

## STUDIE



ZDEŇKA BRANDEJSKÁ

## HESTER SWANE MUSÍ ZEMŘÍT: KONSTRUKCE POSTAVY V DRAMATU *U KOČIČÍ BAŽINY* MARINY CARR

Irská dramatička Marina Carr (\*1964) je v Česku momentálně známá jako autorka hry o několika generacích irských žen *Maja* (*The Mai*), kterou zde jako první v roce 2001 uvedlo Divadlo F. X. Šaldy v Liberci;<sup>1</sup> později též Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě či Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích. Nejnověji mají diváci možnost seznámit se s její tvorbou v Moravském divadle Olomouc, kde byla v české premiéře uvedena její hra z roku 1998 s názvem *U Kočičí bažiny* (*By the Bog of Cats*...).<sup>2</sup> Přestože Marina Carr bývá někdy spojována se jménem mezinárodně daleko úspěšnějšího Martina McDonagha (nejčastěji jako jedni z nejvýraznějších a nejosobitějších zástupců mladší generace irských dramatiků a dramatiček), jejich přístupy jsou značně odlišné. Zatímco pro McDonagha je zásadní programově maximálně znevažující, a tedy osvobozující humor, Marina Carr preferuje vážnější tón i tematiku, jen místy uplatňuje groteskní stylizaci. Ve svých hrách se často nechává volně inspirovat řeckými mýty a tragédiemi, ovšem nejedná se zdaleka o jediné její inspirační zdroje (dalším je kupříkladu Shakespeare). Autorka s oblibou pracuje s mytologií jako takovou, někdy si mytické příběhy pro konkrétní dramatické účely dané hry vytváří sama. V úvodu k první monografii o Marině Carr charakterizují editorky Cathy Leeney a Anna McMullan její dramatičku slovy:

„Již od svých nejrannějších her překračuje Marina Carr hranice žánrů, přičemž přechází od metadivadelních, absurdistických postupů v *Low in the Dark* k novějším, zvláštním hybridům mýtu, realismu a groteska. Přisvojuje si pravidla žánru, postavy, dialogu nebo prostředí, jak je zdědila, a poté je přepracovává, čímž vytváří dynamický prostor, v němž se z rozhodujících sociálních a divadelních norem genderu, vlastnictví, identity a tradice stávají ironické, dusivé a někdy monstrózní deformace, jako by byly nahlíženy z dimenze, než se udělala pravidla.“<sup>3</sup> (Leeney, 2003:xv)

---

<sup>1</sup> Česká premiéra *Maji* (*The Mai*) v překladu Jana Hančila se konala 23. 11. 2001 v Divadle F. X. Šaldy v Liberci.

<sup>2</sup> Hra v překladu Blanky Křivánkové měla v Olomouci premiéru 13. 1. 2006.

<sup>3</sup> Sic! – název této specifické perspektivy vnímání skutečnosti (v originále „before rules was

Cílem tohoto příspěvku je poukázat právě na tyto dvě rozdílné dimenze v dramatice Mariny Carr, na to, jak jsou v jejím díle (konkrétně na příkladu hry *U Kočičí bažiny*) zastoupeny, jak se v něm prosazují, střetají, sváří – jak jen velice obtížně koexistují. Zdá se totiž, že tajemství a zneklidňující účinek jejích her, jehož zprostředkovatelkami i nositelkami jsou (zejména v případě her *U Kočičí bažiny* a *Porcie Coughlanová*<sup>4</sup>) dominantní, nesympatické, negativními emocemi zmítané hrdinky, přímo vychází z nezvyklého propojení mýtu a současné látky.

