si, když vidí, kde budou přebývat — postel z kamene, slaměná židle a jediný kotlík na vaření. Odmítá přijmout kulturní odlišnost, s níž se střetává, a je vyděšená z Ráchel. V mnohem osobnější rovině je to mladá nevěsta provdaná za pastora středního věku, která netuší nic o smyslnosti a v přítomnosti vlastního muže se cítí nesvá. Skoro celou dobu se ke svému manželovi chová jako ke svému strýci, nebo dokonce jako k otci, které ho ztratila v dětství.

Druhá fáze, přijaté vědění, se ukazuje v Isabelině vychování, které způsobuje, že bez pochybností akceptuje manželovu autoritu. Pokud je s Aneasmem, většinou mlčí, mluví, jen když je tážána. Snaží se ho potěšit a v jednu chvíli si dokonce zoufá, protože se domnívá, že pro svou nezkušenost nedokázala naplnit mužova očekávání. Ve třetí fázi, nazývané subjektivní vědění, se Isabela musí vyrovnat s Ráchelinou zpovědí. Isabelu nikdy ani nepadne, že by jí Ráchel mohla lhát. Naopak, Ráchelin příběh jí přivede k nenápadnému pochopení vlastního podřízeného postavení. Isabela si uvědomí, že obraz světa, v němž vyrůstala, že falešný a začíná si klást otázky.

Čtvrtá fáze je věděni procedurální. Isabela je nyní schopná si uvědomovat rozdíl uvnitř sebe (vyjádřené její rozvíjející se sexualitou) a mimo sebe (vyjádřené přijetím pohanského vesmíru St. Kildy). Postaví se Aneasově autoritě a přidá se k Ráchel, když propašuje na správcovu loď dopis. A co víc, protíví se mu i tím, že se proti jeho přání vydá na Boreray, což je poslední čim symbolizující její emocionální a intelektuální osvobození.

A konečně pátou fází je věděni konstruované. Po návratu z Boreray je Isabela mnohem silnější a jistá si svou silou. Její přijetí gaelského vesmíru je završeno, naučila se gaelsky a způsob vyjadřování se také proměnil. Její věty jsou delší a sebevědomější. Je plně připravená nést následky svého jednání. Ráchelín dopis byl nalezen správcem a jeho sloužící se vrátili, aby ji s manželem odvezli. Přijímá to s plným vědomím toho, že její konání bylo oprávněné a navíc přesvědčí Anease, aby se zastal Ráchel proti Lordu Soudci, až se vrátí do Edinburghu. Uvědomuje si, že jakýkoliv pokus zachránit Ráchel bude znemožňován dominantní skupinou, přesto se domnívá, že na ní jako na ženě a pastorově manželce leží zodpovědnost promluvit proti omezení Ráchelinych práv. V tuto chvíli se velmi liší od plaché tichoučké dívky, která zrovna dorazila na ostrov, její emancipace je úplná. Jednotlivé fáze Isabeliny emancipace skrze poznávání jsou úzce spojeny rozvojem jejího vyjadřování od umlčené ženy k rovnocennému partnerovi v řečové komunikaci s druhým pohlavím. Z toho vyplývá, že Isabela nejen pochopila vědomosti jí předané, ale dokázala je i užívat — na rozdíl od Ráchel, která se nedostala za třetí fázi (subjektivní věděni).

Oona, třetí protagonistka hry, je k Ráchel vázána vědomím povinnosti — byla jí správcem určena jako dohlížitel. Jejich pouto je směsí boje o moc a solidarity. Její

úcta k Aneasovi je podobně distancovaná, neboť on předstává řád světa, který kolonizoval svět její a vnutí mu svůj jazyk a náboženství. Oona a vesničané nalezli způsob, jak udržovat rovnováhu mezi respektem ke kolonizátorům a zachováním vlastních prastarých zvyků. Oonin charakter se vzpírá jakýmkoliv individualisticky zaměřeným výkladům. Oona je představena jako část společenství, které může vzdorovat drsným životním podmínkám jediné solidaritou, vzájemným pochopením a úctou.

