Salto

2022 1

ročník XIX.

časopis o pohybovom a alternatívnom divadle

feminizmy v divadle

SALTO

ISSN 1336-3182

9 771336 318008 04

SALTO

1/2022 | ročník XIX.
Vychádza štyrikrát do roka

© Asociácia CORPUS
ISSN 1336-3182
EV 3974/10
Vychádza od roku 2003

Vydavateľ:
Asociácia CORPUS
IČO 36067130

Zodpovedná za vydanie:
Nora Nosterská

Adresa redakcie:
Čmelíkova 9
821 03 Bratislava
e-mail: nora.nmcode@gmail.com

Hlavná redaktorka čísla:
Zuzana Andrejco Ferusová
e-mail: zferusova@gmail.com

Autorka textov:
Iveta Škripková

Redakčná spolupráca:
Dáša Čiripová
e-mail: dasaciripova@yahoo.com

Miloš Karásek
Marián Skalík
Róbert Švarc
Martina Vannayová
Jana Vicenová

Fotografie:
Jozef Šamaj, Michal Zajaček,
archív redakcie, archív I. Škripkovej

Grafika:
NM Code

Publikovanie alebo akékoľvek
iné rozširovanie obsahu
časopisu SALTO bez písomného
súhlasu vydavateľa je zakázané.

Objednávky:
kristina.karaskova@gmail.com

Distribúcia:
Media print Kapa, NM Code, s.r.o.

Predaj:
MEDIAPRINT-KAPA PRESSEGROSSO
Uzávierka čísla apríl 2022

Milé čitateľky a milí čitatelia,

tu a teraz, na Slovensku v roku 2022, ešte stále má svoj význam hovoriť a písať o feminizmoch, o rovnoprávnosti pohlaví a vnímať (nielen) divadelné umenie aj cez prizmu gender studies.

Rozhodli sme sa preto ponúknuť vám pohľad na feministické divadlo a jeho filozofické východiská. Mimoriadne nás teší, že vám môžeme sprostredkovať tento pohľad od autorky, ktorá priniesla a stále prináša do slovenského divadla feministické a gender témy – od režisérky, dramaturgičky a dramatičky Ivety Škripkovej, riaditeľky Bábkového divadla na Rázcestí. Tá sa týmto témam venuje nielen konkrétnou divadelnou tvorbou, ale aj teoretickým výskumom.

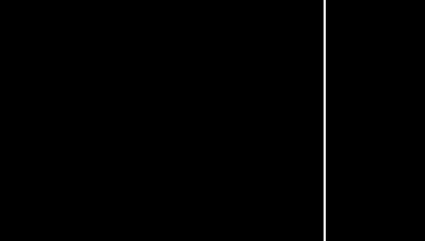
Veríme, že vás text obohatí, inšpiruje a privedie k invenčnému uvažovaniu – nielen o ženskom a divadelnom umení, ale aj širšie, o svete okolo nás, o jeho konštruktoch a realitách.

Zuzana A. Ferusová

Holé baby, vernisáž rovnomennej výstavy Slovenská národná galéria, Bratislava, 2010.

Reality snov, Jana Juráňová, BDNR, 2012.

FEMINISTICKÉ DIVADLO. MEDZINÁRODNÉ INŠPIRÁCIE



Holé baby, vernisáž rovnomennej výstavy, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2010.

Osobný úvod. Pozornosť zameraná na ženy

Iveta Škripková

Feministické divadlo som mala možnosť tvoriť v Bábkovom divadle na Rázcestí od začiatku roku 2000 do roku 2017. Tiež ako site specific na rôznych miestach na Slovensku, v spolupráci so ženskými feministickými organizáciami, predovšetkým s Fenestrou v Košiciach. Ako autorka, aj ako režisérka. V tom období sme v BDNR vytvorili viaceré ženské projekty, ako napríklad *Šamanky* (réžia M. Pecko)[1] a *Predavačky príbehov*, a začali sme spolupracovať s feministickým združením ASPEKT na projekte *www.ruzovyamodrysvet.sk*. Práve stretnutie s týmto projektom a s Aspektom, nielen osobne so zakladateľkami združenia, s Janou Cvikovou a Janou Juráňovou, ale tiež s rovnomenným časopisom a knihami, ktoré združenie vydávalo, boli pre mňa kľúčovými pre ďalšie úvahy o tvorbe a o súčasnom divadle. Od 2007 do 2017 pri BDNR pôsobilo štúdio T. W. I. G. A. (theater women improvisation gender action), kde sme s herečkami a hostkami divadla, vybranými feministickými autorkami a výtvarníčkami, vytvorili temer tri desiatky inscenácií zameraných svojou pozornosťou výlučne na ženy. Na ženy v minulosti, v súčasnosti… Boli zamerané na témy identity ženy – kto sme, aké sme my, ženy, tu a teraz, na Slovensku. Sociálne aspekty „ženstva" sa stali pre mňa dôležitejšie ako individuálne. Tieto témy nás doviedli k otázkam rodovo podmieneného násilia páchaného na ženách a k tvorbe inscenácií o tomto neviditeľnom zdomácnenom fenoméne našej spoločnosti. Spočiatku som označovala túto tvorbu ako dramaturgiu ženskej skúsenosti, neskôr feministické alebo gynokritické, či rodovo citlivé divadlo. V pomenovaní štúdia sa objavilo doteraz nepoužívané slovko v slovenskom divadle, a to gender/rod. Musím priznať, že väčšina inscenácií vznikala autorsky i režijne intuitívne, bola som ovplyvnená skôr feministickou literatúrou a lingvistikou, jednotlivými číslami časopisu *Aspekt* zameranými na konkrétne rodové témy. Z týchto čísiel sme vychádzali a na spoločných ženských stretnutiach sa snažili odhaľovať, čo sa skrýva pod pojmami, ako napríklad mýtus krásy, materstvo, sesterstvo, tvorivé písanie žien, násilie páchané na ženách a pod. (Až neskôr som zistila, že podobným vzdelávacím spôsobom postupovali feministické skupiny a tvorkyne v angloamerickej oblasti, avšak 20 až 40 rokov pred nami.) Na podnet profesorky Dagmar Inštitorisovej som sa v rokoch 2011/2012 začala venovať teórii feministického divadla a písať prácu s témou gynokritika v divadle. V roku 2016 štúdium vyústilo do dizertačnej práce s názvom: *Femini[(ta- (zácia)]zmy a divadlo.* Zistila som, na moje veľké prekvapenie, aký rozsiahly umelecký proces malo a má feministické divadlo v zahraničí, teda v priestore, ktorý označujeme termínom západné krajiny. V 80. rokoch minulého storočia sa etablovala feministická teatrológia so svojbytnou terminológiou. Táto teatrológia aplikovala a aplikuje poznatky feministických teórií a filozofie v divadle. Jej zrod sa viaže predovšetkým na 2. vlnu feministického hnutia a erupciu feministickej divadelnej tvorby (hojne navštevovanej divákmi/diváčkami) v rôznych častiach Európy a USA od 70. do 90. rokov minulého storočia. Tiež som si uvedomila, že na Slovensku a v Čechách neboli preložené kľúčové diela feministickej teatrológie. A táto oblasť tvorby je, ak nie úplne, tak značne neznáma v našom odbornom svete (na pár výnimiek)[2], rovnako ako pojmový a slovný aparát, ktorý si

1 *Šamanky* (2000/2001), prvý projekt spolupráce BDNR s UMB Banská Bystrica na tému žena v troch verziách, Inscenovaná prednáška (Dr. K. Feťková o tvorbe E. Dickinson, A. Bradstreet, E. Wharton, S. Plath, T. Morrison), 2. časť, univerzitno-divadelný workshop na tému Prikázania, 3. hra *Neplač, Anna*, príbeh ženy napísaný podľa muža; *Predavačky príbehov*, druhý významný projekt spolupráce BDNR a UMB Banská Bystrica, v spolupráci s pedagogičkami K. Feťkovou, L. Urbancovou a K. Lucinkiewiczovou. Tvorili ho štyri časti a každá sa venovala tvorbe žien inej proveniencie od americkej po slovenskú pokúšajúc sa o analýzu diel a tvorby žien z pohľadu feministického. V rokoch 2003 – 2005 sme zrealizovali site specific projekty s krízovým centrom pre ženy Fenestra, pod vedením M. Grochovej, *Vagína monológy, Umlčané svedkyne/Babské mystériá*.

2 Ženskej tvorbe a feministickým presahom, ako aj rodovo citlivej analýze divadelných diel, sa dlhodobo a kontinuálne venovala profesorka Nadežda Lindovská, slovenská teatrologička. Napríklad *Feministická výzva slovenskej dráme. Jana Juráňová, Misky strieborné, nádoby výborné*, uverejnená v *Slovenskom divadle* 3/2011, *Feminizácia slovenskej divadelnej réžie, Náčrt súčasnej situácie: fakty a zistenia*, publikovaná v zborníku *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*, ktorý vydal Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV (2012), *K otázkam ženskej divadelnej réžie*, ktorá vyšla v roku 2012 v zborníku Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV s názvom *Generačné premeny a podoby slovenského divadla (od 80. rokov 20. storočia po dnešok)*, *Feministická dramatička Iveta Škripková*, uverejnená v *Slovenskom*

vyžaduje. Dizertačná práca vyústila do vzniku knižky *Feministické divadlo a jeho slovenská cesta*, ktorá má vyjsť v Divadelnom ústave. Základom tejto publikácie je reflexia toho, ako sme sa v slovenskom divadle (predovšetkým v BDNR) vysporiadali s využitím feminizmov v divadelnej praxi a pokúša sa vysvetliť a uviesť do praxe feministickú, rodovo citlivú terminológiu.

Ibaže medzinárodné inšpirácie a aplikovanie feminizmov v inonárodnom divadle, rovnako informácie o tom, ako a prečo vznikali feministické divadelné skupiny počas 2. vlny feministického hnutia v 20. storočí, teoretické pozadie a vznik feministickej teatrológie či súčasné podoby feministického divadla v anglofónnej oblasti, inými slovami – mnohovrstevná oblasť prejavov feministického divadla – feministický divadelný jazyk, respektíve rodovo citlivé divadlo – to všetko sú v našom kontexte stále pomerne neznáme javy.

Využívam možnosť a šancu zverenú týmto časopisom, aby som podala čo najvernejšie svedectvo o týchto divadelných medzinárodných inšpiráciách. Svedectvo o tom, *prečo vznikla feministická teatrológia, čím sa zaoberá a aký pojmový a slovný aparát používa (časť 1). Svedectvo o niektorých pozoruhodných výsledkoch divadelnej tvorby žien/feministiek, tvorby označovanej ako aplikovanie feminizmov v divadelnej praxi (časť 2). Informáciu, v akých podobách existuje súčasné feministické divadlo v zahraničí (časť 3).* Tieto tri časti čiastočne odhaľujú, ako feminizmy súvisia so sociálnymi a spoločenskými javmi, prečo (nielen feministické) divadlo nemôže byť a nebýva apolitické a v čom rodovo citlivé divadlo narúša konvencie a normy doteraz zaužívanej a nami prijímanej divadelnej praxe.

Treba v bohatej histórii umenia a divadla zrazu vyčleňovať pozornosť na ženy – a to práve z feministického hľadiska? Načo? Má to zmysel? Neexistuje veľa iných umeleckých a filozofických platforiem, ktoré dostatočne vypovedajú o ženách?

Táto otázka, zámerne trochu naivne napísaná, nie je zbytočná. V našich podmienkach, dovolím si tvrdiť, je kľúčovou. Vďaka odpovediam na ňu lepšie pochopíme kontexty feministického divadla. Veď áno, o ženách sa veľa píše, ženy sú múzy, ženy sú matky, ženy sú láska, ženy predsa milujeme... A koľko umeleckých diel je venovaných ženám! Koľko osobností/mužov sa nechalo inšpirovať ženami?! Keď opomeniem moju vnútornú motiváciu k feministickej tvorbe, ktorá súvisela s mojou osobnou nespokojnosťou s tým, ako sa píše o ženách v divadle, ako sa osudy ženy inscenujú, s tým, aké množstvo stereotypov ovláda divadelnú prax vo vzťahu k ženám... Veľmi presne na túto otázku – prečo zamerať pozornosť na ženy z feministického hľadiska – odpovedali dve osobnosti zo slovenského umeleckého prostredia. Jednou je spisovateľka Etela Farkašová a druhou Anna Daučíková, výtvarníčka. Prinášam ich odpovede, lebo definujú rozdiel medzi ženským a feministickým. Ukazujú na jednej strane, aký obrat nastáva pri aplikovaní feministického prístupu k tvorbe/k sebe samej/k žene/k spoločnosti, v ktorej žena žije. Na druhej strane

divadle 2/2012, a napokon štúdia *Gynokritické divadlo Ivety Škripkovej*, uverejnená v publikácii Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV *Divadelní režiséri na prelome tisícročí* (2014), Magda Husáková -Lokvencová, 2008, Divadelný ústav a mnohé iné. Teatrologička, profesorka Jana Bžochová-Wild priniesla ako prvá do slovenskej teatrológie témy kritického čítania kánonu, konkrétne tvorby W. Shakespeara. *Začarovaný ostrov? Shakespearova Búrka trochu inak,* 2003;. *Úvod do shakespearovského divadla,* 1999. Z mladšej generácie sa týmto fenoménom zaoberala Dr. Eva Kyselová, momentálne pôsobiaca na DAMU v Prahe. *Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989,* 2010, s. 149, vydané v zborníku *Deti revolúcie*.

svedčia o tom, čím prechádza každá z nás, snažiaca sa pochopiť svoju tzv. ženskosť a tzv. ženské úlohy/roly v živote. Začnem Annou Daučíkovou. Jej vyjadrenie – síce vzdialené v čase, pochádza z 90. rokov minulého storočia – pomenúva aktuálny problém mnohých súčasníčok. „Naraz príde táto talianska feministka[3] a začne sa so mnou baviť o tom, čo to znamená byť ženou-umelkyňou, čo je to rod a ja sa na ňu pozerám a počujem to po prvý raz... (...) Sedela tam Luisa Muraro a asi desať talianskych filozofiek z Milána a Verony... a vypytovali sa ma, čo a ako, a ja som nevedela odpovedať ani na jednu z ich otázok. Ja... ja sa necítim byť ženou, keď maľujem. Neviem, čo je to byť ženou, ktorá maľuje. Myslím si, že je to univerzálne... (podčiarkla autorka). A to som im nepovedala, že ani neviem, prečo by som mala byť ženou! (...) S tézou čohosi univerzálneho, všeobecne platného pre ženy, čo potvrdzuje aspekt, že je zbytočné vyčleňovať sa v tvorbe ako žena, sa stretávam často. Väčšina žien (žien umelkýň, rovnako však v iných povolaniach) prijíma svoje postavenie ako prirodzene dané. Spolu s rodovou nespravodlivosťou, rodovými rolami, kariérnou a inými formami diskriminácie, so sexizmami v našej spoločnosti. Feministické nesúvisí len so ženou, aj keď v centre pozornosti je žena."[4] Výstižne to pomenovala slovenská feministická filozofka a prozaička Etela Farkašová. Tento rozdiel vysvetľuje v oblasti literatúry takto: „Zaujatie feministického stanoviska nevyplýva automaticky z toho, že niekto je žena, ale je dôsledkom politického uvedomenia, dôsledkom kritického reflektovania patriarchálnych štruktúr (...) a môže ho uskutočniť rovnako muž ako žena. Je potom zrejmé, že feministický román nemožno identifikovať so ženským románom, že ho môže napísať rovnako spisovateľ aj spisovateľka (podobne ako je to s feministickým divadlom, filmom a pod.). To, či ide o feministický text, možno v prípade konkrétneho textu (literárneho alebo literárnokritického) zistiť sledovaním problémov, aké sa v ňom nastoľujú, ako aj sledovaním spôsobu, akým sa nastoľujú. (...) Literatúra písaná ženami vôbec nemusí prezentovať prvky feministického myslenia, ba dokonca môže pôsobiť konzervatívne a reprodukovať tradičné a stereotypné obrazy ženskosti, ktoré vtesnávajú ženu do jedinej, tradíciou predpísanej roly."[5] Nežijeme vo vzduchoprázdne, interpretovať náš/svoj život mimo sociálneho pozadia, spoločenského a politického systému, v ktorom sme sa narodili, vyrastali, kde nás formovali rodina, škola, cirkev, úrady, sa nedá. Žijeme na zemi a riešime naše sociálne vzťahy. Náš život sa uskutočňuje v rámci daných spoločensko-ideologických noriem. Preto ma vždy prekvapí, keď narazím na výhrady voči feminizmu kvôli jeho politickosti a ideologickosti, ako keby naša spoločnosť, tu a teraz, nebola skrz-naskrz ideologická. Patriarchát je politický a mocenský systém vládnutia. Pre tých a tie, ktorí a ktoré sa s témou „tradičného postavenia ženy v patriarchálnej spoločnosti", s feminizmami a ich aplikovaním vo svete umenia stretávajú po prvý raz, odporúčam nasledovné filozofické, sociologické či literárne zdroje, ktoré danú problematiku analyzovali. Možno konštatovať, že iniciovali obrodný pohyb a zmeny v umeleckom svete a boli, dokonca stále sú, inšpiratívnym myšlienkovým predvojom vo feministickej dráme a teatrológii: Simone de Beauvoir – *Druhé pohlavie* (Le deuxième sexe, 1949), Betty Friedan – *Feminine mystique* (The Feminine Mystique, 1963), Kate Millet – *Sexuálna politika* (Sexual Politics, 1970), Germaine Greer – *Eunuška* (The Female Eunuch, 1969), Luce Irigaray – *Pohlavie, ktoré nie je jedno* (Ce sexe qui n´en est pas un, 1977), Julia Kristeva – *Stabat Mater* (Stabat Mater, 1983), Človek rozumu, mužskosť a ženskosť v západnej filozofii od Genevieve Lloyd (The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy, 1984), Dale Spencer – *Jazyk z dielne mužov* (Man Made Language, 1980), Juliet Mitchell – *Ženská*

3 Giannina Longobardi, talianska intelektuálka, členka feministickej skupiny filozofiek Diotima. Vybrané z knihy: Rozhovor AD s Monikou Mitášovou. In: A_nna D_aučík_ová: Trans_formácie, SNG 2018, str. 134 – 154.