Rovina mýtu přitom není (nutně) zastoupena řeckým mýtem o Médei, na němž autorka ve hře *U Kočičí bažiny* volně tematicky staví. Jako klíčové se jeví zejména dvojí pojetí času, lineární a cyklické (mytické), která jsou v této hře zastávána a prosazována z různých, často si navzájem protichůdných pozic (pomocí určitých postav, znaků apod.). Marina Carr se pokouší o spojení dvou způsobů vnímání času, které ale uplatňuje současně, takže se protagonistka dramatu Hester Swane<sup>5</sup> ocitá v časové kapse, kdy čas se zastavil, a přece plyne. Časoprostorové zhuštění je možné chápat jako součást tlaku vyvíjeného na hlavní postavu, což vede k postupné eskalaci a radikalizaci dramatického konfliktu, jehož je středem.

Přestože se hra *U Kočičí bažiny* odehrává v současnosti, hned od počátku je zjevné, že se Marina Carr odmítá spokojit s jakoukoli koncepcí reality, která je všednodenní, známá, přístupná pouze racionálnímu uvažování nebo jinak snadno rozeznatelná. Je zřejmé, že takový přístup ke skutečnosti považuje za omezený a omezující. Její pohled na současné Irsko, konkrétně na oblast středního Irska (Midlands), není realistický ani dokumentární, nýbrž maximálně otevřený, takže dokáže obsáhnout i duchy a postavy, jimž jsou vlastní symbolické, mytické či nadpřirozené atributy (ve hře *U Kočičí bažiny* jsou jimi Duch opatrovník,<sup>6</sup> Kočičí žena a duch Josepha Swanea). Kromě skutečnosti, že se hra odehrává ve venkovském, sociálně dosti přesně stratifikovaném prostředí, nenabízí už tento dramatický text mnoho dalších referenčních bodů. Dokonce i markantní středoírský akcent, který si autorka uzpůsobuje a do jisté míry foneticky zachycuje v textu hry, využívá Marina Carr spíše z důvodů estetických, než jako příznačný rys konkrétní regionální komunity, přičemž pravý středoírský přízvuk v poznámce ke hře sama popisuje jako „mnohem jadrnější a drsnější a hrdelnější, než jak ho dokáže zachytit psané slovo“ (Carr, 1999:261)

Obrysy tohoto rozšířeného chápání světa<sup>7</sup> jsou načrtnuty už v první scéně, kdy se Hester Swane, jednačtyřicetiletá žena a matka sedmileté Josie, jejíž dlouholetý druh jménem Kartágo (Carthage) se právě chystá oženit s bohatou a mladší

---

made“) tvoří podtitul zmiňované monografie. Pokud není uvedeno jinak, překlady v článku zhotovila Z. B.

4 Pod tímto titulem hru *Portia Coughlan* do češtiny přeložila Olga Bártová.

5 Přechýlením jména hlavní ženské postavy na „Hester Swanovou“ v českém překladu se ztratila nepatrná, ale ne nepodstatná distance (výraznější v mluvené než v psané podobě) mezi jménem Swane a anglickým označením labutě (swan).

6 Jméno postavy je převzato z překladu Blanky Křivánkové.

7 Jedním z cílů autorské dramaturgie Mariny Carr je poukazovat na mizející irskou „kulturu duchů“ (ghost culture) a napomáhat její obnově.

ženou, setkává se záhadnou postavou Ducha opatrovníka (The Ghost Fancier), „krásným stvořením ve fraku“. (Carr, 1999:261) „Kdo jsi?“ zní první věta hry a Hester se jí táže jakoby jednohlasně se zvědavým vnímatelem. (Carr, 1999:265) Později, ve třetí scéně, se baví s postavou slepé Kočičí ženy, jejíž podstata je na jedné straně solidnější, realističtější (na rozdíl od Ducha opatrovníka ji, jak jasně dokládá druhé dějství, vnímají i ostatní postavy), na straně druhé je však v protikladu k svůdné eleganci Ducha opatrovníka výrazně vizuálně odpudivá. V Kočičí ženě se ve hře spojuje skutečná osoba a trpěná i obávaná věštkyně, jejíž znalosti a povědomí o věcech dalece přesahují schopnosti ostatních. Kočičí žena dokáže číst v krajině jako ve věštecké knize: je schopna vidět věci budoucí (například ty vepsané do rašeliniště), ale dokáže podat třeba i předpověď počasí na příští léto, neboť ji viděla „napsanou na nebi“. (Carr, 1999:307) V druhém dějství se Kočičí žena účastní svatby Kartága a Caroline, protože „nepozvat ji přináší smůlu“. (Carr, 1999:307)