Tyto tři motivy budou hlouběji prozkoumány ve třetí hře Sue Glover, o níž se zmíníme, totiž *Podruhyňích* z roku 1991. *Podruhyňe* představují výrazný posun oproti dvěma předchozím hrám ve dvou ohledech.

Za prvé se v této hře Glover vzdaluje realistické stavbě *Tulení ženy* a *Slaměné židly*. Hra je stále rozdělena na dvě dějství, jak má Glover v oblibě, ale oba akty jsou vystaveny téměř jako nezávislé části, oba začínají přesně rozvrženými chórovými sekvencemi, které představují dva různé cykly přírody, které dále symbolizují dva cykly v životě lidském, oba jsou ukončeny stejně otevřeným koncem. Převažujícím stylem je stále vyprávění, ovšem v dřívějších hrách bylo vyprávění omezeno na prezentaci folklorního motivu, který fungoval jako okrajový prvek ve vývoji příběhu, např. legenda o tuleních lidech v *Tulení ženě*, nebo jako metaforicky posunutý prvek lidové tradice, jako např. balada „Dábelský mláнец“ nebo vyprávění o Kameni mládenců ve *Slaměné židli*. Ovšem v *Podruhyňích* vniká vyprávěcký styl do struktury a jazyka hry natolik, že se hra sama rozvíjí podle rytmu a obrazivosti lidového vyprávění.

Za druhé tu Glover dále pokračuje v průzkumu ženské zkušenosti, a co více, zabývá se odlišnými ženskými diskurz, když odstraní mužské charaktery ze scény. Tři

mužské postavy, které budou v životě žen hrát významnou roli — Ellenin manžel, pán Elliot, Maggiin manžel — Andra, jeden z Elliotových oráčů, a mladý oráč Kello — jsou představeni pouze v rozhovorech žen. Pro tento oči-vidný rys byla hra několikrát kritizována jako protimužská, ačkoliv je to více než přehnané. Právě naopak, muži jsou ve hře přítomni stejně jako ženy. I když ne osobně, jsou stále přítomni v rozhovorech žen, jsou stále v pozadí jejich myšlení. To oni tahají za neviditelné nitky, které ovládají životy žen. Sue Glover v rozhovoru prohlásila, že kdyby dala mužům prostor na scéně, jen by to zatemnilo hlavní téma, na které se chtěla zaměřit, totiž ukázat důsledky ekonomického, politického a sexuálního využívání ženské práce v polovině 19. století v oblasti Borders ze specifické ženské perspektivy. V tomto smyslu lze na *Podruhyňé* pohlížet jako na svého druhu lidové podání historie s určitým posunem. Modifikace naturalistické struktury příběhu, kterou autorka provedla, zdůrazňuje, že to, co se otevře před našima očima, je odlišný druh „history“, je to „herstory“, skryté dějiny žen, které byly po dlouhou dobu vykládány pouze optikou převažujících mužských historií. Stejně tak umlčení mužského diskurzu umožňuje Glover dát promluvit celé rozmanitosti ženských zkušeností, které byly dlouho ignorovány, aby se do centra naší pozornosti dostalo to, co Zenzinger ve své studii „The New Wave“ označuje jako rozpor mezi „tradicií představou naplnění smyslu ženského života a touhou ženy po sebeurčení“<sup>9)</sup>. Proto si Sue Glover volí specifickou skupinu žen, tzv. „podruhyňé“. Podruhyňé byly dělnice na velkých statcích v oblasti Borders v 19. století

9) Peter Zenzinger, 'The New Wave' in *Scottish Theatre Since the Seventies* (eds.) Randall Stevenson and Gavin Wallace (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996), s. 130.

ve Skotsku, které si najímali dělníci nebo oráči, a které žily a stravovaly se společně s rodinami oráčů. Systém podruhyňství vysvětluje v úvodu hry Ellen, bývalá podruhyň, která se provdala za pána z Blacksheils:

ELLEN

„Nebud' směšná, Ellen,“ říkává pán. „Nemůžeme se obejít bez podruhyňi. Nemůžu zaměstnat chlapa, který k sobě nemá ženu, co pracuje s ním. Jeden pár koní na každých padesát akrů, jeden oráč ke každému páru koní, jedna podruhyň ke každému oráči. Takhle je to zařízeno,“ říká. „Já jsem pro všechny pokrok,“ říká, „ale bez podruhyň se neobejdú.“ — „Potřebujeme ženy. Kdo jiný by zastal tu práci? ...Ženská práce za ženský plat.“

(1. jednání, 10. scéna)

Nejen práce žen je považována za méně hodnotnou, ale i ony jako osoby. Například po té, co znásilní Tottie, je Kello poirestán pouze tím, že ho muži „vymáchají ve žlabu a (...) kopou kolem dvora“, ale o svou práci nepřijde, protože „s koňmi to umí náramně, pokud jde o koně, je pašák“. Jeho záletnictví je šafářem a všemi přehlíženo kvůli jeho schopnostem a protože je muž, zatímco na Tottie se všichni, muži i ženy, dívají jako na jednoduchou dívku, která si „o to říkála“. Když se po Kellově smrti pokusí Maggie intervenovat ve prospěch Tottie před pánem, pán ji nenechá nic vysvětlit a umlčí ji, čímž dává najevo, že mužská spravedlnost není totéž co ženská spravedlnost, a stejně tak má mužský jazyk moc, aby umlčel jazyk ženský.

Sue Glover v této hře zachycuje ženy jako individuality i jako sbor-komunitu. Tato dualita je vyjádřena i jazykovým projevem, jako jednotlivé charaktery hovoří ženy v próze, zatímco když fungují jako skupina, jejich řeč je

mnohem rytmičtější, téměř operní. To podporují i vstupní scény obou dějství, v nichž ženské hlasy nejprve jako sbor vymezí místo a čas děje a udají rytmus následujícího dění, a teprve pak se ponoří do postav.

V těchto vstupních scénách překypuje jazyk vizuálními i auditivními podněty, nabízí mnoho asociací. V první scéně neustálé změny tónu a ostroty hlasů chóru vytvářejí dojem vnějšího hluku a šumu na tržišti a vnitřního emocionálního zmatku žen, které na tento trh přišly nabídnout svou práci. Když se první hlas vydělí z chóru, nevyjadřuje individuální názor, ale odráží obecný pocit všech přítomných žen. Podobně Líziny odpovědi jsou dalším zveřejněním obecných doufání a obav. Autorka ve scénických poznámkách zdůrazňuje, že Líziny repliky nejsou odpovědí na první hlas. Oba hlasy tu představují konfliktní emoce uvnitř jedné bytosti, univerzálního Jiřného, symbolizovaného podruhnými. Do toho vstupují Sářina replika k Tottie a ostatní hlasy se začínou od sebe oddělovat, aby vytvořily individuální charaktery.

Podobně v úvodní scéně druhého jednání změna rytmu od písně k recitativu vyznačuje změnu nálady od mlčenlivého sledování sněhu pokrývajícího pole k prudkému oživení na statku při přípravách vánočních oslav. I zde se sbor rozloží na jednotlivé hlasy a začne se rozvíjet jednání. Obě scény vycházejí z formy tradiční lidové písně, v níž se střídají sborové písně s jednotlivými hlasy. Interakce mezi charaktery je ve hře rovnoměrně rozložena mezi vyjadřováním jazykem naturalistickým, když postav hovoří jako individuality, a jazykem metaforickým, když hrají roli chóru. V druhém případě tak mohou být postavy vnímány i jako metafora země, na níž pracují. V tomto významu pak využívání ženské práce stojí symbolicky za využívání země člověkem, který zemí zneu-

žívá a uchvacuje. Tato spojitost mezi zemí a postavami a jejich postavením v patriarchální společnosti je zdůrazněna jazykem. Je to jazyk bohatý na obrazy a vesnická úsloví, která odrážejí každodenní život rolníků v oblasti Borders.