4 V 60. – 70. rokoch minulého storočia sa čiastočne prekrýval význam ženské a feministické, mnohé divadelné skupiny v mnou skúmanom prostredí niesli v názve prívlastok ženské, napríklad *Je dobré byť ženským divadlom* (USA), hovorilo sa o ženskom divadle, ženských festivaloch, ženských manifestoch, neskôr však slovo „woman" bolo podrobené kritike, pretože zďaleka nevystihovalo totožnosť, záujmy a postoje takej ohromnej skupiny, akou boli a sú ženy v spoločnosti. Dochádzalo k vymedzovaniu a spresňovaniu odlišností a to sa premietlo aj do vymedzenia principiálneho rozdielu medzi slovami ženské/femininne a feministické.

5 FARKAŠOVÁ, E. *Ženské písanie z pohľadu feministickej literárnej teórie*, 2011, s. 378.

sexualita (Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the *école* freudienne, 1982), Naomi Wolf – *Mýtus krásy* (The Beauty Myth: How Images of Beauty are used Against Women, 1990), Judith Butler – *Trampoty s rodom* (Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, 1990), Élisabeth Badinter – *XY. Identita muža* (XY, de l'identité masculine, 1992), *Dejiny sexuality I.-III.* od Michela Foucaulta (Histoire de la sexualité, 1976)[6] a mnoho iných.

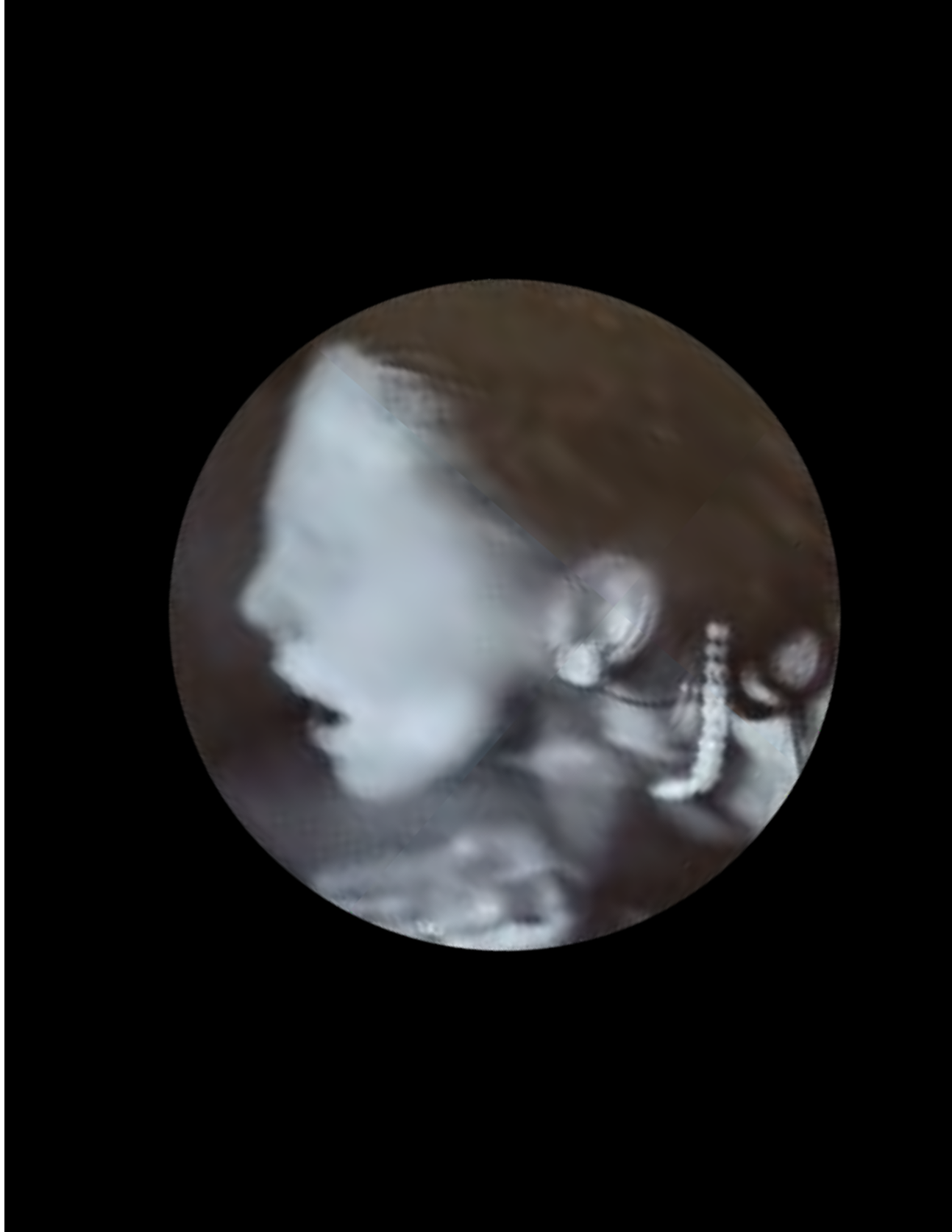
V neposlednom rade na Slovensku vychádzal časopis *Aspekt* (dnes dostupný v knižniciach), ktorý vydávalo záujmové združenie žien ASPEKT. Od 1993 do 2004 vzniklo 21 čísel feministického kultúrneho časopisu, akási feministická encyklopédia pre naše pomery, kde boli preložené a koncepčne prehľadne zverejnené poznatky z histórie, súčasnosti feministického hnutia, výber z ikonických diel feministickej filozofie, objasnenie rodovej terminológie, ukážky z diela významných literárnych autoriek a pod. V rovnakej miere a kvalite vychádzali kľúčové feministické diela z rôznych oblastí aj vo vydavateľstve ASPEKT.

Feministické divadlo (ďalej FD), jednoducho povedané, uplatňuje feministické myslenie a feminizmy v divadelnej praxi a patrí do spektra rôznorodých divadelných teórií 21. storočia. Na to je nutné poznať základné témy feminizmov daného obdobia, prečo a v čom nadväzujú na spoločenský a sociálny pohyb feministického hnutia v západných krajinách. Prečo na Slovensku a v Čechách po Zamatovej revolúcii nedošlo k väčšinovému prijatiu feminizmov vo verejnom a odbornom diskurze, analyzuje viacero vedeckých a sociologických prác.[7] FD nevytvára novú divadelnú teóriu, ktorá by anulovala doterajšie divadelné prejavy v minulosti alebo v súčasnosti, rozvíja feministické, rodovo citlivé interpretácie hier, „crossgender" divadelné inscenovanie, iné prístupy k ženskej a mužskej kreativite, obhajuje rodovo citlivý prístup v tvorbe a tiež v divadelnom manažmente. FD má svoju teóriu a terminológiu, formálnu a obsahovú divadelnú kvalitu a samozrejme svoje feministické publikum. Publikum, ktoré nerešpektuje tradičné zobrazovanie mužov a žien, tradičné reprezentácie paternalistických hodnôt v umení.[8] Rodovo citlivá, alebo feministická problematika a terminológia je v sociálno-spoločenskom a umeleckom diskurze v uvedených krajinách, za desiatky roky od prejavov 2. vlny feministického hnutia, natoľko známa že mnohé divadelné produkcie nepotrebujú explicitné pomenovanie – feministický.

6 Diela preložené do slovenčiny: BEAUVOIR, S. *Druhé pohlavie*, 1967; WOLF, N. Mýtus krásy, 2000; BADINTER, É. XY, *Identita muža*, 1999; BUTLER, J. *Trampoty s rodom*, 2014. Diela preložené do češtiny: FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, 2002; KRISTEVA, J. *Jazyk lásky: eseje o semiotice, psychoanalýze a mateřství*, 2004; OATES-INDRUCHOVÁ, L. (ed.) *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, 1998. V knihe je viacero štúdií: Dale Spencer: *Jazyk z dílny mužů* (sociolingvistika), preložila Renata Kamenická; Juliet Mitchell: *Úvod ke knize „Ženská sexualita: Jacques Lacan a Freudova škola"* (psychoanalýza), preložil Jiří Kubička; Kate Millett: *Sexuální politika* (feministická teorie), preložila Pavla Slabá a iné. FOUCAULT, M. *Dějiny sexuality, I – III*, 1999-2003. K rovnako prelomovým dielam patrili štúdie z prvého obdobia feministického hnutia, konkrétne práca Mary Wollstonecraft: *Obhajoba ženských práv* (politická filozofie), preložila Kateřina Hilská; John Stuart Mill: *Podrobení žen* (politická filozofie), preložila Kateřina Hilská; Virginia Woolf: *Vlastní pokoj* (feministická teorie), preložila Kateřina Hilská, všetky po prvýkrát uverejnené v češtine v spomínanej publikácii *Dívčí válka s...*

7 Napríklad ŠIKLOVÁ, J. *Jsou ženy z Východní a Střední Evropy opravdu konservativní?*, 1991. WAGNEROVÁ, A. *Co přinesl a co nepřinesl českým ženám socialistický model rovnoprávosti – aneb nejen jesle a traktoristky*, 2009. In: GENDER A DEMOKRACIE, 1989 – 2009, Gender Studies, Praha.

8 Voľne spracované podľa Jill Dollan. DOLAN J. *The Feminist Spectator as Critic*, (c)1988, 2012.



FEMINISTICKÁ PRAX A TEÓRIA V ANGLOFÓNNEJ OBLASTI, 70. – 90. ROKY 20. STOROČIA

Feministická teatrológia sa kreovala s niekoľkoročným časovým posunom po explózii živelného, ale aj systémovéh tvorivého diania v divadelnej praxi západných krajín od 70. – 90. rokov minulého storočia. Dianie nadväzovalo na druhú vlnu feministického hnutia a zasiahlo západné krajiny v rôznej miere a intenzite. Vzhľadom na kvantitu týchto informácií a rôznorodé jazykové oblasti, sústredím sa na dianie v anglofónnej oblasti.[9]

9 V temer každej západoeurópskej krajine prebiehal obdobný tvorivý divadelný proces. Dramatičky, režisérky a divadelné skupiny na národnej úrovni tvorivo adaptovali feministické východiská do divadelnej praxe. Každá krajina by si zaslúžila samostatnú kapitolu. Nebývalý rozmach zaznamenali v nemeckej, talianskej, španielskej oblasti, v severských krajinách, ale aj v štátoch bývalej Juhoslávie – v Srbsku, Chorvátsku, Slovinsku a pod.

Druhá vlna feministického hnutia od 2. polovice 70. až 90. rokoch minulého storočia nastolila nové témy a pojmy súvisiace so životom žien a mužov v spoločnosti, napríklad: androcentrizmus, logocentrizmus, falocentrizmus, sexizmus, heterosexualita, homosexualita, neviditeľná ženská práca, sklený strop, sklený výťah, mýtus krásy, osobné je politické, reprodukčné práva žien, materstvo, rodovo podmienené domáce násilie páchané na ženách, pohlavie a rod, asymetria moci medzi pohlaviami atď. V neposlednom rade sa zrodil neologizmus gender/rod a rodová terminológia. Narastala diverzita teoretických východísk feminizmu[10] a predovšetkým sa stala zjavnou diverzita samotných žien (rasové, sociálne, vzdelanostné, kultúrne rozdiely), ktoré sa hnutia za oslobodenie žien zúčastňovali.[11] Variabilita a pluralita smerov priniesla zmenu od jednotného čísla na množné, z **feminizmu na feminizmy**.

A práve v uvedenom období sa sformovalo mnoho divadelných ženských skupín,[12] divadelných hier a inscenácií tvorených prevažne ženami (niekedy i mužmi), ako aj rozmanitých feministických, ženských kultúrnych manifestov a festivalov. Väčšina týchto podujatí sa tešila početnej návštevnosti. Samotný feminizmus v divadle ako inšpiratívny a viditeľný fenomén, ktorý: „v rozličných formách poskytol obzvlášť bohatý a rozmanitý zdroj teoretických prác o divadle už od začiatku 80. rokov“, definuje americký divadelný historik Marvin Carlson v *Dejinách divadelných teórií*.[13]
Feministická teatrológia vznikala s jediným cieľom: pomenovať novú divadelnú feministickú prax, nové témy a divadelné prostriedky súvisiace s aplikovaním feminizmov v divadle.

Feminizmy v umení patria do liberalizačného prúdu postmoderny formujúcej sa od polovice 50. rokov minulého storočia, no majú svoj vlastný, často protirečivý a kritický vzťah k postmodernizmu aj k individualizmu. Práve kvôli dekonštrukcii maskulinizmu a paternalistických reprezentácií v umení.

Za jednu z vedúcich osobností feministickej teatrológie sa pokladá americká teatrologička Sue-Ellen Case. S jej menom sa spája prvá teatrologická štúdia *Feminism and Theatre* (Feminizmus a divadlo, 1988). Určujúcou osobnosťou bola a je Jill Dolan, z veľkého objemu jej diel a štúdií sa medzinárodne renomovanými stali *The Feminist Spectator as Critic* (Feministická diváčka ako kritička, 1988), *Theatre & Sexuality*, (Divadlo & pohlavie, 2010) a mnoho iných. Nasleduje Elin Diamond a jej *Brechtian Theory/Feminist Theory*, (Brechtova teória/Feministická teória, 1988), ktorá vyústila v monografiu *Unmaking mimesis* (Zrušenie mimezis, 1997). Americkú stranu v mojom výbere ďalej reprezentuje Janelle Reinelt a dielo *Rethinking Brecht* (Prehodnotenie Brechta, 1990), spoločne vydaná monografia s Elaine Aston *Modern British Women Playwrighters* (Moderné britské dramatičky, 2000) a ukončuje ho teatrologička Gayle Austin s dielom *Feminist Theories for Dramatic Criticism* (Feministické teórie divadelnej kritiky, 1990). Medzi prvé analýzy divadla a divadelnej praxe z feministickej perspektívy vo Veľkej Británii patrí kniha poetky, dramatičky a teatrologičky Michelene Wandor *Carry on, Understudies, Theatre & Sexual Politics* (Vydržte, náhradníčky, divadlo & sexuálna politika, 1981). Za zakladateľku britskej feministickej teatrológie sa považuje Elaine Aston, stále aktívna a tvorivá teatrologička, a jej štúdia

10 Do tohto obdobia prevažoval termín – feminizmus, v jednotnom čísle.
11 V každej krajine sa sociálne hnutie žien transformovalo do politického života rôznym spôsobom, napríklad vo Veľkej Británii vzniklo v šesťdesiatych rokoch Women's liberation movement, ktoré formovalo politické požiadavky ako rovnaké odmeňovanie žien v zamestnaní, rovnaké príležitosti na vzdelávanie a zamestnanie, slobodný prístup žien k antikoncepcii, k reprodukčným právam, dvadsaťštyrihodinové škôlky a pod. Viac o histórii feminizmov napríklad: CODE, L. (ed.). *Encyclopedia of Feminist Theories*, 2000. Alebo dostupné na: https://www.history.com/topics/womens-history/feminism-womens-history.
12 V rámci dostupných informácií išlo o stovky skupín, ktoré odohrali kvantitatívne veľké množstvo, až tisícky predstavení.
13 CARLSON, M. *Dejiny divadelných teórií*, 2006.

An Introduction to Feminism and Theatre (Úvod do feministického divadla, 1995).[14] Elaine Aston napísala mnoho iných diel, ktoré sa venujú tvorbe dramatičiek a divadelníčok v rôznych častiach Veľkej Británie (Anglicko, Škótsko, Wales, Severné Írsko). Jej divadelný výskum v oblasti feminizmov býva pravidelne uverejňovaný v britských divadelných periodikách, napríklad *Contemporary Theatre Review.*[15]

Prelomové diela o feministickom divadle vznikali od polovice 80. rokov, neskoršie práce sú istými revíziami a doplnenými vydaniami. Uvedené autorky a ich diela prispeli k stanoveniu kategórií a tvorivých metód feministického divadla. Tieto teórie súčasne: „skúmajú predsudky voči ženám pracujúcim v divadelnom priemysle (...) otvárajú otázky, ako divadelný obsah, formy a štruktúry spoločne odzrkadľujú a stvárňujú život žien ideologicky a politicky."[16] Neprehliadnuteľným vonkajším komponentom bolo napojenie (publika, tvorkýň a tvorcov) na ľavicovú politiku, prevažne marxistickú, ale aj na iné politické prúdy toho obdobia (mierový, protivojnový a odborársky aktivizmus, ekologizmus, radikalizmus, kulturalizmus, kultúrny materializmus, nový historizmus atď.). Sue-Ellen Case formulovala tri základné oblasti, v ktorých sa prejavil nástup feminizmov v divadle: **história, prax a teória.** Čo to konkrétne znamená? **História:** feministický výskum v dejinách divadla/v histórii, hľadanie ženských osobností, skúmanie postavenia žien a možnosti žien uplatniť sa ako profesionálne umelkyne/divadelníčky. **Prax:** aplikácia feminizmov v praxi a v tvorbe divadla a divadelníčok/divadelníkov. **Teória:** teoretické spracovanie aplikovaných feminizmov v divadelnej individuálnej a skupinovej praxi tvorcov/tvorkýň. Prvú a tretiu oblasť analyzovala a priekopnícky sformovala práve feministická teatrológia. Druhá bola a je prejavom aktívnej tvorby. Dovolím si uviesť pár príkladov/objavov feministickej teatrológie z oblasti histórie a teórie a súčasne oboznámiť s niektorými výnimočnými predstaviteľkami/dramatičkami, divadelnými skupinami, ktoré úspešne dokázali aplikovať feminizmy v praxi.