Obě tyto postavy, které přesahují rámec realistického vyprávění, ve hře záhy formulují předtuchu, podle které Hester týž den zemře. Status postav, které takto předjímají budoucí vývoj událostí, je však nejistý; obě ve hře fungují značně rozdílně, jakož i na sobě nezávisle. Ironicky, skoro jako komické faux pas vyznívá úvodní scéna příchodu Ducha opatrovníka: brzy vyjde najevo, že někde zřejmě došlo k omylu – postava si totiž spletla svítání a soumrak. Bytost, která má za úkol postarat se o ducha mrtvé Hester, tak jen suše konstatuje, že přichází „příliš brzy“ (Carr, 1999:266). Podobně nahodilý charakter má verze, kterou podává Kočičí žena, když se jakoby mimochodem v rámci vzpomínky na Hesteřinu matku zmíní o tomtéž: „To dítě,“ povídá Josie Swane, „bude žít stejně dlouho jako tahle černá labuť, ani o den víc, ani o den méně.“ (Carr, 1999:275).

Život Hester Swane je tak skrze citaci smělého proroctví její matky vlastně ztotožněn s životem černé labuť,<sup>8</sup> kterou Hester před očima Kočičí ženy právě pohřbila. Kletba, jak Hester předzvěst vlastního konce nazývá, má nad ní zvláštní moc; hrdinka si od počátku palčivě uvědomuje svou situaci – totalitní sevření vlastním předurčením i to, že obývá jakési bezčasí mezi životem a smrtí.

Síly, které mají moc nad Hesteřiným osudem, mezi něž lze započítat i intertextovou snahu vpasovat Hester do role současné Médey, nejsou jednotné a jejich zdroje jsou neprověřené, ne-li přímo pochybné. Hester na ně přistoupí i přesto, že Kočičí žena brzy nato dodává: „Kletby se dají přelstít. Kletby mají jen takovou moc, jakou jim dovolíš.“ (Carr, 1999:276) Tragédie novodobé heroiny tak vyrůstá spíše z její vlastní subjektivity, která se před očima diváků pod ničivým a mocným tlakem opozičních sil postupně formuje a formuluje, a to výrazně defenzivně, jaksi všemu a všem navzdory. V dramatu se současně odhaluje jako naprosto nekompromisní a nepoddajná, takže podléhá až v úplném závěru, jako

<sup>8</sup> Marina Carr ve svých hrách často používá čitelnou, téměř (doslova) černobílou symboliku. Hester Swane jako černá labuť na zasněžené bažinaté pláni je v mnoha ohledech (charakterově i vizuálně) černou ovčí komunitou. Obraz labuť navíc není v irské imaginaci ničím novým. V irské mytologii je labuť spojována zejména s legendou o dětech krále Lira, které byly zlou macechou na dobu devíti set let zaklety právě do podoby labutí.

by se takřka proti své vůli vzdávala před něčím nevyhnutelným, nad čím sama nemá kontrolu. Poté, co v hrůzném finále zabije svou jedinou dceru, nařiká: „Ach, Kočičí ženo, já věděla, že se stane něco strašného, ale nikdy by mě nenapadlo, že tohle.“ (Carr, 1999:339)