Maggie je v komunikační hierarchii původně umístěna vysoko. Mluví v krátkých naléhavých větách, buď se k něčemu vyjadřuje nebo šteká příkazy po Líze a Jenny. Líza neustále napadá její sociální a jazykovou autoritu. V 11. scéně 1. jednání používá Maggie asertivní, příkazující tón řeči, když kárá Lizu a varuje ji, že jestli si myslí, že život podruhný je obtížný, tak to teprve uvidí, až se vdá a bude mít děti. Lízino odmítnutí manželství a mateřství jako jediné náležité budoucnosti ji vyvede z konceptu. Když se Maggie snaží najít důvod, proč by se žena měla vdát, její asertivní tón se rozpadne v rozcořilivělé koktání, Líza svou nemilosrdnou přímostí odkryje její prohlášení jako pouhé opakování kulturních imperativů uložených ženě společností ovládanou muži.

Slovní přestřelka mezi Maggie a Lizou je přerušena Sářinou, která Lizu odvolá k nějaké práci. Sára je vrcholná mateřská figura, Matka Země. Je zároveň nositelkou tradice skrze své vědomí přínáležitosti k danému místu. V 8. scéně 1. jednání Sára vypráví příběh o odjezdu svého muže do Kanady a o tom, proč tu ona zůstala. To je skrytá historie, která leží za kanonizovanou historií emigrace chudých a utlačovaných venkovských obyvatel Skotska do kanadské divočiny, kde mnozí z nich zemřeli, když vkládali síly do budování říše svých vládců. Je to herstory, vyprávěná vyrovnaně a nevzrušeně ženou. Oproti agresivnímu řečovému modu Maggie je Sářin tón mnohem zklidněnější a smířený. Je to hlas rozumu, tak jako je Tottie hlasem iracionality. V interpretaci Sáry

atička.  
Edin-  
prožila  
otiském  
o diva-  
lou de-  
ové hry  
autovala  
bubliny  
vzpětí  
psala ce-  
lení žena  
ou, která  
kamžitě  
ou, je její  
žjpozoru-  
né (Bon-  
n, zdá se,  
orby Sue  
ramatické  
žky skot-  
psaná sty-  
skotského  
hrozeného  
d).

a Tottie bychom našli i jinou dualitu — Sára je hlasem starobylé minulosti, kterou patriarchální kánon ignoruje, tradice, v níž je koncept ženství spojen s tvořivou silou země. Tottie je naproti tomu hlasem budoucnosti, což ještě zdůrazňuje to, že skutečně budoucnost vidí v halucinacích. Na první pohled se Tottie jeví jako dítě, které ještě nebylo socializováno. Při bližší analýze postavy můžeme dále říci, že je zrcadlem, v němž se odrážejí vnitřní pocity a touhy ostatních postav, zbavené masky sebekontroly. To je právě to, co tak znervózňuje Lízu, když se poprvé s Tottie setká, a vysvětluje, proč je vždy tak nejistá, když je Tottie poblíž.

Ellen je ze všech nejpovídanější. Chycena mezi dvěma světy, je zároveň chycena mezi dvěma jazyky. Někdy se snaží hovořit vzdělaně, zejména když hovoří o životě ve Velkém domě, ale pak najednou zapadne do svého starého způsobu řeči, který odhaluje její podruhyňské kořeny. I když je celá hra napsána převážně ve skotštině, Ellen čas od času míchá standardní angličtinu se skotštinou, která evokuje vesnický dialekt z Borders — jako třeba když řekne „can't bend forrard“ („nemůžu se předklonit“). Forma, kterou užívá, není čistá, je to kombinace spisovného „can't bend forward“ a skotské formy „cannae bend forrard“ nebo případně „kenne bend forrard“. Jazykovi experti by tyto nekonzistentnosti zřejmě zavrhli s tím, že je to neúspěšný pokus napodobit v náležitě čisté podobě vesnický dialekt z Borders 19. století. Jistě, Sue Glover byla několikrát kritizována za jazyk, který ve hře používá. Podle našeho názoru byl amalgám angličtiny a skotštiny, jako ve výše zmíněné Ellenině replice, vytvořen záměrně, aby umožnil ukázat Ellenino zmatené povědomí o vlastní identitě, které roste z pocitu, že se propadla do mezery mezi dvěma velmi odlišnými světy.