História. Jednou z oblastí, ktorú po prvýkrát v širšom odbornom kontexte otvorila feministická teatrológia, boli otázky divadelnej histórie. V dejinách divadla, národných alebo svetových, len veľmi okrajovo nachádzame informácie o ženách – autorkách, alebo divadelníčkach v rôznych profesiách. Revízia histórie a otázka, aký bol v minulosti zástoj ženského subjektu v tvorbe a v praxi divadla v Európe/vo svete, bola od počiatku jedným z kľúčových predmetov záujmu britských a amerických bádateliek. Prečo je málo oficiálne známych úspešných žien dramatičiek, režisérok, prečo sú informácie o prvých hereckách a ženách v iných divadelných povolaniach také skúpe, respektíve temer žiadne? Kto a kde boli vtedy ženy? Mohli vôbec vystupovať ako subjekt v divadelnom svete? Ak áno, za akých podmienok? Ak nemohli pracovať alebo tvoriť, prečo existoval daný úzus?[17]

Pri skúmaní divadelnej histórie si feministické teatrologičky (znovu)uvedomili význam a rozhodujúcu úlohu spoločenských mechanizmov, ktoré viedli k vytesneniu umelkýň. Iniciovali proces hľadania strateného dedičstva prvých dramatičiek, prvých herečiek, manažérok v divadelnej histórii a postupne dopĺňali „biele miesta" v dejinách divadla v národnom, v európskom alebo americkom kontexte. Americká teatrologička Sue-Ellen Case v diele *Theatre and Feminism* (Divadlo a feminizmus, 1988) a vedúca osobnosť britskej feministickej teatrológie Elaine Aston v diele *An Introduction to Feminism and Theatre* (Úvod do feminizmu a divadla, 1995)[18] uvádzajú dôležité fakty v súvislosti s rozvíjaním činnosti žien v oblasti európskeho divadla. Tento výskum úzko súvisí so „statusom žien" v konkrétnom období v konkrétnej spoločnosti. Sue-Ellen Case si všíma kánon antického divadla a dokumentuje, že od schválenia Solónových zákonov (596 pred n. l.) boli ženy vyčlenené z javiska i hľadiska.[19] „Podľa Solónových zákonov ženy stratili svoju zákonom zaručenú ekonomickú nezávislosť, boli izolované do svojich domovov, kde sa mali venovať domácim prácam, rodeniu detí a sexuálnym povinnostiam."[20] Antickí muži, keďže v antickom divadle všetky postavy (ženské, mužské) hrali len muži, sa stali paradoxne hereckým ženským predvojom pre budúce divadelné generácie v Európe. Výnimku na javisku tvorili antické mímky (otrokyne). Z obdobia antického divadla je pomerne populárny príbeh herečky, mímky Theodory, ktorá hrala v Cisárskom cirkuse. Cisár Justinián zmenil zákon, aby sa mohla stať jeho manželkou.[21] Podľa Sue-Ellen Case príbeh vypovedá jednak o potenciálnom zdroji, prečo sa práca herečky spájala so zlou povesťou (toto tvrdenie prenasleduje prácu herečiek naprieč stáročiami), odhaľuje mýtus o spirituálnej úlohe žien (môžu byť spasené, ak budú cnostné a pokorné) a na druhej strane je dôkazom o ženskej neslobode. Vydáva svedectvo o bifurkácii a závislosti žien od mužov.[22] Sue-Ellen Case považuje antické mímky súčasne aj za autorky, keďže produkcie si pripravovali samy. „V Anglicku až do roku 1660 nemohli byť ženy zamestnané ako herečky v hereckých spoločnostiach."[23] Je notoricky známe, že počas alžbetínskeho obdobia divadla ženské úlohy hrávali len muži a chlapci, navyše ženy mali obmedzené možnosti navštíviť divadlá. Ženy nemali prístup k hereckému povolaniu niekoľko storočí. Ostrovom nezávislosti v oblasti profesionálneho divadla bola talianska Commedia dell´arte, v ktorej mohli vystupovať aj muži, aj ženy. Jednou z najznámejších principálok a herečiek tej doby bola „Isabella Andreini (1562 – 1604), najslávnejšia innamorata [postava milovníčky, milenky, pozn. autorky]. Spolu s manželom viedli skupinu Gelosi (Nadšenci)."[24] Takýto prípad, keď ženy mohli hrať a súčasne vlastniť divadelnú spoločnosť, bol v Európe úplne ojedinelý.[25]

Skutočnosti pri hľadaní žien (herečiek) v dejinách divadla vedú ku konštatovaniu, že ženy nemohli byť zamestnané ako herečky dlhé storočia, pretože v konkrétnom spoločensko-historickom zriadení ako plnoprávne subjekty neexistovali.[26] To isté sa dotýka obsadenia iných profesií v divadelnej praxi ženami. Keďže muži hrali ženy podľa predlôh iných mužov, de facto a de iure vytvárali svoje obrazy, prototypy žien a ženskosti bez možností priamej ženskej intervencie alebo reakcie, ktorá by umožňovala zverejniť stanovisko ženského subjektu. Od 17. storočia, v ére osvietenstva, sa čiastočne ženám umožnilo hrať, závislosť žien od stanoveného sociálneho statusu však pokračovala. Podobný výskum feminis-

14 Časť z tejto štúdie bola preložená a uverejnená v časopise *Aspekt*: *d(r)ámy*, 2001, s. 108 – 115.
15 Napríklad ASTON, E. Feminism Now. In *Contemporary Theatre Review*, 2018, vol. 28, no. 3. Dostupné na internete: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10486801.2018.1487192 [cit. 2020-04-15].
16 DOLAN, J. *The Feminist Spectactor as a Critic*, (c) 1988, 2012, s. XIV.
17 Hľadanie stratených autoriek bolo silnou témou literárneho výskumu 70. rokov 20. storočia, východiská tohto výskumu feministické bádateľky aplikovali na divadlo.
18 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988.
ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995.
19 Spracované podľa Sue-Ellen Case. V starogréckej demokracii status občanov nemali ženy, deti, otroci a nemajetní ľudia.
20 CASE, S.-E. Feminism and Theatre, 1988, s. 9.
21 Popri pantomíme a tanci otrokyne poskytovali sexuálne služby. Rímske právo zakazovalo, aby sa herečky/kurtizány (otrokyne) stali manželkami rímskych občanov. V súlade s novým konceptom kresťanstva, ktoré prinášalo myšlienky o ľútosti, pokání a spasení, v roku 521 pred n. l. cisár vydal edikt, podľa ktorého, ak herečky/kurtizány oľutujú svoje činy a zrieknu sa profesie, môžu sa stať manželkami rímskych občanov. Theodora ich oľutovala a stala sa manželkou cisára Justiniána.
22 Spracované podľa kapitoly Ženské priekopníčky. CASE, S.-E. Feminism and Theatre, 1988, s. 28 – 46.
23 Ženy sa oficiálne venujú herectvu štyri storočia a len posledné storočie môžeme skonštatovať, že ich zastúpenie v tomto povolaní je početnejšie.
24 BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla,* 1999, s. 91.
25 V Španielsku do roku 1587 vystupovali na javisku len muži a chlapci. V roku 1599 „kráľovská rada vyhlásila, že ženy môžu byť členkami divadelných spoločností, ale len vtedy, ak je členom spoločnosti ich manžel alebo otec (...). A zakázala prezliekanie do šiat opačného pohlavia." Ibid.
26 Na túto tému nadväzujú viaceré sociálne, napríklad (ne)možnosť vzdelávania žien, platená práca, deľba práce a pod.

tických teatrologičiek sa dotýkal (ne)existencie dramatičiek. Sue-Ellen Case v knihe *Feminizmus a Divadlo*[27] v kapitole Ženy priekopníčky po prvýkrát upozorňuje na Hrotsvitu z Gandersheimu z 10. storočia, na prvé anglické dramatičky z 18. storočia, Aphru Behn a Susannu Centlivre, na prvú dramatičku na tzv. Novom kontinente, Soru Juannu Inés de la Cruz žijúcu v 17. storočí v Mexiku, na prvú americkú dramatičku Mercy Otis Warren z 18. storočia, na súkromné salóny, ktoré viedli ženy (boli ich majiteľky) a v ktorých sa v istej forme produkovali rôzne divadelné prejavy, napríklad konverzácia vo forme divadelných dialógov, formy hier v prezlečení a pod. (Rahel Varnhagen v 18. storočí v Berlíne a Natalie Barney v 19. storočí v Paríži.)[28] Progres postupoval pomaly počas jednotlivých storočí. *Rozmach ženskej kreativity v rôznych oblastiach divadla súvisí s rozvojom ženského hnutia od začiatku 20. storočia*. Uplatnenie žien/tvorkýň v divadle súvisí práve s porušením pravidiel súkromnej a verejnej deľby práce, nakoľko ženy sa do začiatku 20. storočia na verejnej správe a verejných činnostiach nesmeli podieľať.

Každá z vedúcich osobností feministickej teatrológie vo svojich štúdiách venuje značnú pozornosť skúmaniu histórie divadla. Hľadanie „stratených" žien, ktoré tvorili a progresívne zasiahli do divadla v minulosti, súbežne otvorilo cestu na spoznávanie autoriek, divadelníčok v súčasnosti (nielen bielej pleti, ale aj v radoch černošských, rasovo odlišných, národnostne marginalizovaných autoriek a tvorkýň).[29] A určite ovplyvnilo hľadanie stratených ženských umelkýň, tvorkýň a významných žien/osobností aj v našom slovenskom prostredí (skôr nepriamo, než v spojení s feminizmami). V poslednom období zaznamenávame nárast záujmu o „ženy v minulosti a významné ženské osudy" aj na divadelných doskách na Slovensku (nezávisle od línie feminizmov v divadle, na ktorú sa napájalo bystrické štúdio T.W.I.G.A).[30]

Prax. Bez nadsadenia možno konštatovať, že 70. – 90. roky 20. storočia boli obdobím boomu tvorby ženských amerických a britských dramatičiek (niektoré sú známe aj v našom domácom kontexte). Ich hry boli často uvedené v klasických repertoárových divadlách alebo sa prezentovali v novovzniknutých ženských divadelných skupinách. Rovnako silnou a aktívnou bola tvorba a existencia feministických divadelných skupín. Podľa Zdeňky Kalnickej „symbolický vznik feministického umenia sa často umiestňuje do roku 1979, keď Judy Chicagová prezentovala svoje dielo *Večera.* (...).[31] Na základe dostupných informácií z oblasti divadla môžem konkretizovať, že feministické divadelné prejavy (pôvodné hry, inscenácie, divadelné happeningy, performancie) sa datujú už do roku 1969 v USA. Vtedy bol zverejnený manifest radikálneho feminizmu *Redstockings* a v roku 1970 vzniklo prvé feministické divadlo It´s All Right to be Women Theatre (Je v poriadku byť ženským divadlom) v New Yorku. V tom čase, v roku 1969, vo Veľkej Británii „vznikla hra, ktorá by sa mohla považovať za jeden z prvých príkladov kultúrneho feministického radikalizmu. Bola ňou dráma *Vagina Rex a plynová trúba*."[32] Postupne sa začali formovať divadelné produkcie rôznych žánrov realizované (nielen) ženami, a to buď pod kuratelou kolektívnej tvorby a improvizácie, alebo na základe oslovenia v spolupráci s renomovanými autorkami a tvorkyňami. Sumarizujúc prax feminizmov v americkom a britskom divadle možno konštatovať, že daná éra sa v praxi divadla prejavila nasledovne:

1.) ***Nástupom dramatických autoriek.*** Od konca 60. rokov 20. storočia zaznamenávame nárast počtu osobností – dramatických autoriek, ktoré výrazne zasiahli do európskeho a amerického divadla. Vďaka nim môžeme tvrdiť, že ženské autorky sa postupne etablovali v európskej dráme a v divadle. V dielach týchto autoriek sa veľmi intenzívne a novátorsky spracovávali feministické témy.[33] Sú to diela autoriek Caryl Churchill, Pam Gems, Michelene Wandor, Louise Pade, Timberlake Wertenbaker, Sarah Daniels (Veľká Británia), Hélène Cixous, Simone Benmussa (Francúzsko), Gerlind Reinshagen (Nemecko), Franca Rame (Taliansko) a Marsha Norman, Paula Vogel, Wendy Wasserstein (USA) a i.

2.) ***Hľadaním ženskej kultúry.*** Vznik radikálnych feministických divadiel a projektov, napríklad manifest Mary Daly *Gyn/Ecology*. Ambíciou tejto divadelnej línie bolo vytvoriť samojedinú ženskú kultúru.

3.) ***Vznikom ženských divadelných skupín.*** Vďaka spomínanému spoločenskému a kultúrnemu pohybu zaznamenávame nebývalý rozvoj a vznik ženských divadelných skupín, amatérskych alebo profesionálnych, na pôde USA a vo Veľkej Británii. Napríklad Monstrous regiment, Spare Tyre, Chuffinelles (Veľká Británia), WET (Women´s Experimental Theatre), It´s All Right to be Women Theatre (USA) a i.

4.) ***Etablovaním lesbického a gay divadla***. V 70. a 80. rokoch 20. storočia vznikli po prvýkrát v divadelnej histórii oficiálne lesbické a gay, neskôr *queer* divadelné skupiny v New Yorku, Minneapolise, Atlante a inde v USA, neskôr v Londýne v Anglicku a pod.

5.) ***Zrodom černošského a multikultúrneho divadla písaného ženami v USA a vo Veľkej Británii.*** Autorky pochádzajúce z etnických menšín sa málokedy presadili vo väčšinovej kultúre. V tomto období sa etablovalo veľa nových pilotných a pozoruhodných diel z dielne menšinových autoriek, ako napríklad Adrienne Kennedy, Ntozake Shange, Sonia Sanchez, Alice Childress, Elaine Jackson, Martie Charles a i. (USA); Jackie Kay, Insome Pinnock a i. (Veľká Británia).

6.) ***Vznikom ženskej performancie (na pomedzí výtvarného a divadelného umenia).*** Napríklad Marina Abramović (Srbsko), Gina Pane (Francúzsko), Anna Mendieta (USA), Jana Sterbak (Kanada), Laurie Anderson (USA), Karen Finley, Meredith Monk, Holly Hughes (USA), ORLAN (Francúzsko), Valie EXPORT (Rakúsko), Carolee Scheeman, Suzanne Lacy (USA) a i. (Tomuto fenoménu sa venuje kapitola *Performancie, angažované prejavy feministického divadla.*)

7.) ***Zrodom umeleckých a divadelných ženských manifestov.*** Napríklad *Redstocking manifest* (Červené pančuchy, manifest, 1969, spojený s radikálnym feminizmom), Valie EXPORT *Women´s Art: A Manifesto* (Ženské umenie, manifest, 1972), Guerrilla Girls (1985), Donna J. Haraway *A cyborg manifesto* (Kyborg manifest, 1985), Riot grrrls (1990), Eve Ensler *Vagína monológy* (1996), V-Day, deň boja proti násiliu páchanému na ženách (1998) a i.

8) ***Vznikom ženských a feministických divadelných festivalov, umeleckých asociácií a nadácií na podporu umenia a divadla tvoreného ženami (nezávislých, štátom podporovaných).*** V danom období vzniklo mnoho rôznych asociácií na podporu feministického umenia, napríklad National Endowment of Arts (1965), Women´s Project Theater (1978), National Organization for Women (1966, USA), umelecká skupina 7:34, The Women´s Playhouse, Magdalena Project (1985, Veľká Británia), Musidora, feministická asociácia pre herečky a filmových pracovníkov (Francúzsko, 1973), Liga za ženské práva (Francúzsko), Štátny sekretariát pre postavenie žien (Francúzsko,

27 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 1.
28 Američanka žijúca v Paríži, jej salónne večery hodnotí Sue-Ellen Case ako predvoj lesbickej drámy.
29 Elaine Aston, Janelle Reinelt v publikácii *Moderné britské dramatičky* spracovávajú diela a tvorbu anglických, waleských, škótskych, írskych, ako aj inonárodných dramatičiek pôsobiacich vo Veľkej Británii. Súvisí to s postupným pridávaním pojmov trieda, etnicita, rasa k analytickej kategórii rodu.
30 J. Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné*... A. Grusková: *Rabínka*, I. Horváthová: *Seňora*, I. Horváthová: *V dobrom a v zlom, Kabaret normalizácia alebo modlitba za Martu* a pod.
31 KALNICKÁ, Z. *Rod v životě umění*, 2011, s. 27. Včera alebo Dinner Party, ako výsledok projektu The Woman House, Dom žien, 1972 (pozn. autorky).
32 BAČOVÁ, D. *Britské dramatičky druhej polovice 20. storočia*, 2013, s. 60.
33 Niektoré autorky alebo umelkyne sa otvorene nehlásia k feminizmu, nechcú byť zaškatuľkované. Sú menované preto, lebo ich diela vykazujú feministické črty.

1974).[34] Súbežne s rozvojom divadla sa rozvíjali nové divadelné feministické časopisy, odborné revue, napríklad *Women & Performance*, *a journal of feminist theory.*

Teória. Na vzniku feministickej divadelnej teórie, ktorá spracovávala a snažila sa pomenovať vzniknuté divadelné prejavy žien pri aplikovaní feminizmov, sa rozhodujúcou mierou podieľali viaceré spoločenské a odborné fenomény:

a) **Námety a témy prvýkrát spracovávané z feministickej pozície v divadle**. Dochádzalo ku kritickému čítaniu divadelného kánonu. A súčasne sa kvalitatívne prehodnocovali vzorce a modely stvárňovania žien a mužov a ich života v tvorbe a v praxi západného divadla.

b) **Hľadanie divadelného jazyka, ktorým by sa nové obsahy uchopili**. S využitím parafrázy titulu knihy Jana Matonohu *Psaní vně logocentrizmu* (Písanie mimo logocentrizmu)[35] sa dá napísať, že divadelná tvorba sa snažila eliminovať vplyv logocentrizmu a paternalizmu v ustálených divadelných reprezentáciách. V tomto tvorivom procese zdanlivo došlo k istému napojeniu a využívaniu prvkov postmoderny, napríklad prostredníctvom dekonštrukcie príbehu, času, hrdiniek a hrdinov hier, ustanovením kolektívnej tvorby divadelných inscenácií atď., no vo feministickom divadle pri excerpovaní semiotického a symbolického aparátu postmoderny dochádzalo k jeho uplatneniu s iným cieľom. V rámci feministických myšlienkových vzorcov, ktoré boli odlišné od axióm univerzálnej divadelnej tvorby, Jill Dolan a Elaine Aston upozorňujú na psychosemiotickú inšpiráciu teóriami francúzskych filozofiek Julie Kristevy a Luce Irigaray. Dôležitým prvkom pri hľadaní svojbytného divadelného ženského jazyka bolo hľadanie spojitostí medzi Brechtovou teóriou epického divadla a hraním na javisku s indikovanými témami. Do zorného poľa kritiky sa dostáva realizmus a jeho formy stvárňovania skutočnosti.

c) **Divadelný proces sprevádzalo veľmi silné divácke (prevažne ženské) zázemie**. V tomto období sa začali konať stretnutia tzv. *women´s consciousness-raising groups*, ženských skupín na posilňovanie (seba)vedomia.[36] Podľa Sue-Ellen Case tieto skupiny neboli organizované na základe politických, triednych, rasových záujmov, boli otvorené pre všetky, čo sú „rodom ženy (...) cieľom bolo dať hlas ženám. Vytvoriť priestor, kde sa ženy budú môcť rozprávať o tom, ako sa cítia."[37] Podobné skupiny sa tvorili v radoch divadelníčok, umelkýň a vzájomne sa krížili medzi sebou (rôzne laické robotnícke, tínedžerské i odborné divadelné ženské komunity). Stretávali sa aj podľa toho, v akej oblasti pôsobili a k akému politickému spektru sa hlásili (marxistické, socialistické, ľavicové a pod.). Tento druh komunikácie sa v niektorých divadelných skupinách neskôr ustálil ako prvok kolektívnej tvorby v rámci prvotnej prípravy inscenácie.