Skutečnost, jak je v dramatu zprostředkována, je zbarvena subjektivním, výrazně zkresleným a zkreslujícím viděním hrdinky. Na stranu Hester se přiklánějí i tak fixní složky dramatu, jako jsou „mluvící“ jména postav. Clare Wallace si všímá negativních konotací jména Carthage (Kartágo); Mary King považuje celé jméno této postavy za dvojnásob zkázonosné.<sup>9</sup> (Wallace, 2000:80; King, 2003:55) Oproti tomu Hesteřino okolí (některé postavy dramatu) příležitostně naznačuje, že její hněv je možná spíše výrazem hluboké deprese („zadumanosti“) nebo alkoholismu. (Carr, 1999:268) Když Xavier Cassidy v jedné konfrontaci s Hester namítne, že ne každý se na svět dívá jejím a nešťastným očima, zní tento postřeh z úst jinak zcela bezohledného charakteru sice nečekaně, ale z hlediska vnějšího pozorovatele oprávněně a psychologicky výstižně. (Carr, 1999:295) Po ukazuje na ohromující, destruktivní sílu Hesteřiných emocí, jejichž excesivnost nelze zkrotit, pochopit ani uspokojivě vysvětlit. To, co T. S. Eliot mylně vztahoval na postavu Hamleta, pro jehož „klauniádu emocí“ v Shakespearově hře marně hledal „objektivní korelát“, platí v případě postavy Hester Swane: „Hamlet je (jako člověk) ovládán emocí, která je *nevyjádřitelná*, protože *přesahuje* fakta, která nám Shakespeare poskytuje.“<sup>10</sup> (Eliot, 1991:154,155)

Eamonn Jordan ve své studii, která se věnuje vztahu Mariny Carr k řecké tragédii, konstatuje: „Zvažování alternativních možností ani tvůrčí řešení nemají v tragédii své místo; oproti tomu extrém a definitivnost ano. (...) Diplomacie, poradenství, ani zásah ze strany sociální péče, zákona, náboženství nebo mýtu nemůže odstranit zármutek postav.“ (Jordan, 2002:252) I proto musí být jakékoli vyhlídky na možné usmíření, které je v moderních společnostech běžným a preferovaným východiskem, hned zkraje hry zamítnuty jako liché a neuskutečnitelné. Zástupce katolické církve, páter Willow, který vystupuje ve druhém, groteskně pokřiveném svatebním dějství, žije v blaženém stavu jakési částečné amnézie: s pohanskou Kočičí ženou plánuje společnou dovolenou, a když má při svatební hostině pronést před jídlem modlitbu, není s to si vzpomenout na její slova. Melissa Sihra si v této souvislosti všímá, jak „Hester vytrvale zkoumá rétoriku moci a demonstruje, jak nad ní psaný zákon nemá žádnou moc“ (Sihra, 2000:262) Namísto toho ona sama věří pouze v nepsané zákony společně prožité minulosti a zkušenosti, a to i tehdy, pokud nebyla právě šťastná, nebo je dokonce zatížena zločinem či vinou. Toto vše si poněkud překvapivě uvědomuje právě Hesteřina mladá soupeřka v lásce Caroline, jak dokládá v promluvě adresované snoubenci Kartágovi:

„Ty a Hester máte společnou celou dlouhatánskou minulost, která vás spojuje, a mně to připadá jako něco mnohem důležitějšího a skutečnějšího než cokoli, co máme my. A tak si říkám, jestli jsme neudělali chybu.“ (Carr, 1999:30)

<sup>9</sup> Kilbride – to kill a bride – zabít nevěstu.

<sup>10</sup> Přeložil Martin Hilský.