Rozvinutím bohatých jazykových, rytmických a zvukových rysů existujícího skotského dialektu Sue Glover umožnila promluvit ženským postavám a demonstrovala jejich pozici v třídní hierarchii na statku v Borders ve 2. polovině 19. století. Již jsme vložili ekonomické vykořisťování ženských postav v této hře, autorka ovšem ukazuje mnohem ničivější formy využívání, totiž zneužívání ženského těla. Jenny a Líza hovoří o tom, že oráči sexuálně zneužívají podruhyňe. Tottie je jedním z nich znásilněna, dalšími zneužita, a vůbec na všechny ženy se pohlíží pouze v souvislosti s manželstvím a rozením dětí. Stejně jako v *Tulení ženě* a *Slaměné židli*, Sue Glover popisuje koncept mateřství spíše jako něco ženě předepsaného, než jako něco jí přirozeného a vlastního. Ellen říká, že chce dítě jen pro Elliota, zatímco Líza odmítá vše, co souvisí s mateřstvím a manželstvím, a touží ukázat, že je schopná v práci dostát nejlépeším z mužů.

LÍZA

Nevezmu závdavek od prvního, co donde, pu du enem s dobře známým oráčem.

Dojde na žňa — s kosákem umím. Ke koňom sa postavít' dovedu.

Nakrmím vám koně — děcka né.

Poklidím vám chlév — chalupu né.

Budu robiť celý den — ve vašej posteli né.

(*I. dějství, I. scéna*)

Líza představuje generaci bystrých nezávislých žen, které odmítají být definovány tradičními termíny a chěji uplatnit svou individualitu mimo oblast domácích prací. Takto nahlíženo se nám Líza může jevit jako sobecká, ovšem její sobeckost roste z pudu sebezáchovy. Je to osamělá mladá žena ve světě, kde ženy závisí na mužích.

matička.  
v Edin-  
a prožila  
kotském  
ro diva-  
elou de-  
sové hry  
ibutovala  
: *bubliny*  
a vzápětí  
psala ce-  
*lení žena*  
ou, která  
okamžitě  
ou, je její  
žpozoru-  
*ně* (Bon-  
n, zdá se,  
torby Sue  
amatické  
ky skot-  
psaná sty-  
ikotského  
razeného

Je poprvé najatá, otec jí zemřel nedávno a bratr emigroval do Kanady. Musí se o sebe postarat sama a proto skrývá nezkušenost a nevinnost pod maskou tvrdosti. Jen občas se tyto vlastnosti projeví, jako např. když je upřímně šokována Jenniným varováním, že by se oráč mohl dožadovat sexuální povolenosti; v dětské víře, že když se podívá o půlnoci do zrcadla, uvidí tam svého nejmilejšího. V tom spočívá rozpor postavy, zatímco mateřství a manželství odmítá, ve skrytu duše Líza věří v romantickou lásku, tak jak je zachycena v tradiční písni „Wood and married and a“<sup>10)</sup>, kterou zpívají ženy na počátku hry.

Postava Sáry upomíná na Agnes z *Tuleni ženy*. Podobně jako u Agnes je jejím hlavním charakterovým rysem ne-sobeckost a oddanost vlastnímu dítěti. Jako Agnes také cítí, že náleží k určitému místu. Od ostatních postav ji odlišuje to, že — na rozdíl od nich a podobně jako Agnes Greyová — se naučila na něco rezignovat, aby přežila. Ačkoliv je svobodnou matkou, její pracovitost a strážlivá povaha jí získaly u ostatních vážnost, zejména pokud jde o Lízu, kterou přitahuje její síla a odvaha. Ne všichni však její volbu schvalují, zejména Maggie je velmi jedovatá, když zaútočí proti tradici zasnubování a tomu, že Sáře „zbylo děcko na opateru“.