Sue-Ellen Case vo svojej zakladateľskej knihe *Feminism and Theatre* (Feminizmus a Divadlo, 1988) uvádza tieto kategórie feminizmov, ktoré sa podľa nej aplikovali do divadelných foriem: „radikálny feminizmus (niekedy označovaný ako kultúrny feminizmus), liberálny feminizmus, materialistický feminizmus, socialistický feminizmus, marxistický feminizmus, lesbický feminizmus, radikálny lesbický feminizmus, kritické postoje ako psychosemiotická feministická kritika a l´écriture féminine (aplikácia francúzskeho feminizmu)."[38]

O tri roky neskôr popredná americká teatrologička Jill Dolan v diele *The Feminist Spectator as Critic* (Feministická diváčka ako kritička, 1998) zjednodušila daný model na tri základné línie amerického feminizmu v divadle: *liberálny*, *kultúrny alebo radikálny*, *materialistický feminizmus.*[39] Tento model vykazuje zhody s britským modelom feministickej divadelnej teórie, ktorý pomenúva Elaine Aston vo svojej štúdii *An Introduction to Feminism and Theatre* (Úvod do feminizmu a divadla, 1995), kde zdôrazňuje tri aplikácie feminizmov v divadle: *buržoázny*, *radikálny a materialistický* (predtým uvádzaný ako *socialistický*) *feminizmus.*[40] Po rokoch vzájomného objasňovania spojitostí a rozdielov medzi divadelnými feministami v USA a vo Veľkej Británii vieme konštatovať, že popredné feministické teatrologičky americkej a britskej scény sa zhodli na troch základných líniách s nasledujúcim názvoslovím: 1) *liberálny/buržoázny*, 2) *radikálny/kultúrny*, 3) *materialistický feminizmus* v divadle.[41]

Uvedené prívlastky charakterizujú danú feministickú tvorbu. Prívlastky určujú, čím sa jednotlivé tvorivé diela líšia a ako aplikujú feminizmy. Rozdiel je predovšetkým v politických východiskách. Teda v tom, aké ciele divadelníčky sledujú svojou tvorbou. Treba však poznamenať, že v divadle nikdy nešlo o uzavreté formy jednej alebo druhej línie, ale väčšinou o ich vzájomné kombinácie.

Liberálna/buržoázna línia. Američanka Jill Dolan odvodzuje tento názov od liberálneho humanizmu. Tvrdí, že umelkyne sú spojené „s jeho politickými cieľmi, presvedčeniami. Ten kladie dôraz na individualitu, ale aj na všeobecnú ľudskosť (...) a na to, že každému by sa mala venovať pozornosť bez diskriminácie pohlavia."[42] Podľa Dolan to konkrétne znamená, že prijímajú existujúci sociálny a politický systém a v rámci neho sa snažia o dosiahnutie parity v ekonomických, politických, sociálnych a umeleckých otázkach. Nositeľky tejto línie nevedú „spory s realizmom, cítia sa pohodlne, keď napĺňajú konvenčné/tradičné divadelné formy".[43] Dramaticky a divadelníčky aplikujúce liberálny feminizmus „akceptujú názory, že divadlo komunikuje univerzálne a preferujú, aby neboli kategorizované ako ženy/autorky."[44] Sue-Ellen Case dodáva, že pre liberálne humanistky sa „problém znevýhodnenia žien rozplynie pred univerzálnymi a večnými kvalitami umenia."[45] Z hľadiska rodovej interpretácie (podľa Dolan a Aston) táto línia rešpektuje zobrazenie z pohľadu diváka „bielej rasy, stredného veku z dobre situovaného zázemia" a nekonvertuje tradičné umelecké, ale ani občianske status quo. Hlavným cieľom liberálneho feminizmu v divadle podľa Elaine Aston bolo „byť prijatá do mainstreamu v rámci mainstreamových (v zmysle daných maskulínnych podmienok, pozn. autorky) (...). Východiskom je presvedčenie, že zlepšenie pozície žien vo vnútri spoločnosti môže nastať bez radikálnej transformácie politických, ekonomických alebo rodinných štruktúr."[46] Faktom ostáva (či to niektoré autorky popierajú, alebo naopak feministická kritika podceňuje), že táto tvorba mala a má

34 Doplňujem informácie z iných krajín: Frauen im Theater (Ženy v divadle, 1983, Nemecko), Ministerstvo pre vzdelávanie a ženské záležitosti (Rakúsko, 70. roky) atď. Spracované z viacerých zdrojov. MARKS, E. – COURTIVRON, I. (eds.). *New French Feminism*, 1981; BAČOVÁ, D. *Britské dramatičky druhej polovice 20. storočia*, 2013; RECKITT, H. – PHELAN, P. Art and Feminism, 2001; GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, 2001; ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995; CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988; ASTON, E. – REINELT, J. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, 2000;

35 MATONOHA, J. *Psaní vně logocentrizmu*, 2010.

36 Prvé informácie o takýchto stretnutiach sú známe od 60. rokov v USA. Súvisia so ženským oslobodzovacím hnutím (National women´s liberation movement) v New Yorku a jeho zakladateľkou je Kathie Sarachild, ktorá navrhla takto pomenovať prebiehajúce ženské stretnutia. Niektoré ženy sa stretávali pravidelne, iné náhodne, jedny skupiny boli čisto laické, iné miešané s umelkyňami atď. Podľa Daniely Bačovej v knihe *Britské dramatičky druhej polovice 20. storočia* sa začiatkom 70. rokov podobné stretnutia konali aj v Londýne.

37 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 65.

38 Ibid., s. 63.

39 DOLAN, J. *The Feminist Spectator as a Critic*, (c)1988, 2012, s. 3.

40 Podľa Marvina Carlsona prvýkrát toto delenie uviedla Michelene Wandor v *Carry on, Understudies...* (Pokračujete, náhradníci, 1986) a používanie prívlastku socialistický sa zmenilo v materialistický predovšetkým kvôli prebiehajúcej spoločenskej praxi.

41 Túto štruktúru uvádza aj divadelný historik Marvin Carlson v *Dejinách divadelných teórií*.

42 Ibid.

43 DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*, (c)1988, 2012, s. XV.

44 Ibid., s. 5.

45 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 5

46 ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995, s. 26.

svoj „významný podiel na zvyšujúcom sa čísle žien dramatičiek pracujúcich v profesionálnej aréne.“[47] Prispela k zviditeľneniu žien v hlavnom prúde amerického i britského divadla, možno práve preto, lebo sa jednoznačne nestavala proti dominantnému divadelnému kánonu a mužskej hegemónii. Presadzovanie sa žien v hlavnom prúde divadla v americkom i v britskom divadle otvorilo takisto neumelecké, pracovné otázky. Týkali sa tém, napríklad možnosti riadenia divadiel, uplatnenia režisérok, autoriek na divadelnej scéne a tiež paritného zastúpenia na pozíciách umeleckých alebo riadiacich. Výskumy, ktoré bádateľky uskutočnili v týchto otázkach, upozornili na mocenskú a rodovú asymetriu. Vďaka tomuto apelu sa udiala čiastočná korekcia. „V roku 1978, keď Julia Miles založila Women´s projekt v USA, hry napísané ženami tvorili 7 % v uvedenom období. V roku 2002 Susan Jonas a Suzanne Bennett zverejnili, že 16 % hier z profesionálnej celoštátnej produkcie napísali ženy (...). Podľa môjho vlastného výskumu [výskum Jill Dolan, pozn. autorky] ženské dramatičky v rokoch 2009 – 2010 ohraničovali solídnych 28 % profesionálnej produkcie v New Yorku.“[48]

Kultúrna/radikálna línia. Táto línia vzbudila najväčšie mediálne a spoločenské reakcie. Získala viacero charakteristík – *women conscious theatre* (uvedomelé divadlo žien, vedomé divadlo žien), ***ženská kultúra***, ale aj *militantná frakcia*.[49] Tvorkyne a divadelníčky pôsobiace v rámci tejto línie zásadne odmietli akúkoľvek možnosť komunikácie či spolupráce s mužskými protagonistami. Predstaviteľky tejto línie zdôrazňovali násilie a útlak žien, ktorý nie je možné „ničím ospravedlniť, ostro kritizovali univerzálnosť, ktorú vnímali ako masku patriarchálneho poriadku, systému, ktorý tradične kladie mužov do rodinného, ekonomického a politického mocenského postavenia, utláča ženy všetkých vrstiev a rás (...). Kultúrny feminizmus na to odpovedá snahou definovať a podporovať názor o ženskej kultúre, odlišnej a oddelenej od mužskej kultúry.“[50] Kultúrna/radikálna línia „hľadala východisko vyzdvihnutím ženskosti oproti mužskosti (...) nevšíma si rozdiel medzi pohlavím a rodom, v jej analýzach biologické danosti žien, ktoré sú odlišné od mužov, predovšetkým v schopnosti reprodukcie, stanovujú, že ženské je prirodzene nadradené maskulínnemu.“[51] Stúpenkyne tejto línie vnímali ako jedinú možnosť zmeny spoločenského poriadku to, že vybudovanú mužskú dominanciu nahradia ženskou. Vtedajšie radikálne manifesty, napríklad manifest *Red Stocking* (Červené pančuchy, 1969), manifest kultúrneho alebo radikálneho feminizmu realizovaný na amerických scénach, odrážal stav rozhorčenia, v akom sa mnohé zo stúpenkýň nachádzali po prehodnotení sociálneho statusu žien a uvedomenia si (ne)možnosti reálnych zmien v prospech žien v rámci fungujúcej spoločnosti. Tvorkyne nekompromisne odmietli celý divadelný kánon ako deštruktívny a neľudský voči ženám a chceli ho nahradiť vlastnou feministickou estetikou, vlastnou divadelnou štruktúrou, s vylúčením mužskej časti publika atď.

Istý nesúlad medzi americkými teatrologičkami nastal pri používaní prívlastku radikálny alebo kultúrny feminizmus. Elin Diamond namietala voči Jill Dolan, že označenie kultúrny nie je presné, lebo kultúra je všade okolo nás. Jill Dolan tvrdila, že s ohľadom na zámery tejto tvorby a pôsobenie v oblasti divadla je presnejšie označenie kultúrny. V manifestoch alebo

47 DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*, (c)1988, 2012, s. 20.
48 Ibid., s. 20.
49 Tento prívlastok súvisí s mýtmi ohľadom ženských nepokojov na podporu Ženského oslobodzovacieho hnutia (Women´s liberation movement). Napríklad prudké protesty žien voči súťažiam krásy v rokoch 1970, 1971 v Londýne, ale aj v USA, kauza pálenia podprseniek na súťaži Miss v Atlantic City v roku 1968. Podľa dostupných informácií ženy, ktoré nesúhlasili so súťažami krásy, chceli uskutočniť tento akt, ale polícia im v tom zabránila. V novinách vyšla správa o tom, že sa to udialo. Táto „kačica“ sa dnes používa ako príklad tvorby mediálnych mýtov [cit. 2016-02-15]. Dostupné na internete: http://nevedeljsem.cz/co-delily-feministky-s-podprsenkami/
50 CARLSON, M. *Dejiny divadelných teórií*, 2006, s. 425.
51 DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*, (c)1988, 2012, s. 6.

vyhláseniach divadelných skupín sa často spomínala snaha vytvoriť svojbytnú, čisto ženskú kultúru (separovanú od mužskej). Preto sa k pomenovaniu kultúrny neskôr priklonila aj Elaine Aston. Táto línia bola veľmi produktívna. Aston ju nazvala advokáciou, obhajobou ženského divadla tvoreného výlučne ženami. Jej tvorivé postupy sa dajú zhrnúť do nasledujúcich charakteristík (v istých obmenách ich využívajú rodovo citlivé divadelné skupiny alebo osobnosti dodnes):

a) Women´s consciousness-raising groups, voľne preložené ako sebauvedomovacie skupiny (skupiny na povzbudenie sebavedomia).[52] Stretnutia žien boli jedným z najdôležitejších postupov pri príprave inscenácie. Na základe takýchto stretnutí sa postupne tvorili témy hier a budúcich inscenácií. V anglickej terminológii k (seba)uvedomovacím stretnutiam pridávajú termín „devising theatre“,[53] pretože v rámci nich sa priamo vymýšľali alebo tvorili námety. Aston zdôrazňuje, že tieto skupiny neboli terapeutickými seansami. Skupiny v prvotnej fáze vždy diskutovali o zvolenej téme a potom námet, problematiku cizelovali a spracovávali rôznymi divadelnými technikami a postupmi, jednou z nich bolo kolektívne písanie.

b) Dominantnou témou tvorby bol vzťah matka/dcéra, materstvo, veľký dôraz sa kládol na sesterstvo. Tieto témy sú často prítomné v tvorbe žien, avšak v prípade tvorby aplikujúcej kultúrne línie feminizmu sa autorky a interpretky sústreďovali na kritické čítanie kánonu a používali radikálne feministické východiská, ktoré poukazovali na iné skutočnosti, než sme naučení prijímať v tradičnom kánone vo vzťahu matka a dcéra či pri materstve žien.

c) Hľadanie nového divadelného jazyka, novej („čistej“) ženskej interpretácie. Pri hľadaní svojbytnej ženskej kultúry a ženského jazyka sa divadelníčky výrazne inšpirovali teóriami francúzskych filozofiek, preto sa zvykne niekedy uvádzať v súvislosti s kultúrnou/radikálnou líniou aj termín *psychosemiotický feminizmus*. Veľakrát využívali nové formy rozprávania a stvárňovania skutočnosti. Často zrušili „štvrtú stenu“, bariéru medzi javiskom a hľadiskom. Jill Dolan tvrdí, že išlo o atak na realizmus a v inscenačnej praxi kultúrneho feminizmu nachádza spojitosti s prúdom experimentálneho amerického divadla (*The Open Theatre, the Living Theatre, Performance Group*). Podľa teoretičiek divadla predstaviteľky tejto línie nadväzovali na odkaz francúzskeho l´écriture féminine – písanie telom. Myšlienky „writing body“ si našli svoj výraz v tzv. autentickom hraní a inscenovaní, ktoré tvorkyne označovali ako biogramatika („biogrammar“, používal sa aj termín ženské zrkadlo).[54] Cieľom bolo odrážať čo najvernejšie ženu.

d) V centre pozornosti bola telesnosť. Obdobia života ženy. Spochybnenie mýtu krásy. V predstaveniach ženy často hrávali obnažené.[55] Súviselo to s tendenciou hľadať spojenie medzi ženou a prírodou, s objavom ženskej spirituality a energie v rituáloch. Rituál bol často zamieňaný za divadelné predstavenie, respektíve vnímaný ako forma ženskej divadelnej prezentácie. Sue-Ellen Case uvádza dve autorky a ich diela, ktoré prispeli k vytvoreniu konštruktu vtedajšieho vnímania ženskej spirituality. Mary Daly a jej

52 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1985, s. 65.
53 ASTON, E. *Feminist Theatre Practice*, 1999, s. 143.
54 Termíny Jill Dolan, ktoré používa vo svojej knihe *Feminist Spectator as a Critic* (Feministická diváčka ako kritička). Divadelníčky tejto línie boli presvedčené, že proces socializácie vplýva na herectvo žien, a po odstránení tohto vplyvu je možné vytvoriť vlastnú ženskú hereckú metódu, *women´s acting method* (podľa Elaine Aston). Súhlasím s týmto názorom, a to na základe režijnej praxe a skúseností so štúdiom T.W.I.G.A.
55 Jill Dolan vo svojej štúdii vysvetľuje, že herecká nahota žien v týchto predstaveniach spôsobila najviac omylov vo výklade inscenácií. Pre realizátorky znamenala prejav slobody ženského subjektu, kód spojenia ženy s prírodou, ale obecenstvo (ženské) to vnímalo inak. Pretože, ako zdôvodňuje Dolan, nahota je znakom, ktorý v súvislosti so ženským telom funguje v inom kontexte, v intenciách skopofílie, spoločenskej a rodovej hierarchie. Tá je prítomná vždy, či to tvorkyne chcú, alebo nechcú. Nahota (ženského) tela sa nedá vnímať mimo zdedeného semiotického a kultúrneho systému.