Hester, jejíž minulost je spojena s příslušníky kočovné komunity, kteří se v Irsku nazývají „Travellers“,<sup>11</sup> se vlastně vždy zdržovala na periferii společnosti – na Kočičí bažině, se kterou se cítí být bytostně svázána. Její nespoutanost a vnitřní nezávislost na konvencích a člověkem a společností definovaných hranicích se demonstruje i tím, že dává přednost volnému pohybu mimo uzavřené prostory, ať už se jedná o vlastní dům, který si v místě bažiny pořídila během soužití s Kartágem, či starou maringotku poblíž. Přestože je zřejmé, že již dříve souhlasila s tím, že se z území, o které má eminentní zájem rodina Cassidyových, odstěhuje, odmítá toto prapůvodní teritorium opustit. Prostředí Kočičí bažiny nabývá charakteru až jakési rezervace, která je dostatečně a bezpečně vzdálená od vnějšího a implicitně nepřátelského světa. „Ve městě jsem nikdy nežila. Nikoho tam nebudu znát-“, říká Hester. (Carr, 1999:314) Tlak komunity, zastoupený hamizností rodin Cassidyových i Killbrideových, na nepohodlnou, nepřizpůsobivou a dle přijatých norem do společnosti zjevně nedostatečně integrovanou Hester (místa má podobu slovních rasových výpadů vůči ní) se stupňuje a hrozí jejím vysídlením. Sociální nejistota a vykořenění, kterému Hester čelí, je vlastně předstupněm situace Beckettových tuláků, Vladimira a Estragona, kteří marně hledají záchytné body, na nichž by vystavěli nebo obnovili svou identitu.

Osudové, až ekologicky pojímané symbiotické pouto mezi Hester a Kočičí bažinou vzniklo zejména proto, že se na toto místo váží Hesteřiny vzpomínky na matku, Josie Swane, která dceru opustila, když jí bylo sedm let. Až téměř v samotném závěru hry vyjde najevo, že paralyzující vliv nikdy nenaplněného vztahu k matce vlastně motivačně řídil a řídí veškeré Hesteřino jednání, že byl dokonce – a nikoli hmotný zisk – tím pravým důvodem, proč Hester v minulosti zavraždila svého bratra.<sup>12</sup> Hester setrvale věří v možnost matčina návratu, a proto zarytě odmítá bažinu, která je jediným minulým a potenciálním budoucím zdrojem spojení mezi matkou a dcerou, jednoduše opustit. Močál<sup>13</sup> je totiž zároveň úložištěm minulosti: čas, který do něj jednou sedimentuje, je nenávratně ztracen, a přesto současně zůstává navždy přítomný.

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

<sup>11</sup> „Travellers“ tvoří v Irsku minoritní skupinu domorodého obyvatelstva, která se vyznačuje kočovným způsobem života, specifickým jazykem a kulturou. Odhaduje se, že v současném Irsku žije asi 25 tisíc Travellers; kromě Irska žijí i v Británii a Spojených státech. V minulosti byli členové komunity často označováni termínem „dráteníci“; dnes se toto označení považuje za hanlivé.

<sup>12</sup> Dávná vražda, kterou ze žárlivosti spáchala na svém bratru, funguje ve hře v tradičním smyslu jako hamartia, tragická vina, která způsobí, že Hester dovolí, aby nad ní předzvěsti blízké smrti nabyly moc. Na závažnost nějakého blíže nespecifikovaného Hesteřina provinění poukazuje hned v prvním dějství Kočičí žena.

<sup>13</sup> Výrazy bažina nebo močál nejsou přesné: „bogs“ jsou rašeliniště, oblasti s rašelinnou půdou.

dějiny sužování Irové někdy chápali svoji minulost – ne jako řadu definitivně ukončených událostí, ale jako něco, co je v přítomnosti stále živé.“ (Eagleton, 1999:31)