Nejtvrdší kritiku konceptu manželství jako využívání žen provádí autorka na příkladu Sářiny zastořené dcery Tottie, která je po dožínkové slavnosti znásilněna oráčem. Má hlavu plnou romantických historek, které slyšela od ostatních dívek, a ve své dětské nevinnosti se domnívá, že byla s Kellem zasnoubena. Teší ji pozornost mužů,

10) V českém překladu zní první dvojverší: „Scházali sa, smlúvali sa, a už zďavky majú.“ (pozn.překl.)

aniž si uvědomuje, jaké následky její chování může mít. Neustále Kella pronásleduje s představou, že si ji vezme a je zmatena jeho neustálým odmítáním. Když ho přistihne s jinou ženou, není jejím záměrem ho zabít, jeho pád je nešťastná náhoda, ale přesto je za to potrestána. Nebo přesněji — je potrestána za to, že je odlišná. Vjším tématem Tottie představuje zemi. Toto srovnání autorka zmiňuje ve svém doslovu k vydání hry v roce 1995: „Tottie představuje zemi. A Kello zastupuje naši (někdy zločinnou) bezstarostnost.“ Tottie se stává hlasem země, hlasem jejího bezčasí.

TOTTIE

Byl tam chlap, ale nebyl to on.

Mezi mnú a slunkem. Enom jeden chlap.

Stál tam v polách, v tých prastarych díloch.

„Týdenní práca hotová za jeden deň,“ křičel.

„Už vás nepotřebujem!“

Nepotřebujem lidi. Nepotřebujem koně.

Stroje bez koní.

Máme spousty chleba,“ křičel.

„Až moc chleba.“

Těšilo ho to. Smál sa.

Ale já sem sa nebála. (*Troška se směje, to jí baví.*)

Lebo on nebyl duch.

To já! Já sem byla duch!

(2. dějství, 2. scéna)

Toto proroctví je příznačné pro ženskou **herstory**, neboť zachycuje její nepřítomnost v oficiální **historii**. Ukazuje také obavu, že v moderní době strojů bez koňů bude podruhyňství dávno pryč a s tím se i samotná existence těchto ženských příběhů stane přízračnou, budou pro dominantní kulturu neviditelné, zapomenuté.

Je však možná i jiná interpretace autorčiných slov a Tottiny promluvy. Totiž, že ženy i muži jsou ovlivněni sebeudržující se patriarchální strukturou. Jistě, platy mužů jsou vyšší, ale jen trochu a stále pod nezbytným minimem, proto také schůzky oráčů. Jistě, Kellovo provinění je nepotrestáno, zatímco Tottie je zastrášována a zneužívána kvůli svému nekonvenčnímu jednání, ale jeho závěrečná smrt a její uvěznění se stávají obrazem zhroucení celého třídního systému podruhyňství. Ellenin manžel přijde o statek a v důsledku toho všichni jeho zaměstnanci ztratí práci. Na konci nejsou žádní vítězové, jen individua snažící se přežít.

#### *Ksenija Horvat*

*Tři hry tohoto souboru byly z tvorby Sue Glover vybrány proto, že podle mého názoru nejlépe reprezentují vývoj její dramatiky jak pokud jde o prohlubování jejích osobních témat, tak pokud jde o proměny formální. Kromě toho právě tyto tři hry mohou fungovat i mimo kontext skotské kultury.*

*Připojená závěrečná studie je kapitolou disertační práce (Ksenija Horvat: „Cats on Cold Tin Roof“, Edinburgh University Press, 1999), kterou K. Horvat laskavě poskytla a pro účely tohoto vydání přepracovala. Je to vůbec první pokus o monografické uchopení her Sue Glover, pro nás zajímavé zejména aplikací v Čechách, jen zvolna se etablovujících feministických a genderových přístupů k dramatu. Další informace o autorce naleznete ve studii Ženy a feministiky skotského divadla (Svět a divadlo 4/2003) a v rozhovoru se Sue Glover Pořádně jsem začala psát, až když byli kluci ve školce (Svět a divadlo 5/2003).*

*David Drozd*

maticka.  
v Edin-  
a prožila  
skotském  
pro diva-  
elou de-  
sové hry  
žbutovala  
z *bubliny*  
a vzápětí  
apsala ce-  
ilení žena  
rou, která  
okamžitě  
ou, je její  
ejpozoru-  
ně (Bon-  
m, zdá se,  
vorby Sue  
ramatické  
žky skot-  
psaná sty-  
skotského  
hrazeného  
i).

#### *Poznámka uspořadavatele:*