Gyn/Ecology, *the Metaethics of Radical Feminism* (Gyn/Ekológia, Metaetika radikálneho feminizmu), Susan Griffin a *Women and Nature*: *The Roaring inside Her* (Žena a príroda: Krik v jej vnútri) atď. Tematicky na tieto myšlienky nadväzujú predstavenia o čarodejniciach, bohyniach, starých dievkach, intímnych záležitostiach ženy (menštruácia, tehotenstvo, sexualita), ale aj o spoločenských normách reflektujúcich ženské telo ako tovar. Na tento problém nadväzovali produkcie otvorene kritizujúce tolerovanie násilia páchaného na ženách v spoločnosti. (Patrili k jedným z prvých divadelných prejavov. Tieto témy sa stali postupne čoraz naliehavejšími v rámci feministickej tvorby a vystupujú do popredia aj v súčasnosti.)

e) Autentický ženský hlas na scéne medzi ženami – interpretkami a ženským publikom. Toto vymedzenie vychádzalo z teórie skopofílie Teresy de Laurentis. Divadelníčky tejto línie boli presvedčené, že môžu zabrániť prejavom „male gaze“,[56] ak budú tvoriť a hrať divadlo so ženami medzi ženami o ženách (women among women).[57] Preto je dôležitým znakom tejto línie, že predstavenia sa hrávali (festivaly sa konali) pre separátne ženské publikum, ktoré bývalo veľmi početné. V uzavretom ženskom prostredí sa často otvárali otázky lásky, heterosexuálnej a homosexuálnej, témy žien ľúbiacich iné ženy (women-loving women).[58] Tejto línii môžeme vďačiť za antipornografickú kampaň, ktorá bola jednou z prvých verejných vystúpení voči zneužívaniu ženského tela v umeleckom priemysle. (Téma má výrazné presahy do dnešných čias.)

K slabým stránkam tejto línie, ktoré zdôrazňujú viaceré akademičky, okrem politickej utópie a esencializmu patrí zameranie predovšetkým na biele ženy a požiadavka výlučnej separácie žien a mužov. (Tieto skutočnosti zrejme spôsobili, že čoraz viac žien sa odklonilo od prúdu radikálnej ženskej subkultúry.)

K silným stránkam patrí, čo potvrdzujú všetky bádateľky, že vyvolala mohutný verejný diskurz o ženách v národnom i medzinárodnom kontexte. Dedičstvo (sublimované odkazy) kultúrneho feminizmu nájdeme v liberálnom feministickom divadle, v lesbickom divadle, v niektorých témach a prvkoch materialistickej feministickej divadelnej línie. Elaine Aston zdôrazňuje zásluhy kultúrneho feminizmu v divadle v experimentálnej tvorbe ženskej performancie (mnohé z interpretiek sa otvorene hlásili k radikálnemu feminizmu) a čiastkové ideové presahy tejto línie nachádza v medzinárodnom projekte *Magdalena* vo Veľkej Británii, ktorý s rôznymi premenami trvá od roku 1986 po súčasnosť.[59]

Materialistická línia. Materialistickú líniu považujú americké autorky za dominantnejšiu na britskej scéne. Britská divadelná teória zvykne túto líniu označovať aj termínom *socialistická*. Výrazný príklon k ľavici v názve odzrkadľuje podľa Aston to, že táto línia „lokalizuje útlak prostredníctvom komplexnej matrice rodu, triedy, ideológie, rasy (...) z pohľadu divadla hľadá nové postupy založené na metóde Brechtovho epického divadla, ktoré antiiluzívnou divadelnou estetikou spochybnilo formy a ideologický obsah klasickej realistickej tradície.[60] Prepojenie tejto línie na neomarxizmus a kultúrny materializmus potvrdzuje aj Marvin Carlson. Elaine Aston prejavy tejto divadelnej línie na domácej scéne rozdeľuje do dvoch skupín: tvorba (socialistických) feministických skupín, ktoré väčšinou tvorili inscenácie na základe vlastných autorských textov, a tvorba dramatičiek dramatizujúcich triednu politiku v duchu socialistickej tradície. Americká teatrologička Jill Dolan spresňuje, v čom vidí rozhodujúci význam tejto línie v divadle: „Materialistické feministky ovplyvnené marxistickou rovnosťou formy a obsahu a tým, že materializmus upozorňuje na význam ideológie, posunuli výskum o ženách nielen na obrazy žien v divadle, ale celkovo k otázkam významov produkovaných mechanizmom, v ktorom divadlo funguje (...). Celý ten aparát, čo rámcuje a tvorí obrazy a ich spojenia, vytvára nielen sociálne roly, ale tiež štruktúru kultúry a deľbu moci. Divadelný organizmus, vrátane scény, svetiel, rekvizít, obsadenia, réžie, gest, miesta (...) ako aj cena lístka, reklama, dĺžka trvania (...) všetok ten materiál je ideologickou silou, ktorá formuje divadelnú udalosť. Konkrétne teórie reprezentácie považujú diváka za aktívneho výrobcu divadelného myslenia (...) zdôrazňujú dôležitosť politiky a ideológie pri formovaní kultúrnych reprezentácií.“[61] V roku 1985 Sue-Ellen Case materialistický feminizmus nazvala novou poetikou (odvodené z Aristotelovej *Poetiky*). Táto tzv. nová poetika[62] sa napájala na trendy poštrukturalizmu a postmodernizmu, je pre ňu typická rôznorodosť divadelných postupov i foriem v inscenáciách a v dráme, avšak „používa poštrukturalizmus, aby dekonštruovala aj tradičný, androcentricky zameraný realizmus a súčasne ho používa vo forme alternatívy, proženský orientovanej rituálnej drámy a performancie.“[63] Aj po tridsiatich rokoch od svojho vzniku táto línia priťahuje práve dekonštrukciou realizmu v divadelnej tvorbe.[64] Zaujímavá je aj tým, že na analýzu realizmu a na dekonštrukciu a konštrukciu nových významov využíva iné nástroje ako postmoderný prúd umenia. Jedným z novátorských prostriedkov analýzy (skutočnosti) je *rod* a spôsob, akým je rodová matrica aplikovaná do umeleckého zobrazenia. S rodovým zámerom využíva niektoré prvky z Brechtovho politického divadelného manifestu, u nás známeho skôr pod pojmom epické divadlo. Pre predstaviteľky tejto línie „dedičstvo Brechtovho učenia nie je jednoducho len v sérii provokatívnych divadelných ozvláštnení, ale predovšetkým v odhalení spojenia medzi kapitalistickou ideológiou a tradičnými formami divadelnej reprezentácie.“[65] *Odcudzovanie*, *známe ako odcudzovací efekt*, *gestus a historizácia*, *respektíve historicita postavy* – to sú tri segmenty inšpirované Brechtom na scéne. (Podľa Elin Diamond.)[66] Odcudzenie, respektíve A-efekt (alienating effect), odstup od postavy v rodovo citlivom stvárnení nie je vedený primárne len ako odstup od stvárnenej postavy na základe realistických alebo triednych pozícií, ale vrátane rodových pozícií. Vyžaduje si poznanie a prijatie iného čítania tradičného univerzálneho mimezis v divadle vďaka rodovej interpretácii. Pri divadelnej interpretácii ide o vedomé odlíšenie medzi rodovou rolou ženy, muža (poznanie sociálnych konštruktov, konvencií a predstáv o ženskosti, mužskosti) a hraním, interpretáciou rolí žien a mužov (uvedomenie si, ako bývajú stvárnené ženy, muži v texte a súčasne inscenované na javisku v konvenčnom divadelnom modeli). Elin Diamond nazýva historizáciu aj historicitou, podľa nej to znamená prienik do triedneho, etnického, rasového zázemia ženy (aj muža) a do toho, ako sa tieto aspekty stvárňujú na javisku. Gestus je vnímaný ako súbor divadelných znakov – slovo, akcia, obraz, scéna, situácia a iné divadelné prvky sa podieľajú na vytváraní postavy a determinujú, ako publikum chápe, ako odčítava vzťahy (hierarchiu moci, politiku pohlaví) v rámci sociálnej a kultúrnej reprezentácie. Feministická

56 S*kopofília* a *male gaze*, voľne preložené ako „slasť z dívania sa“ a „uprené zízanie“. Male gaze je termín, ktorý pomenúva situáciu v umení, podľa ktorej je svet (vedome a podvedome) videný a vnímaný z mužskej perspektívy a z tejto pozície sú zobrazované ženy a muži v umení. Termíny sú spojené s dielami filmovej teoretičky Laury Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Vizuálna slasť a naratívny film, 1975) a britského spisovateľa a výtvarného teoretika Johna Bergera, predovšetkým s jeho knihou *Ways of seeing* (Spôsoby videnia, 1972).
57 CASE, S. – E. *Feminism and Theatre*, 1985, s. 69.
58 Ibid.
59 Informácie o projekte sú dostupné na internete: www.themagdalenaproject.org
60 ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995, s. 29.
61 DOLAN, J. *Presence & Desire*, 1993, s. 47 – 48.
62 Označovanie materialistického feminizmu týmto termínom uvádzam preto, že vystihuje situáciu, v akej sa zrodil v britskom divadle v danej etape, prinášal nové idey a rezíduá v praxi.
63 DOLAN, J. *Presence & Desire*, 1993, s. 88.
64 V uvedenej knihe Jill Dolan píše o spochybňovaní mýtu „jedinej pravdy“, teda realizmu v umení.
65 DIAMOND, E. *Unmaking Mimesis*, 1997, s. 88.
66 Tieto prvky sú použité napriek tomu, že samotná autorka nepochybuje o absencii rodového pohľadu u B. Brechta a jeho nasledovníkov. Píše o tom v uvedenej knihe, v kapitole Brechtian Theory, s. 44 – 55.

inšpirácia Brechtom by bola nemožná bez súčinnosti s inými feministickými teóriami, napríklad so skopofíliou a jej „upreným dívaním sa“ na ženy ako objekt produkcie, ktorá je zameraná predovšetkým, ako bolo viackrát uvedené, „na mladého bieleho muža strednej vrstvy“. I keď inšpirácie Brechtom sú časté, kľúčovým pre túto líniu bola rodová interpretácia. Rodový výklad umožnil dekódovanie „príspevkov, ktoré tvoria základ psychoanalýzy (...) falocentrizmu, ktorý umožňuje falickú autoritu v jazyku (...) odhalenie univerzalizmu a tzv. neutrality“.[67] V tejto línii je vplyv semiotiky, rovnako ako lingvistiky a teórie rečových aktov veľmi podstatný. Rodová matrica ovplyvnila písanie autoriek a tvorbu kolektívnych autorských textov a otvorila cestu pre ďalšiu významnú oblasť tvorby, ktorá bola dlhé obdobia marginalizovaná a zaznávaná. Dnes je známa pod pojmom divadlo inakosti. Vtedy sa táto tvorba indikovala ako lesbické divadlo[68] alebo *queer* divadlo. Iniciačnou teoretičkou je americká teatrologička Jill Dolan, ktorá väčšinou používa termín lesbické divadlo, pretože podľa nej pojem *queer* zastrešuje názvoslovie pre všetky sexuálne menšiny. Tie tvoria profesionálne gay, lesbické alebo LGBT divadlo. Lesbické divadlo, v centre ktorého je (tiež) žena, ibaže žena, ktorá spoločnosťou nebýva považovaná za normálnu a skutočnú ženu, okrem tematickej originality je súčasne „model ako znovu čítať kánon sexuality inými očami.“[69] Prináša mnohé tvorivé impulzy do (heterosexuálnej) divadelnej interpretácie. Jednak využívaním *systému drag*[70] alebo *cross-dressing*[71] (preobliekanie do šiat iného pohlavia). Lesbické divadelníčky zaujímala predovšetkým divadelná semiotika mužskosti a ženskosti, akými formami a metódami je táto binárna, spoločensky etablovaná dvojica inscenovaná v oblasti divadelnej konvencie.

Rodové skúmanie rolí, rodových noriem a stereotypov viedlo k postupnému spochybňovaniu zákonitostí (biologickej i spoločenskej) heterosexuality. Rozsiahly diskurz bol inšpirovaný dielom Judith Butler *Trampoty s rodom* (1990).[72] Dielo prinieslo tvrdenia týkajúce sa performativity rodu. Teória Butler vyvolala strach a úzkosť na základe formulácií: „performatívny v tom zmysle, že konštituuje tú identitu, ktorou sa chce stať. (...) Táto identita teda vopred neexistuje (...) ale sa ustanovuje, lebo sa v systéme povinnej heterosexuality v danej podobe ustanoviť má. Tento príkaz produkovať dané rody pritom nie je príkazom nejakého univerzálne pôsobiaceho zákona, ale moci.“[73] Podľa Butler to vypovedá o pevne stanovenom, prísne stráženom rodovom poriadku. Na druhej strane jej práca priniesla menšinovým sexuálnym skupinám teoretické vyslobodenie z ťaživej pretvárky pri hraní rolí schválených heteronormativitou a prispela k presadeniu tvorivého hľadania v zóne *queer* divadla.

67 DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*, (c)1988, 2012, s. 11-12.
68 Sue-Ellen Case v knihe *Feminism and Theatre* zaradila lesbické divadlo do línie kultúrneho feminizmu, pretože (parafrázujúc jej slová) lesbička je žena, ktorá sa identifikuje ako žena, jej základným vzťahom je vzťah so ženami, čo je odkaz na líniu kultúrneho feminizmu. V tejto práci sa prikláňam k názorom Jill Dolan, ktorá v prípade charakteristiky lesbického divadla pracuje s rodom ako s analytickou kategóriou a nastoľuje otázky ohľadom heteronormativity. Viac o tom píše vo svojej knihe *Theatre & sexuality*.
69 DOLAN, J. *Theatre & Sexuality*, 2010, s. 88.
70 V diele Judith Butler *Trampoty s rodom* je preložené slovo drag ako travestia. Travestia má v našom prostredí iný význam ako v USA. Ide o druh paródie. V USA sa bežne konajú Drag Queen festivaly, je to voľba kráľovien, pričom za ženu sú preoblečení gayovia alebo transsexuálni muži. V USA fungujú kluby a malé scény s gay, lesbickými alebo transgenderovými vystúpeniami. Travesty šou je známa v Čechách (na Slovensku skoro vôbec) a ide o imitovanie hereckých a speváckych hniezd iným pohlavím. Z dostupných informácií vychádza, že slovo drag má širší a mnohostrannejší význam v LGBT divadle než travestia. Motívom pre vystúpenie a prezliekanie sa nie je paródia (aj keď môže byť), dôvody sú v zámene rolí, sexuálnej orientácie, v pocite osobného naplnenia.
71 Cross-dressing je prezlečenie sa do šiat (s využitím doplnkov) iného pohlavia. Využívalo sa často vo varieté začiatkom 20. storočia.
72 Knihu po prvýkrát na Slovensku vydal ASPEKT, Bratislava v roku 2003, druhé vydanie vyšlo v roku 2014. Preklad Jana Juráňová.
73 BUTLER, J. *Trampoty s rodom*, 2014, s. 241.

V roku 1984 sa na New York University pod vedením francúzsko-americkej dvojice divadelníčok, filozofiek a autoriek Monique Wittig a Sande Zeig konali workshopy pod názvom *Dynamics of Language and the Semiotics of Gesture* (Dynamika jazyka a semiotika gesta), ktoré sa zameriavali na výskum *iného* gesticko-mimického a jazykového systému na základe (de)konštrukcie rodu pri stvárňovaní postáv, pri typologickej interpretácii charakterov v divadelnej interpretácii. Obdobné herecké workshopy sa diali pod vedením Jill Greenhalgh (Magdalena Projekt) a ich cieľom bolo analyzovať zaužívané cesty a metódy, ako žena hrá ženu a ako sa tieto ustálené obyčaje prenášajú do hereckej práce. (Podľa Elaine Aston.)

Na dešifrovaní a odmaskovaní prejavov heterosexuálnych noriem divadelnej konvencie mužskosti a ženskosti má veľkú zásluhu práve línia materialistického feminizmu.[74]

Americká a britská feministická teatrológia prispela rozhodujúcou mierou k etablovaniu tvorby ženských feministických skupín a autoriek. Vďaka jej implementácii na amerických a britských umeleckých a literárnych alebo kulturologicky zameraných katedrách univerzít vyšli meritórne diela o feministickom divadle. Prebiehal a prebieha systematický divadelný výskum prehodnocujúci situáciu a stav rodovo citlivého divadla v praxi. Všetky tri línie feminizmov vniesli do divadelnej teórie a praxe nové pojmy a prvky, ktoré sa prejavujú v platformách – ideovej a semiotickej. Pre nás je podstatné, že do divadelnej semiotiky vchádza nový termín, a tým je rod (gender). Rodová interpretácia v teórii i v praxi uvedených divadiel spôsobila, že vznikol a rozvinul sa gender-sign system, systém rodových znakov, ktorý zaužívané významy znakov, zaťažené patriarchálnym kódom, prehodnocuje a mení ich doterajšiu platnosť. V praxi feministického britského a amerického divadla sa takto mohli používať termíny: cross-dressing, cross-racial acting, cross-gender acting, cross-gender casting, cross-gendered display, drag.