Hester, podobně jako předměty pohřbené v rašeliništi, uvízla ve stavu živé smrti, kdy další (lineární) plynutí času může znamenat jediné – dál a dál se vzdalovat matce a vzpomínkám na ni, které se navíc jako takové neustále mění, a to jak v mysli samotné Hester, tak ve vyprávění ostatních, takže jsou stále méně hodnověrné. Když Hester zapálí svůj dům, zbavuje se jedné z posledních vazeb na „spořádaný“, tedy majoritou diktovaný občanský život. Zároveň tak obrazně páli mosty, třebaže nikoli za sebou, ale před sebou: zbavuje se tak pojítek, která poukazují k budoucnosti a umožňují ji. Vedle domu, který vybuodovala společně s bývalým druhem, je to především jeho nesplněný slib sňatku, takže nakonec zbývá to poslední – skoro zosobněná budoucnost v postavě potomka, dcery Josie. „Já nemůžu umřít – mám dceru,“ utvrzuje Hester Duchu opatrovníka i sebe samu v první scéně. (Carr, 1999:267) Drama této hry tak z velké části spočívá v zobrazení toho, jakými cestami Hester postupně, a přesto nakonec jakoby náhle dospěje k finálnímu rozřešení tohoto rozporu.

Když byla všechna alternativní, smířlivá řešení konfliktu spolehlivě zažehnána, zdá se, že jediný způsob, jak lze vzdorovat diktatuře neblahých předtuch a předpovědí, je vrchovatě je naplnit, a to v míře, která předčí veškerá očekávání jak samotných aktérů tragického děje, tak přihlížejících diváků. Aby zabránila zhoubnému pokračování/opakování krajně problematických matrilinéárních vztahů (touha po nepřítomné matce), „zachrání“ svou dceru tak, že ji bere s sebou tam, kam je sama připravena odejít. Jediným gestem se tak vymaní z tyranie jednosměrně plynoucího času a stane se hrůzným (mytickým) obrazem navždy fixovaným ve vzpomínkách svědků (jimiž jsou jak postavy hry, tak diváci):

„Takhle na mě nezapomeneš, Kartágo, a až tohle všechno skončí nebo bude zpola zapomenuto a ty si budeš myslet, že už jsi na mě zase skoro zapomněl, projdi se po Kočičí bažině a počkej si, až ti vítr zašumí ve vlasech, až poblíž uslyšíš tichý dech nebo šelest za zády. To tě budeme já a Josie strašit.“ (Carr, 1999:340)

U diváků jde navíc opět o pohled zdvojený: Hester je pro ně zároveň Médeou vraždicí své potomstvo. Zdvojení perspektiv je přítom zajištěno již volbou dramatických prostředků. Zatímco brutální akt vraždy, kdy „Hester jedním prudkým pohybem prořízne Josie hrdlo“, děsí svou věcností, objektivností, následná smrt Hester je traktována znakově, metaforicky a z rozhodnutí autorky milosrdně - jako tanec smrti, který tančí s Duchem opatrovníkem a na jehož konci se skácí mrtva k zemi. (Carr, 1999:339) Díky přihlížejícím přítom víme, že jim se scéna jeví jako sebevražda: „Vyřizla si srdce – tam, leží jí na prsou jako nějaký pták s černým peřím.“<sup>14</sup> (Carr, 1999:341)

Hester neumí zapomínat a opakem smíření je msta. Skrze extrémní čin, ten jediný možný, se Hester sice možná jednou provždy podařilo stvrdit status své

<sup>14</sup> Český překlad s přihlédnutím k překladu Blanky Křivánkové.



subjektivity, jakož i uchránit dceru života poznamenaného sžírající nenaplněnou touhou po matce, ve světě, který opouští a ve kterém zanechává i diváky, však nic nemění ani neřeší. Z hlediska současného vnímatele (tuto perspektivu v případě autorčina současného zpracování řeckého mýtu nelze nikdy zcela pominout) nakonec Hesteřina msta, tak jako každá msta, vyznívá značně problematicky, neboť umožňuje pokračování kultury viny, nesmiřitelnosti, neodčinitelnosti a věčného pronásledování duchy minulosti. Ale i pokud ji v rámci struktury motivací postav přijmeme jako nutnou, nelze přehlédnout, že její dopad je nekontrolovatelný a neregulovatelný, a má tudíž i nepřehlédnutelné vedlejší účinky: nejenže zasáhne ty, proti kterým je primárně namířena (Kartágo, Xavier Cassidy), ale rovněž – a zřejmě fatálně – i ty, jejichž postavení není zdaleka jednoznačné. To se týká především Hesteřiny dětské a v zásadě náhodné sokyně Caroline, jíž vlastní matka zemřela a pro kterou byla Hester v určitém období jejího života matkou, třebaže ne biologickou. Další osud zmařený čekáním na nepřítomnou matku je tedy nasnadě.