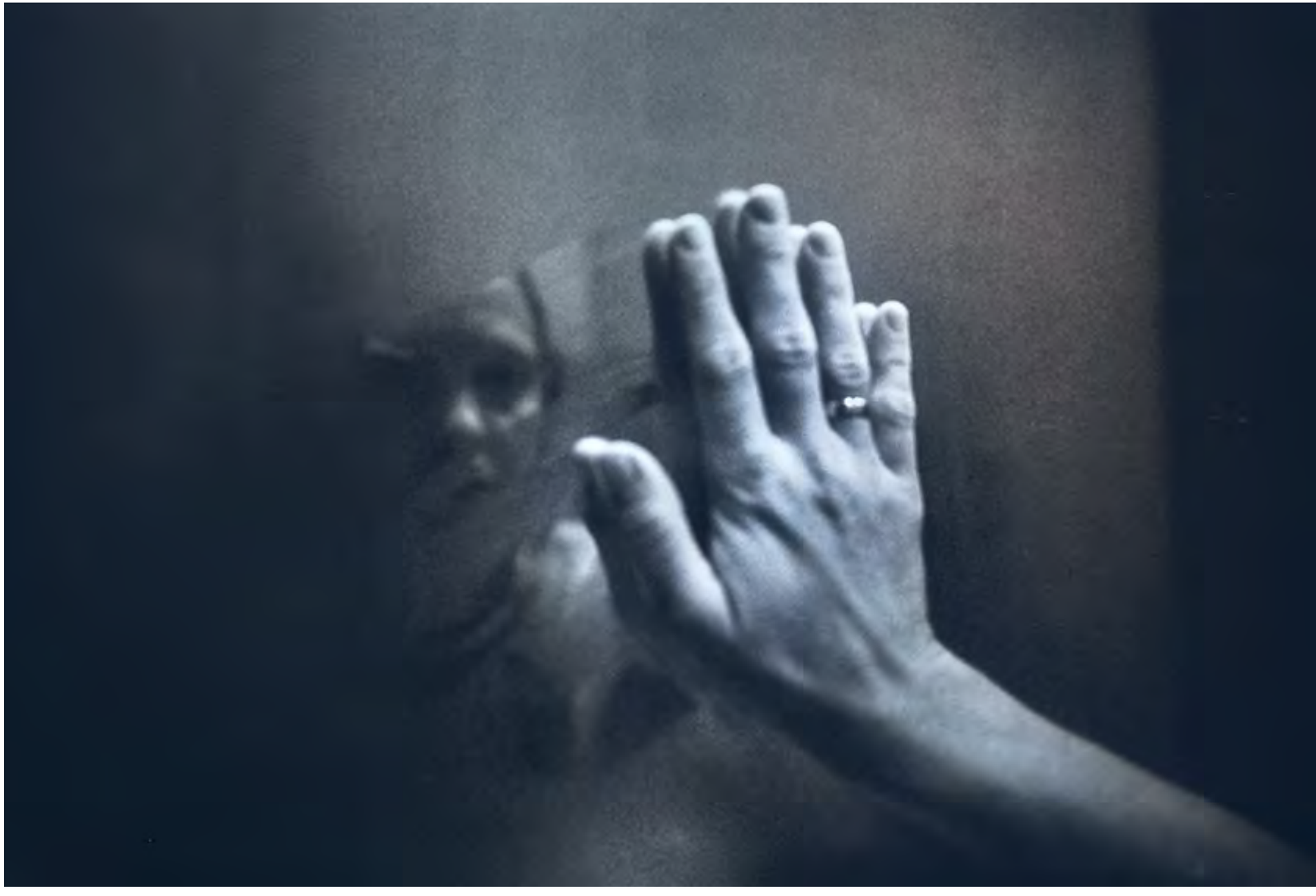
Systém rodovej interpretácie v divadelnej praxi vplýva na prehodnotenie zaužívanej reprodukcie znakov a následne ústi do nového formovania divadelnej reality a tvorivého procesu. Intervenovala sa tradičná symbolika. A to od prípravy divadelnej inscenácie cez komunitné stretnutia až po výsledné inscenovanie. Prehodnocuje sa verbálny prejav v divadle, venuje sa pozornosť tzv. rodovej lingvistike a teórii rečových aktov (jazyk kóduje systém spoločenskej asymetrie moci a konštituuje túto nerovnováhu prostredníctvom slov). Veľmi podrobne o tvorivom procese, formách vzdelávania a príprave rodovo citlivej inscenácie píše Elaine Aston vo svojej knihe *Feminist Theatre Practice: A handbook* (Feministická divadelná prax: sprievodca, 1999) s podtitulom: *praktický sprievodca pre divadelnú prax, ktorý skúma rôznorodé postupy ako prezentovať a vidieť rod*.[75]

Rozmach pôvodnej tvorby realizovanej ženami by v takom rozsahu nebol možný bez inštitucionálneho systému podpory, ktorý v tom čase existoval. Vznikli mnohé fondy, nadácie a odbory na národných ministerstvách (kultúry alebo špeciálne pre ženy), ktoré nielen podporovali realizáciu žien v umení, ale takisto mali ambíciu riešiť témy súvisiace so zlepšením sociálneho statusu žien. V 90. rokoch minulého storočia došlo k zmene politickej situácie v USA a vo Veľkej Británii, čo malo za následok zníženie alebo dokonca zastavenie podpory niektorých umeleckých fondov na podporu tvorby žien. V USA sa po nástupe Reaganovej vlády drasticky znížil rozpočet NEA (National Endowment for the Arts), úplne sa zastavila podpora jednotlivých predstavení performeriek a performerov (tieto predstavenia boli označené ako perverzné, a preto oficiálne nemohli byť podporované daňovými poplatníkmi, spracované podľa Jill Dolan). Čoraz častejšie sa argumentovalo tým, ako a na čo majú byť použité peniaze daňových

74 „Štúdia, ktorá analyzuje konštrukciu mužskosti v dráme, sa nazýva *Communists, Cowboys, and Queers* (Komunisti, Kovboji a Queers, 1992) od Davida Savrana.“ CARLSON, M. Dejiny divadelných teórií, 2006, s. 430.
75 ASTON, E. *Feminist Theatre Practice*, 1999.

poplatníkov. Ako uvádza Jill Dolan: „imaginárny daňový poplatník nikdy nie je z LGBT komunity, nie je osoba odlišnej rasy, alebo politicky progresívna (...), tento priemerný občan, ktorý sa chápe ako ‚normálny' zďaleka nezahŕňa všetkých občanov (...) patrí do často artikulovaného modelu ‚bieleho muža' strednej vrstvy".[76] To umožnilo vytlačiť všetky „pochybné akcie" mimo hlavnej oficiálnej podpory, čiže sa to týkalo gejov, lesieb, ľudí inej rasy a feministiek. Mnoho feministických divadelných skupín sa rozpadlo. To isté sa udialo vo Veľkej Británii po nástupe vlády Margaret Thatcher. Podľa Elaine Aston v roku 1993 zaniklo viacero skupín, medzi nimi jedna z najrenomovanejších feministických skupín Monstrous regiment. Našťastie, isté formy podpory prebudené sociálnym a demokratizačným hnutím ostali. (Tieto javy len potvrdzujú staronové tvrdenie, že financovanie kultúry bolo a je úzko prepojené s politikou.)

V polovici 90. rokov 20. storočia teda dochádza k útlmu feministickej tvorby v americkom a britskom divadelnom prostredí, čo bolo spôsobené razantným znížením, niekedy až anulovaním inštitucionálnej podpory. Vzrástla kritika vo vnútri feministického hnutia, formovali sa rôzne feministické smery, prichádza 3. a 4. feministická vlna so svojimi filozofickými a sociálnymi témami. Tento pohyb je veľmi aktívny, a tiež sa nedá tvrdiť, že by každá z daných vĺn bola uzavretým celkom. Jedna prerastá do druhej a líši sa v danom prostredí a rôznymi spôsobmi sa aplikuje v praxi divadla.



76 DOLAN, J. *The Feministic Spectator as Critic*, 1988, 2012, s. xxiv

PERFORMANCIE, ANGAŽOVANÉ PREJAVY FEMINISTICKÉHO DIVADLA V 70. – 90. ROKOCH MINULÉHO STOROČIA

Renomovaný nemecký teatrológ Hans-Thies Lehmann konštatuje, že performancie sú „často ženskou záležitosťou“.[77] Nestorky feministickej britsko-americkej teatrológie sa zhodli na tom, že počas druhej vlny feministického hnutia vo svojich krajinách performancie považujú za jeden z vrcholov divadelnej aplikácie feminizmov v divadelnej praxi. Elaine Aston uvádza, že najväčší rozmach dosiahli na americkej scéne.[78]

77 LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*, 2007, s. 160.
78 ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995, s. 27.

V USA v danom období vznikla veľmi početná skupina výtvarníčok a divadelníčok, ktoré otvorili cestu feministickým myšlienkam vo výtvarnom umení a v divadelnej performancii. Ucelene o tom informuje kniha Helen Reckitt a Peggy Phelan *ART AND FEMINISM* (Umenie a feminizmus)[79], ktorá je viacgeneračnou antológiou najvýznamnejších výtvarných umelkýň a performeriek od 60. do konca 90. rokov 20. storočia. Analyzuje feministické diela a manifesty viac ako 220 umelkýň pôsobiacich v USA a inde. Dnes je performancia známou, možno povedať, temer bežnou divadelnou formou. Stala sa neodškriepiteľnou súčasťou divadla. Performancie ženských performeriek tých rokov mali výrazný vplyv na rozvoj širokej škály a foriem performatívneho umenia a ich autorky sa radia medzi priekopníčky tejto formy divadla.

Termín *performance art* je hojne rozšírený v štúdiách Sue-Ellen Case, Jill Dolan a Elaine Aston. Ako ekvivalent sa vyskytuje pojem *body art* (*umenie tela*). Elaine Aston označuje sólo performancie žien aj prívlastkom: „speaking body“ (hovoriace telo).[80] Od 60. rokov minulého storočia natrafíme súbežne pri produkcii perfomeriek a performerov na často používaný pojem *happening*. Rozdiel medzi happeningom a samotnou divadelnou performanciou je v tom, že: „počas happeningu je dôležitý najmä proces samotného vystúpenia, nie predmet vystúpenia, zatiaľ čo performer je súčasne subjektom i objektom vystúpenia a ten, kto sleduje takéto vystúpenie, sa stáva potencionálnym performerom. (...) Telo sa využíva ako objekt, ako projekčná rovina rozličných znakov performancie alebo ako označovateľ. Táto manipulácia nie je cieľom sama o sebe. Jej cieľom je rušiť predovšetkým estetické dištancie, ktoré existujú v divadle medzi umelcami a publikom (...).“[81] V teatrologickom slovníku jeho autor Peter Pavlovský performance art (pojem blízky najmä stredoeurópskemu priestoru) označuje synonymami land art, umenie akcie, umenie konceptualizmu, minimalizmu[82] a zaraďuje ho k experimentálnemu divadlu, respektíve k alternatívnemu divadlu. Alexandra Jovićević tvrdí, že performance art je v západnej Európe chápaný ako postdramatické divadlo a vo východnej Európe a v Amerike ako performatívne umenie.[83] Tieto prvky boli maximálne excerpované v tvorbe ženských performeriek druhej vlny feministického hnutia a to v čase, keď sa len formovala feministická teatrológia a performatívne štúdiá. Ich tvorba vyvolala nečakané reakcie publika a odbornej verejnosti od rešpektu, obdivu, katarzie cez hnev a odpor až k otvorenej mizogýnii. Vzhľadom na odstup rokov a rozsiahly (u nás málo známy a nespracovaný) materiál uvádzam len vrcholné predstaviteľky tohto obdobia a ich diela, ktoré boli v danom čase prelomové a sú v britsko-americkej teatrológii považované za revolučné. Mnohé z performeriek patrili k predstaviteľkám kultúrneho/radikálneho feminizmu a neskryte sa k tejto línii hlásili. Rovnako dôležitým prvkom ako zmena priestoru (z oficiálnych sál divadiel do klubov, na ulicu alebo inde), bolo porušenie status quo, ktoré sa týka tém a obsahu ženskej tvorby. Vo feministických perfomanciách dochádzalo k iniciálnemu preniknutiu do autentického ženského priestoru, dovnútra ženskej histórie, na územia (marginalizovanej) ženskej každodennosti, čo bolo dovtedy niečím novým a nevídaným. Ženské telo sa v performance art pre performerky stávalo umeleckým dielom, výskumným priestorom umeleckého procesu a rovnako, čo je nemenej podstatné, súčasťou

79 RECKITT, H. – PHELAN, P. *Art and Feminism*, 2001.
80 ASTON, E. *An introduction to feminism and theatre*, 1995, s. 27.
81 JOVIĆEVIĆ, A. – VUJANOVIĆ, A. *Úvod do performatívnych štúdií,* 2012, s. 45.
Slovo happening prvýkrát použil Allan Kaprow pri svojom vystúpení *18 Happenings in 6 parts* v galérii Reuben v New Yorku roku 1959, bol to okamih spojenia živého vystúpenia a maliarstva.
82 PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla*, 2004, s. 215.
Treba uviesť, že vo výtvarnom umení má každý z týchto pojmov svoj význam a nedajú sa uvádzať ako ekvivalenty. Prepožičanie týchto pojmov v prípade divadelného perfomance art je skôr symbolickým aktom, ako etymologickým.
83 SCHECHNER, R. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*, 2009, s. 10.

politického diskurzu. Mnohé performerky svojimi hrami s telom, porušením konvencií spoločenskej intimity, hraníc vlastného fyzického a psychického priestoru otvorili cestu pre adoráciu ženského tela a tvorbu utopickej neofeminity, na druhej strane uvoľnili miesto pre (ne)umelecký sadomasochizmus a zneucťovanie tela. Obidve tendencie sú silne zastúpené v ženskom performance art tých rokov a tvoria ojedinelú formu politického diskurzu: sociálna verzus umelecká realita telesnosti z hľadiska feminizmov. Sue-Ellen Case tvrdí, že išlo o konkrétnu realizáciu: „ako zahrať koncept Irigaray ‚písania telom' a tiež kedy sa ženské telo ako orgán stáva skutočnou formou (...). Telo je novou cestou ženskej kreativity, pripomína, že ženské telo môže byť miestom potešenia rovnako aj pre ženy."[84]

Prvý otvorený apel. Podľa Sue-Ellen Case sa prvé performancie v USA[85] spájajú s iniciatívou výtvarníčky Judy Chicago[86] s jej skupinou výtvarných umelkýň vytvorenou okolo *Womenhouse* (Ženského domu) v roku 1971. Jednou z prvých a najznámejších performeriek je **Susanne Lacy** (nar. 1945, pracovala s Judy Chicago) a jej performancia *Three Weeks in May* (Tri týždne v máji, 1977) v Los Angeles vo veľkom nákupnom stredisku. Nakupujúci sa po vstupe do centra konfrontovali s mapou mesta, na ktorej boli vyznačené miesta, kde sa stali kriminálne zločiny znásilnenia žien. Pod ňou sedeli štyri nahé, krvou postriekané ženy, nad nimi viseli mŕtve dorezané ovce s krídlami, na zemi bola naškriabaná báseň o útoku. Kupujúci si mohli vypočuť nahrávky osobných výpovedí žien, ktoré znásilnili. Tento počin možno chápať ako jednu z prvých občianskych a súčasne divadelných performancií proti násiliu páchanému na ženách. Akcia vyvolala ostré reakcie, rovnako aj diskusie o násilí páchanom na ženách a o príčinách hrozby násilia voči ženám na verejných miestach. Otvorila cestu k problematike dlho tabuizovaného a tolerovaného sexizmu v spoločnosti na každej sociálnej a intelektuálnej úrovni.[87] Nákupné centrá, iné verejné priestranstvá, ako napríklad ulice, parky, kluby, kaviarne, bary, galérie, foyer knižníc – to všetko boli miesta využívané na ženské perfomancie. Jednou z najznámejších kaviarní, kde sa prezentovali ženské lesbické performancie, bolo Café WOW (Women´One World) na Manhattane v New Yorku (dodnes aktívne). Súbežne a zámerne prebiehali ženské produkcie doma, v privátnych priestoroch performeriek, mimo oficiálnych miest divadiel.

Leslie Labowitz (nar. 1946, spolupracovala so Susanne Lacy pri projekte *Three weeks in May,* Tri týždne v máji, v Los Angeles) v rokoch 1978 – 1980 vytvorila súčasne výtvarné inštalácie a performance s názvom *Sproutime* (Rašenie). Do svojho domu premeneného na zvláštny zelený a zeleninový rastlinný priestor umelých a živých rastlín pozvala diváčky a divákov. Ako hostiteľka vystupovala nahá. Čítala úryvky z detskej knihy *Secret Garden* (Tajná záhrada), na záver sa konala zeleninová párty pre publikum. Sue-Ellen Case *Sproutime* charakterizuje ako: „životodarný moment utópie, ďaleko od sveta krutostí na ulici a medzi ľuďmi (...). Performance bolo odkazom na salónnu tvorbu Nathalie Barney a jej záhradné slávnosti."[88] Známymi boli podujatia *Kitchen Show* (Kuchynská šou) výtvarníčky Bobby Baker (nar. 1950), ktorá „pravidelne pozývala do svojej kuchyne dva tucty divákov a tam prezentovala surrealisticky nadnesený monológ o otrockom údele ženy v kuchyni."[89] Performerka *Vanalyne Green* (nar. 1948) a jej performancia *Trick and Drink* (Ľsti a chľast, 1984) pendlovala medzi javiskom a hľadiskom. Performerka rozprávala o svojom detstve, o živote s rodičmi –alkoholikmi, používala rodinné fotky ako súčasť scény a hry s rekvizitami, nakoniec si sadla do publika a spolu s divákmi si pozerala svoje fotky.

Porušenie hraníc medzi umením a životom, respektíve prestúpenie života do performancie a opačne, do extrémnej podoby pretavila performerka **Linda Montano** (nar. 1942) v jednoročnej performance *A Year Tied Together at the Waist* (Jeden rok zviazaní spolu okolo pása, 1983 – 1984). Rok bola zviazaná povrazom so svojím kolegom. Ich spolužitie dokumentovala na fotkách. Extrémna performance nemala „definovaný priestor, publikum, dialóg s divákmi alebo formálnu reč, hra sa stala metaforou „dvojice – putom a spútaním medzi mužom a ženou".[90]

Jednou z prvých performeriek, ktorá vystupovala nahá, bola **Carolee Schneeman** (nar. 1939 – 2019), výrazná predstaviteľka amerického vizuálneho umenia. Do povedomia širokej verejnosti vstúpila svojimi odvážnymi performanciami už v 60. rokoch. Medzi jej najslávnejšie feministické performancie patrí *Interior Scroll* (Vnútorný zvitok, 1975). „Pomaľovala svoje nahé telo tak, aby zvýraznila kontúry, zaujímala rôzne polohy na stole a pritom čítala vlastný text *Cézanne, She was a Great Painter* (Cézanne, to bola veľká maliarka). Performance vrcholila čítaním textov napísaných na zvitkoch, ktoré odvíjala zvnútra svojej vagíny.[91] Jej dielo bolo predmetom mnohých analýz, citujem však feministické klasičky, podľa ktorých ho môžeme interpretovať ako: „ironizovanie paradigmy narodenie/umelecká tvorba, také bežné v dominantnej kultúre (patriarchálne privlastnenie zrodu ako pôrodu tvorby umelca). V neposlednom rade performanciu by bolo možné chápať ako odsúdenie patriarchálnej predstavy o ženskom rode."[92] Na margo tohto predstavenia performerka uvádzala, že v istom zmysle si pripravila darček zo svojho tela pre ostatné ženy, aby ženské telá vrátili ženám samým. V prípade tejto performancie preferovala označenie „art istorical" bez h, pretože odmietla: „his" v slove history."[93] Svoje performancie prezentovala napríklad v Living Theatre, Judson Dance Festival.

Nahota tela, hranie s nahým telom porušili mnohé tabu a vskutku v danom období boli revoltujúcim a revolučným prvkom. (Dodnes sa nahota nepovažuje za bežnú v divadelnej praxi a je narušením spoločenskej alebo divadelnej konvencie.) Jill Dolan prízvukuje, že ženské nahé telo sa nedá abstrahovať od kultúrnej spoločenskej reality a heterosexuálnych noriem. Chuť a odvaha priekopníčky performancie Carolee Schneemann porušiť viacnásobné konvencie (spoločenské, divadelné, rodové, vekové, divácke a pod.) akoby odštartovali umeleckú exploatáciu ženského tela stojacu na dvoch diametrálne odlišných póloch. Jednu možno označiť práve slovami Sue-Ellen Case na margo predstavení Schneemann ako „utopická neofeminita".

V snahe nájsť svojbytnú ženskú identitu, posilniť ženy medzi ženami pre ženy, umelkyne radikálnej línie hľadali čo najprijateľnejšie formy vzájomnej podpory a prezentácie. S týmto zámerom niektoré komunity žien v USA vytvorili

84 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 57.
85 Sue-Ellen Case považuje za prvé performerky grécke a rímske mímky, otrokyne, ktoré využívali telesné dispozície na hranie, ako aj rôznorodé súkromné salóny v neskoršom období 17. – 18. storočia, kde sa konali stretnutia s literatúrou a divadlom.
86 Judy Chicago sa preslávila expozíciou *Dinner party* (Večerná párty, 1974 – 1979), ktorá obsahuje 39 tanierov s jedlom, ktorým sú výtvarne spracované vagíny 39 významných ženských predstaviteliek od spisovateliek, cez filozofky, aktivistky ženského hnutia. V súčasnosti je *Dinner party* vystavená v Brooklyn Museum v NY.
87 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 57-58. Netreba zabudnúť, že sa písal rok 1977 a konalo sa jedno z prvých podujatí obdobného typu.
88 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 58-59: Labowitz pokračovala vo svojom „rastlinnom" diele aj neskôr, vytvorila farmu, kde sa konali rôznorodé výtvarné inštalácie a stretnutia v rokoch 1979 – 1992. Súčasne sa podieľala na založení organizácie pre ženy *Ariadne: A social Network*. Táto organizácia bola koalíciou umelkýň, žurnalistiek, politikov a političiek na podporu *performance art* vystupujúcemu proti násiliu páchanému na ženách.
89 LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo,* 2007, s. 161. Bola to séria vystúpení formujúca sa v rokoch 1991 – 2001.
90 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 59.
91 ARONSON, A. *Americké avantgardní divadlo*, 2011, s. 154.
92 CASE, S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 58.
93 Dostupné na internete: www.caroleeschneemann.com; Je to odkaz na slovnú hru, ktorá sa zvykne objavovať v niektorých feministických štúdiách, namiesto *his*tory sa používa slovo *her*story. [cit. 2016-03-16].

„feministický čarodejnícky sabat“.[94] Podľa Richarda Schechnera: „Predbežná definícia performancie môže znieť: ritualizované správanie podmienené/prestúpené hrou, čím slobodnejšie sa daný druh hrá, tým je pravdepodobnejšie, že pri ritualizovanom správaní sa vynorí performancia, divadlo, scenáre a dráma.“[95] Preto je možné tieto svojbytné ženské rituály, typické pre radikálnu líniu feminizmov v divadle, označiť aj ako performancie. Išlo o vopred dohodnutú hru, zvláštne skĺbenie vystúpenia s tradičným rituálom, avšak s diametrálne iným etickým a estetickým zmyslom ako v prípade náboženských obradov alebo kmeňových rítov. Mužské božstvo bolo nahradené ženským božstvom pred dobrovoľnými účastníčkami zhromaždení. Jednou zo skupín boli vyznávačky a prívrženkyne ideí **Mary Daly a Susan Griffin** (autorky radikálnych manifestov kultúrneho feminizmu). Ich myšlienky uvádzali do praxe vo forme rituálov. Konali sa tajné stretnutia napríklad ‚starých dievok‘ vo forme obradov zhmotňujúcich myšlienky Griffin o spojení ženy a prírody a pod. Medzi vedúce osobnosti patrila **Zsuzsanna Budapest.** Roku 1971 založila a praktizovala *Anthony Sabat*, v jeho manifeste bolo deklarované, že: „členky majú právo kontrolovať svoje telá, svoju ženskú dušu, obraňovať svoje záujmy a záujmy sestier od čarodejníckeho remesla po božské podvedomie.“[96] Veľa rituálov sa zaoberalo ženskými biologickými cyklami, plodnosťou, mladosťou a starobou. Otázky posilnenia kladného vzťahu k vlastnému telu sa stali dominantnými. Keďže išlo o novoveký ženský rituál, neprekvapí, že jedným z bodov manifestu bolo tiež želanie: „vytvoriť si vlastnú ženskú liturgiu, ceremónie, tance a piesne. (…) Svojbytné ženské rituály mali pomôcť aj obetiam násilia a znásilnení, a nájsť v samotných ženách silu, ako ‚začarovať‘ násilníkov. (…) Jedno z veľkých rituálnych stretnutí sa konalo na vrchole hory Mount Tamalpais pri San Franciscu v roku 1980, kde zavraždili mladú ženu a v okolitých lesoch došlo k viacerým znásilneniam žien.“[97] Samotný akt zvolania tohto stretnutia, výstup účastníčok a účastníkov na horu a rituál na vrchole hory obsahuje performatívne prvky. Preto je možné tieto svojbytné ženské rituály radikálnych prívrženkýň feminizmov označiť termínom performancie.

Medzi najvýraznejšie predstaviteľky takzvanej „moral insanity“ (mravnej nepríčetnosti),[98] patrí **Karen Finley** (nar. 1956). Je jednou z prvých performeriek, ktorej sólo vystúpenia boli spojené s prvkami masochizmu a sebapoškodzovania. „Performeri sa mnohokrát porezali, pohrýzli, uväznili, postrelili sa, hladovali, jedli zvratky, bičovali sa (…), vrhali sa proti stene, opíjali sa (…). Ak performancia neohrozovala telo, tak bola nebezpečná aspoň pre ego.“[99] Akoby forma bolesti performeriek bola súčasne formou protestu voči životu v ženskej koži, sebatrýznenie kritickým stanoviskom voči kultúrno-spoločenským normám. Napríklad performerka Gina Pane si rezala jazyk žiletkou pred divákmi a ležala na železnej posteli bez výplne, pod ktorou horelo viacero sviečok v performancii *The Conditioning* (Aklimatizácia, 1972).[100] Karin Finley používala svoje telo na spochybňovanie platných estetických a etických noriem.

Dozvedáme sa napríklad, že jej predstavenia sú „nepreživý stav frustrácie (*Nepretržitý stav túžby,* 1986, pozn. autorky) (…) alebo je toxickou skládkou tiel na jedno použitie, cynických a psychotických hlasov, emblematických postáv, exkrementálnej kultúry, postmodernej scény. Neexistuje nič, čo by bolo vzdialenejšie Schneemannovej oslave sexuality ako vyplienený vesmír Karen Finley (…) jej postavy sa pohybujú znecitlivené v podzemných nakazenostiach sexuálnej závislosti, ktorá sa začína vo virtuálnej maternici.“[101] Tieto slová patria americkej kritičke Elinor Fuchs. Na druhej strane čítame, že „monológy Karen Finley reprezentujú obscénnosť v najčistejšej forme, pokúša sa o sondy do sveta pocitov, pre ktoré neexistujú slová a niet zdvorilosti. Akokoľvek uchopuje identitu na scéne – rodovo, osobne, alebo ako šteklivá a lascívna rozprávačka – hovorí o previnení.“[102] Predstavenia Finley sa začali roku 1986 na Manhattane v New Yorku. *I´am Ass Man* (Som ku..vník, 1985), *The Neighbour´s Cock* (Susedov ko..t [103], 1985), *The Constant State Desire* (Nepretržitý stav túžby, 1986), *The Theory of Total Blame* (Teória totálnej viny, 1988) a mnoho iných. V performanciách sprítomňovala nelichotivé až katastrofálne obrazy rodinného života, spolužitia detí a rodičov, vzťahov medzi rodičmi, sexuálne zneužívanie detí, rovnako žien, neutešené sociálne podmienky života žien, diktát mýtu krásy atď. Finley využívala svoje telo a telesnosť, aby sprítomňovala ohrozenie duševného zdravia. Cez animálnosť svojho fyzického (v tele) umocňovala prepojenie so sociálnym (v tele a mimo tela). Hrávala nahá, používala atypické, dovtedy nepoužívané prostriedky pri interpretácii – všetko, čo súvisí s konzumom a konzumáciou, samu seba natierala jedlom – omáčkami, fazuľou, zmrzlinou, surovými vajcami, kečupom, múkou, čokoládovou polevou, ktorou evokovala exkrementy, alebo všetkým dokopy. Dávila, prejedala sa, smrdela.

Cez extrémne zneužívanie jedla v performanciách sa usilovala diváka/diváčku konfrontovať s odkazmi na ‚spoločenskú konzumáciu žien‘.

Performerka hovorí: „Natrela som svoje telo čokoládou, lebo ako som povedala v hre, som žena a žena sa často pokladá za hovno. Keď pokryjem seba samu červenými cukríkmi v tvare srdiečka, po tom, čo sa cítim ako hovno, stávam sa milšou.“[104] Finley často využívala zámenu rolí, teda cross-dressing, cross-gendered play. Zámena rolí obete a násilníka bola pre ňu prirodzená. Napriek nelichotivým kritikám na tvorbu Karin Finley môžeme konštatovať, že jej umelecký a životný zápas[105] významne posunul prah citlivosti voči feminínnym a feministickým témam netradičným performačným postupom nielen na americkej a anglickej scéne. Tie sa v čase jej aktívneho pôsobenia formovali, a preto si tradičná divadelná kritika nevedela poradiť s performanciami Karen Finley, ktoré sa vymykali kategorizácii.

Rôznymi (de)konštrukciami ľudského tela a paradigiem identity a heterosexuality, rodovými fikciami a normami, hľadaním reálnej a fiktívnej identity sa zaoberali mnohé performerky. **Annie Sprinkle** (nar. 1954) ako „bývalá porno hviezda, vo svojich ironických predstaveniach tela paroduje pojem autentickosti špecifickej erotickej rutiny, akou je napríklad sadomasochizmus.“[106]

Rachel Rosenthal (1926 – 2015) patrila k prvým performerkám, ktoré provokovali hľadaním rodových interpretácií, a to v značnom časovom predstihu pred samotným zverejnením rodovo citlivej terminológie. Už v prvých predstaveniach *The Arousing, Shock, Thunder* (Vzrušený, Šok, Hrom, 1979) a *Bonsoir, Dr Schön!* (Dobrú noc, Dr. Schön, 1980) vystupovala zámerne ako muž.

94 CASE S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 70.
95 SCHECHNER, R. *Performancia, teórie, praktiky, rituály,* 2009, s. 79.
96 CASE S.-E. *Feminism and Theatre*, 1988, s. 70.
97 Ibid., s. 71.
98 GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, 2001, s. 116.
99 Ibid., s. 155.
100 JOVIĆEVIĆ, A. – VUJANOVIĆ, A. *Úvod do performatívnych štúdií,* 2012, s. 123.
101 GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, 2001, s. 115 – 117.
102 RECKITT, H. – PHELAN, P. *Art and Feminism*, 2001, s. 247.
103 Finley používa vo svojich performanciách lascívny jazyk, nevyhýba sa vulgarizmom.
104 HOLMES, L. *Progress Through Provocations*, 2016.
105 V roku 1990 performerke a trom umelcom (John Fleck, Holly Hughes, Tim Miller) boli zrušené dotácie na tvorbu. Stalo sa tak na základe zákona, ktorý odbornej komisii NEA (National Endowment for the Arts) prikazoval, aby nezohľadňovali len umeleckú kvalitu, ale aj *obecné štandardy slušnosti a úcty voči viere a hodnotám amerického ľudu*. Podľa komisie túto klauzulu títo štyria umelci nesplňovali. Umelci sa odvolali na Najvyšší súd a bojovali za svoje práva až do 1998, keď im Najvyšší súd dal za pravdu. Aféra bola sprevádzaná mediálnou hystériou, negatívnymi útokmi, osobnými hrozbami umelcom, štvaním pre dotácie, štrajkami divadiel a umelcov, siahodlhými virtuálnymi debatami o tom, čo chce daňový poplatník, a rozštiepením umeleckej scény na tých, čo s nimi súhlasili a tými, čo boli naopak proti NEA. Spracované podľa: ARONSON, A. *Americké avantgardní divadlo*, 2011, s. 184.
DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic,* (c)1988, 2012, s. XXIV.
106 JOVIĆEVIĆ, A. – VUJANOVIĆ, A. *Úvod do performatívnych štúdií,* 2012, s. 127.

V *Gaia, mon amour* (Gaia, moja láska, 1983) hrala muža, ženu, klauna, matku-bohyňu. Ako uvádza Sue-Ellen Case, performerka často zdôrazňovala, že nenávidí sexuálne určené roly a hranie, ktoré existuje, opisuje radosť, akú pociťovala, keď používala *cross-gender playing* (kríženie rodov pri hraní) vo svojej práci a v živote.

Do extrémnej polohy doviedla hľadanie rodovej a kultúrnej identity performerka **ORLAN** (pseudonym, vlastným menom Mireille Suzanne Francette Porte, nar. 1947), výtvarníčka a performerka. Roku 1971 sa pokrstila na ORLAN a od 90. rokov inscenuje performancie vlastných plastických operácií. (Bradu si zmenila podľa brady, ako ju mala Botticelliho Venuša, nos podľa Psyché od Jeana-Léona Géromea, pery podľa Európy od Françoisa Bouchera, oči podľa vzoru bohyne Diany, čelo podľa Mony Lízy od Leonarda da Vinci a pod.)[107] Jej plastické operácie, ktorými si modifikuje tvár podľa rôznych ikon krásy, natáča na kameru a spracúva do podoby vizuálnej konštrukcie. Vo svojom manifeste *Intervention* (Operácie, 1995) uvádza: „Povedala som, že budem robiť zo seba jednu ženu za druhou, transsexualizmus cestou vylúčenia transsexuálneho (...), moja práca je proti plastickej chirurgii, ale tiež proti štandardom krásy, proti diktátu dominantnej ideológie, ktorá tlačí nás všetkých byť čoraz viac a viac žensky zmyselná (...) mužsky zmyselný (...)."[108] Jedným z dôvodov pre tento druh šokujúceho vystúpenia bola iste téma ženskej identity a krásy podľa spoločenských a kultúrnych noriem. S jej menom sa spájajú odkazy na kritické moderné teórie fetišizmu.

Jednou z najpopulárnejších performeriek z bývalých socialistických krajín, populárnou v európskom kontexte (aj pre spoluprácu práve s európskymi performerkami a perfomermi) je **Marina Abramović** (nar. 1946). Srbka pôsobiaca v New Yorku, známa svojimi performanciami proti vojne na Balkáne (*Balkánsky barok*). Rovnako ako mnohé spomínané perfomerky pracovala s reálnou bolesťou a široký záujem verejnosti vzbudila predstaveniami v 70. rokov v Guggenheimovom múzeu v New Yorku. Sebazraňujúcimi, sebapoškodzujúcimi sólo vystúpeniami provokovala publikum a nútila ho zmeniť indiferentný postoj voči psychickej a fyzickej bolesti (napríklad *Dom s výhľadom na more*, *Rytmus* a mnohé iné, uvedené aj v rôznych galériách v Európe).[109]

Ženskou priekopníčkou v performancii s využitím mediálnych, zvukových a iných technických prostriedkov sa stala americká perfomerka **Laurie Anderson** (nar. 1947). Jej prvotiny siahajú do roku 1974. Prvá perfomancia *Duets on Ice* (Duety na ľade) sa konala v New Yorku a v talianskom Janove na rohu ulice. „Stála na korčuliach, ktoré boli zamrznuté v kockách ľadu, a rozprávala o podobnosti medzi hrou na husliach a korčuľovaním na ľade (...) dokým sa kocky ľadu nerozpustili."[110] Pri tejto performerke vzbudzuje pozornosť jej fascinácia technológiou zvuku, technickým spracovaním hudby a hlasu. Vymýšľala inscenácie s využitím rôznych elektronických nástrojov, napríklad: „vokodéru, čo je akýsi hlasový syntetizátor, ktorý transformoval jej hlas do mužského registra (...) v rámci diaprojekcií a filmových projekcií."[111] Faktom je, že samotná perfomerka je súčasne zaujímavou a oceňovanou umelkyňou v rôznych oblastiach, je filmárkou, speváčkou, autorkou hudby, vynálezkyňou siedmich experimentálnych nástrojov, ktoré využívala v performanciách a ktorými inšpirovala ostatných performerov a performerky. Na svojich koncertoch bývala často prezlečená za muža alebo odvážne – oblečením a líčením – kombinovala tzv. typické ženské a mužské znaky, sama sa vyjadrila, že „sa cíti kýmsi medzi."[112] Zvukové a technické možnosti využívané v oblasti *performance art*, nový prístup k používaniu hlasu, k ženskému spevu a vokalizovanej interpretácii, ktoré učarili Laurie Anderson, inšpirovali mnohé performerky.

Jednou z nich je napríklad **Meredith Monk** (nar. 1942), americká experimentátorka s hlasom, vokálmi, s ktorými experimentovala vo svojich tanečných performanciách. Spev a vokálne hľadačstvo sa stalo pre mnohé ženské performancie typickými, preto je možné konštatovať, že práve americké performerky, sprostredkovane i priamo otvárali cestu k ozvučovaniu ženského hlasu v divadle a vo väčšinovej kultúre. V neposlednom rade feministické performance art a jeho ambiciózne využívanie technológií prispelo svojím dielom k otvoreniu priestoru pre nasledujúce mutácie performatívneho umenia, ako napríklad *internetové divadlo*, *cyberperformancie* a pod.