Tragičnost postavy Hester Swane je tak dána nejen naplněním nutnosti (stát se „Médeou“), která ji přesahuje, ale posiluje se i faktem její limitované vize (tentokrát ovšem náležící spíše Hester Swane) – neschopností/nemožností nahlédnout všech aspektů a důsledků svého jednání. Úzce vymezený časoprostor, který je Hester Swane v dramatu *U Kočičí bažiny* dán, pracuje na stejném principu jako zlý sen, o kterém víme, jak skončí. Lze se z něho vymanit jen skrze nepředstavitelný, absurdní čin, jakým je v případě snu probuzení. Marina Carr na postavě Hester Swane dokazuje, že „velká“ ženská dramatická postava je v současnosti možná, třebaže konstrukce takové postavy a její obhajoba se nutně stává samotným „dramatem“ hry. Hra *U Kočičí bažiny* je tak dokladem, že nejenom autorčiny rané texty, ale i některá dramata z její pozdější tvorby jsou vpravdě metadivadelní.

## POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- BECKET, F. 1999. A Theatrical Matrilineage?: Problems of the Familial in the Drama of Teresa Deevy and Marina Carr. In BREWSTER, S. (ed.). *Ireland in Proximity*. London 1999.
- CARR, M. 1999. *Plays One*. London 1999.
- EAGLETON, T. 1999. *The Truth About the Irish*. New York 1999.
- ELIOT, T. S. 1991. *O básnictví a básnicích*. Praha 1991.
- JORDAN, E. 2002. Unmasking the Myths? Marina Carr's *By the Bog of Cats ... and On Raftery's Hill*. In McDONALD, M., WALTON J. M. (eds.). 2002. *Amid our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*. London 2002.
- KING, M. 2003. The Body Out of Place: Strangers, Intimates and Destabilized Identities in Synge's *When the Moon Has Set* and Marina Carr's *The Bog of Cats ... Critical Survey*, č. 1/2003.
- LEENEY, C., McMULLAN A. (eds.) 2003. *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Dublin 2003.
- PAVIS, P. 2003. *Divadelní slovník*. Praha 2003.
- SIHRA, M. 2000. A Cautionary Tale: Marina Carr's *By the Bog of Cats*. In JORDAN, E. (ed.). *Theatre Stuff*. Dublin 2000.
- WALLACE, C. 2000. "A Crossroads Between Worlds": Marina Carr and The Use of Tragedy. *Lit-teraria Pragensia*, č. 20/2000.

## HESTER SWANE MUST DIE: CONSTRUCTING THE CHARACTER IN MARINA CARR'S *BY THE BOG OF CATS ...*

The study examines Marina Carr's audacious take on the genre of tragedy in her 1998 play, *By the Bog of Cats ...*, and especially her construction of a contemporary tragic heroine. It looks into the crucial ways her characters, and particularly the protagonist, the excessive, destructive, indeed horrible woman named Hester Swane, are informed by the dramatist's treatment of time, which is at once cyclical and linear. In addition, time is considered in connection with space and place. Disparate perceptions of time lie at the heart of the play's dramatic conflict, but the negotiation of the concept of time in *By the Bog of Cats ...* is seen not only as the principal underlying process operating in the play, but it also provides some insights both into the discomfiting affect the play, and its towering leading character, has on its readers and audiences and, perhaps more importantly, into its by no means unproblematic politics. Carr's play can thus be seen as a passionate plea for contemporary tragedy and the tragic character, whose very construction becomes the true drama of the play.