Spomínané performerky (a mnoho iných) v epoche 60. – 90. rokov 20. storočia zasiahli po prvý raz do tradičného pohľadu na ženské telo. Nahota a tabuizovaná práca so ženským telom (od dehonestácie po sebapoškodzovanie, paródie, drag modely interpretácie, výskum androgýnneho mužsko-ženského v ľudskom tele) zaútočili na konzervatívne mravy a dvojtvárnosť morálky, a súčasne odhalili zložitú sieť neviditeľných súvislostí obkolesujúcich ‚znak žena'. Mnohé dovtedy marginalizované témy (napríklad domáce násilie páchané na ženách, mýtus krásy, spoločenská a kresťanská deifikácia materstva, mizogýnia, sexizmus a iné formy diskriminácie žien atď.) zaznievali vo feministickej performancii veľmi intenzívne. V rámci performance art v prevažnej miere išlo o aplikáciu radikálnej/kultúrnej alebo materialistickej línie feminizmov. Zámerom bolo kritické čítanie súvekého divadelného kánonu, dlhoročných inštitucionálnych, diváckych konvencií a zmeny v individuálnom tvorivom procese. V neposlednom rade išlo aj o dekompozíciu a ozdravenie spoločensko-kultúrnych noriem z pohľadu rodovej interpretácie. Mnohé súčasné britsko-americké umelecké a občianske ženské aktivity sa napájajú na ideové a formálne odkazy priekopníčok *performancie*.

Leymath Gbowee,
držiteľka Nobelovej ceny za mier,
2011

107 Dostupné na internete: http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/surgeries.htm[-cit. 2016-03-21].
108 RECKITT, H. – PHELAN, P. *Art and Feminism*, 2001, s. 275.
109 KRIŠTOFOVÁ, L. *Trhliny dejín umenia: výtvarné umenie a feminizmus*, 2011, s. 398.
Jej celoživotné dielo by si, rovnako ako diela už spomínaných performeriek, zaslúžilo samostatné štúdie.
110 ARONSON, A. *Americké avantgardní divadlo*, 2011, s. 162.
111 Ibid., s. 163.
112 Dostupné na internete: http://www.laurieanderson.com/library/. [cit. 2016-03-17].

HYBRIDY UMENIA A OBČIANSKEHO ŽENSKÉHO VZDORU VO SVETE, SÚČASNÉ ORIGINÁLNE ŽENSKÉ HAPPENINGY

Medzi dlhotrvajúce aktivity s výraznou masovou ženskou podporou, ktoré spájajú prvky rôznych umeleckých disciplín, pričom centrom ich záujmu nie je umelecká, ale predovšetkým občianska (politická) akcia obhajujúca ľudské/ženské práva (rovnocenný prístup k uplatneniu, boj proti násiliu páchanému na ženách), patria: **Guerrilla girls, Umlčané svedkyne**. Práve tieto aktivity v rôznej miere a intenzite využívajú prvky teatralizácie a sú zvláštnym hybridným typom vystúpení na pomedzí umenia, reality, divadla a nedivadla, ktoré môžeme charakterizovať aj ako paradivadelné feministické aktivity.

Guerrilla girls (od 1980 po súčasnosť). „Anonymná skupina žien výtvarníčok, ktorá začala s protestami proti inštitucionalizovanému sexizmu a rasizmu v umeleckých inštitúciách (v amerických galériách, pozn. autorky). Ich kampaň spočíva vo vydávaní plagátov, pohľadníc, iných grafických materiálov, v ktorých prezentujú relevantné štatistiky o realizácii výstav žien výtvarníčok s nekompromisným politickým odkazom. Na verejnosti vystupujú anonymne a zjavujú sa s gorilími maskami na hlavách, používajú pseudonymy, mená významných výtvarníčok v histórii, ako napríklad Georgia O´Keeffe, Frida Kahlo, Gertrude Stein a pod. Na jednom z prvých plagátov bol umiestnený text: „Musia byť ženy nahé, aby sa dostali do múzea? Menej než 5 % umelcov v moderných galériách sú ženy, ale 85 % aktov je ženských.“[113] Plagáty s údajmi týkajúcimi sa nerovnoprávneho uplatnenia žien vo výtvarnom umení, s holým ženským telom s maskou gorily na hlave umiestňujú do autobusov, na verejné miesta. Nečakane sa zjavia na vernisáži, organizujú výstavy, píšu knihy a pripravujú vlastné subverzívne akcie.[114] V televíznych reláciách ich môžeme vidieť s uvedenými maskami na tvári. Prelínanie prvkov výtvarna, divadla, autenticity a napodobovania je zjavné. Z môjho pohľadu ide o originálnu umelecko-divadelnú a občiansku koláž.

Umlčané svedkyne (od 1990 do súčasnosti) vznikli v štáte Minnesota v USA. Je to občianska iniciatíva proti domácemu násiliu páchanému na ženách. V súčasnosti sa projekt rozšíril do 50 štátov USA a do 23 krajín celého sveta (vrátane Česka, Slovenska). V stanovený deň sa na uliciach, na mieste, ktoré je často a hojne navštevované, umiestnia plošné červené siluety žien. Niekedy je to obchodné centrum, magistrát, inokedy park, vo Washingtone stáli siluety pred Bielym domom. V strede siluety je umiestnená fotka a príbeh. Mieru emócií pri čítaní týchto obyčajných životných príbehov je ťažko odhadnúť.

Nobelova cena mieru v roku 2011[115] **pre Leymah Robertu Gbowee** (nar. 1972)

je rovnako zaujímavým počinom občianskej a súčasne paradivadelnej, performatívnej akcie, ktorej sa však zúčastnili – to je dôležité zvýrazniť – temer všetky ženy v danej krajine. Išlo o ohromný národný performatívny akt. Istým spôsobom multiplikovaný *V-day* alebo *Umlčané svedkyne* v jednej africkej krajine. V Libérii medzi dvomi znepriatelenými skupinami trvala vojna viac ako 13 rokov (1999 – 2003) a priniesla státisíce obetí. A paradoxne, k uskutočneniu mieru v krajine prispeli isté divadelné prvky iniciované touto mladou ženou. Gbowee presvedčila ženy z dvoch znepriatelených táborov, aby sa spojili (bez ohľadu na náboženskú vieru) a odišli z domovov, opustili svojich mužov a prestali ich podporovať. Ženy sa stretli na námestiach, spievali a tancovali, spoločne sa modlili. Súčasne ich dokázala získať pre myšlienku, aby podobne ako v Aristofanovej divadelnej hre *Lysistrata* svojim mužom odmietli pohlavný styk, kým sa neprestane bojovať v krajine. Trvalo to niekoľko mesiacov (samotný akt rezistencie, nie vyjednávanie) a bojovať sa prestalo. Bez zveličenia a diskreditácie možno chápať tento historicky ojedinelý čin ako formu rituálneho správania či performatívnu akciu. Skutočný mier bol jej záverečnou katarziou.

Divadelný happening Umlčané svedkyne/Babské mystériá, Košice, 2004.

113 RECKITT, H. – PHELAN, P. *Art and Feminism*, 2001, s. 153.
114 Informácie: http://www.guerrillagirls.com/;
115 Spolu s libérijskou prezidentkou Ellen Johnson-Sirleaf a jemenskou političkou a novinárkou Tawakkul Karman za ich nenásilný boj za práva žien.

Diagnóza: slovo, štúdio T.W.I.G.A, BDNR, 2013.

FEMINISTICKÉ DIVADLO

(21. STOROČIE)

Aké je feministické divadlo v britsko-americkom prostredí v súčasnosti? Na túto otázku hľadajú odpoveď zakladateľky feministickej teatrológie, ktoré pôsobia so svojimi novými alebo staronovými témami na akademickej pôde a naďalej formujú odborný výskum v rámci univerzít, organizujú konferencie a systematicky prispievajú do špecializovaných revue v rámci danej problematiky vo Veľkej Británii a USA, napríklad do *Contemporary Theatre Revue*, *Modern Drama*, *Feminist Studies Journal* atď. Feministické divadlo sa etablovalo v divadelnom britsko-americkom priestore, no od ideových výbojov druhej feministickej vlny uplynulo viac ako dvadsať rokov. Odvtedy sa konalo množstvo akcií a aktivít súvisiacich s podporením alebo odmietnutím feminizmu v spoločnosti. To isté možno skonštatovať v oblasti výskumu feministickej filozofie, sociológie a kultúrnych štúdií sprevádzajúceho divadelné dianie v blízkej minulosti a v súčasnosti. Napriek tomu považujem za dôležité uzavrieť toto číslo pohľadom (hoci z diaľky) na súčasné dianie v britskom a americkom divadelnom prostredí, opierajúc sa o zodpovedné odborné zdroje a konzultácie.

V prvej dekáde 21. storočia boli relevantnými činiteľmi tzv. *top girl feminizmus* a *intersekcionalita.* V druhej dekáde 21. storočia zase výrazný vzostup antidiskriminačných občianskych (nielen) ženských a *queer* aktivít napojených na umelecké a divadelné dianie, respektíve úzko spojený s divadelným a umeleckým prostredím, napríklad *V – day, Slut-walks, Everyday sexism, Wakingthefeminist* (na počiatku v írskom divadle), *#MeToo* a i., súbežne s tým sa do centra záujmu divadla a umelkýň, umelcov dostávajú fenomény ako napríklad nesúhlas s tzv. *rape culture, raunch culture* (kultúra násilia, kultúra vzrušenia), *toxic masculinity, toxic feminity* (toxická maskulinita, toxická feminita), kríza identity a pod. Znovu sa objavujú témy hlboko zviazané so sexizmami v spoločnosti. Tieto udalosti a javy považuje väčšina feministických teatrologičiek a teatrológov za kľúčové na počiatku druhého milénia.

Top girl feminizmus tiež označovaný ako nový feminizmus alebo populárny feminizmus možno uviesť rovnako termínom postfeminizmus. Diskurz o postfeminizme už nie je taký intenzívny ako predtým, ale stále doznieva v tamojšej kritickej divadelnej obci. Postfeminizmus vychádzal z názoru, že kľúčové princípy feminizmu boli západnou kultúrou vstrebané a už sú prekonané. Rovnako súvisel s výmenou generácií a veľmi úzko sa napájal na mohutný protifeministický tlak médií v 80. – 90. rokoch v daných krajinách. V charakteristike postfeminizmu z Bakerovho *Slovníka kultúrnych štúdií* sa uvádzajú dôvody pre toto tvrdenie. Koncom 20. storočia sa postavenie žien v ekonomike zlepšilo, prebehli isté reformy v oblasti rozvodových a mzdových zákonov, ktoré podporili ekonomickú nezávislosť a sociálnu samostatnosť žien. Vďaka prístupu k vzdelaniu, implementácii rodových štúdií vo vzdelávaní sa menilo správanie žien, prehodnotili sa sexuálne vzorce správania, mnohé z vecí, ktoré predtým boli nepredstaviteľné pre ženy, sa stali bežnými (v Európe a USA, pozn. autorky). V neposlednom rade boli rozpoznané aj mužské deprivácie a zraniteľnosť, ktoré spochybňujú jednoduché rozlíšenie na mužských utlačovateľov a utláčané ženy.[116] Slovo postfeminizmus bolo použité: „v istých novinách v roku 1982 v New York ako prostriedok (…) v proženskom duchu odmietajúci rozhnevané prenikavé tóny, ktoré boli spájané s feminizmom ako takým. Myšlienka poňať ho ako niečo mierne, vhodné pre médiá, sa stala trvalou črtou postfeministických výhrad.“[117] Nastupuje generačná výmena a nové pokolenie dievčat demonštruje svoju „girl power“ (dievčenskú silu). Motto pochádza z dielne americkej punk-rockovej kapely *Riot grrrl*, činnosť ktorej kulminovala v rokoch 1992 – 1995. Piesne, štýl správania, odev členiek kapely sa stali podnetom pre vznik dievčenskej subkultúry.[118] V pozadí tém „girl power“, radosti z pôžitkov tela a sexu, sa ukrývalo politikum, názory spopularizovať feminizmus pre všetky vrstvy spoločnosti a bez protirečivých tém, nepríjemné transformovať na populárne. Tomuto fenoménu a jeho vplyvu na svet divadla sa venovala Elaine Aston s Geraldine Harris vo svojich prácach *Feminist Future. Theatre, Peformance, Theory* (Feministická budúcnosť, Divadlo, Predstavenia, Teória, 2006) a *A Good Night Out for the Girls, Popular feminisms in Contemporary Theatre and Performance* (Dámska jazda, populárny feminiz-

116 BAKER, Ch. *Slovník kulturálnych štúdií*, 2006, s. 145 – 146.
117 McROBBIE, A. *Aftermath of feminism (gender, culture and social change)*, 2006, s. 31.
118 Dievčenská kapela chcela tvoriť vlastný štýl hudby a prelomiť mužskú dominanciu kapiel na scéne. Riot grrl vydávali webzine, v ktorom publikovali svoje manifesty. V nich upútal ich slovník otvorený vulgarizmom, sexizmom a arogantným vyjadreniam útočiacim na všetko možné, na kapitalizmus, feminizmus, slušné správanie atď. Napriek tomu boli a sú dobré muzikantky, speváčky a skladateľky. Iným mottom vytvorenej dievčenskej subkultúry sa stalo *DIY* (do it yourself!, urob si to sám! urob si to sama!). Objavovalo sa v propagačných materiáloch vtedajšieho Ladyfestu. Heslo nebolo pôvodne ladené eroticky, originálny zámer súvisel s výzvou proti konzumnému spôsobu života, s nástupom minimalizmu a ekologických aktivít. Aj toto heslo, podobne ako mnoho iných, len dokazuje, ako sa mení význam slova podľa toho, kto sa ho zmocní a používa ho.

mus v súčasnom divadle, 2013).[119] Elaine Aston uvádza: „To čo je nazývané ako ‚feminizmus 90. rokov' – čiže ‚dievčenská sila' by sa malo presne chápať ako individualistický životný štýl sebaprezentácie: niečo, čo povzbudzuje dievčatá veriť, že sebavedomie a sexuálne agresívne správanie dáva splnomocnenie: robiť si, čo sa ti zachce (...), aj keď táto popularizácia reakčnej formy dievčenskej sily je nebezpečná."[120] V knihe *Feministická budúcnosť...* dvojica autoriek Aston a Harris analyzuje debutujúce autorky a hry: napríklad Stella Feehily – *Duck* (Kačka, Royal Court Londýn, 2003) Emma Frost – *Airsick* (Letecká nemoc, Bush Theatre 526 Londýn, 2003,) Lucy Prebble *The Sugar Syndrome* (Sladký syndróm, Royal Court Londýn, 2003), v ktorých hlavné postavy stvárňujú zlé dievčatá a chorí chlapci s tragickými následkami pre nich samotných. Hry o nemožnosti vymaniť sa z predsudkov a predurčenej rodovej/pohlavnej roly v našich životoch, ako však Aston konštatuje so sklamaním, bez toho, aby práve tieto otázky dramatičky v inscenáciách zaujímali. Mladícky atak a rebélia voči mýtu krásy a tradične poňatej ženskosti sa stali populárnym a časom, v spolupráci s médiami, žiaľ, opäť konvertovali do podoby atraktívnej ženskej komodity.

Väčšina feministických teatrologičiek a teatrológov odmietla postfeminizmus spájať s hodnotami a cieľom feminizmov, rovnako politické a občianske aktivistky tretej a štvrtej vlny sa v súčasných diskusiách dištancujú od postfeminizmu.[121] Javy postfeminizmu v britsko-americkom divadelnom prostredí zasiahli do divadelnej tvorby. „Mediálny odpor proti feminizmu v 80. rokoch, široko podporovaný ‚top-girl feminizmus' (ako to kritizuje Churchill vo svojej hre) a potom individualisticky štylizovaná ‚girl power' 90. rokov a feministická výzva mladých žien tretej vlny, politiku a hodnoty feminizmu druhej vlny natoľko pomiešali, že sa feministické divadlo stalo oveľa náročnejším na všeobecné definovanie a identifikáciu."[122] Navyše, k rozčarovaniu prispievali, ako poznamenáva Aston, odmietavé hlasy mladých autoriek v 90. rokoch, ktoré zdieľali iné hodnoty ako ich predchodkyne, napríklad hry Rebeccy Prichard alebo Judy Upton o mladých ženách sklamaných zo života a feminizmu alebo vyjadrenia Sarah Kane. Dnes ikona britskej drámy sa od druhej vlny feministického hnutia a označenia „ženská autorka" dištancovala.
O to paradoxnejšie je, že podľa mnohých teatrologičiek a teatrológov rôznych svetonázorov dielo Sarah Kane vypovedá o rodových „vojnách", o maskulínnom násilí už v jej debutujúcej dráme *Blasted* (Spustošení, 1995).

Po období „feministickej únavy a strát" (opäť termíny z dielne Elaine Aston)[123] v druhej dekáde milénia dochádza k spoločenským (politickým) a kultúrnym zmenám, ktoré umožnili revitalizáciu feministického divadla. Súčasnú fázu sprevádza a výrazne inšpiruje dvadsaťročná exploatácia ideí a diskurzov ohľadom *intersekcionality.* Teóriu formovala americká profesorka, právnička a feministka Kimberlé Grenshaw ešte roku 1989 a stala sa pevnou súčasťou sociálnych, rodových i kultúrnych štúdií.[124] Intersekcionalita vniesla nový aspekt do používania rodu. „Rodová nerovnosť je vnímaná ako zásadná, ale súčasne je len jednou časťou z celého zložitého systému spoločenskej stratifikácie a diskriminácie."[125] Rasa, spoločenská trieda, viera, vek, schopnosti človeka ako rôzne kategórie ľudskej identity ovplyvňujú rodovú nerovnosť a súčasne sa kríženia, miešajú vzájomne, čo prináša rôzne podoby nerovností a ich prežívanie v živote. Termín „intersekcionálne" divadlo zatiaľ neexistuje, ale faktom je, že obidve dekády feministického divadla v britsko-americkom prostredí sú výrazne intersekcionálne. Do popredia sa dostávajú britské dramatičky druhej generácie afrických, ázijských a iných emigrantiek a emigrantov z rôznorodých kultúrnych etník, výrazne v nich narastá aspekt či syndróm postkoloniálnych skúseností a rozdielov medzi bielou rasou a inými rasami. Elaine Aston a Geraldine Harris v knihe *Feminist Future...* (Feministická budúcnosť..., 2006) používa označenie „kultúrny etnocentrizmus".[126] Často sa riešia otázky a kontradikcie medzi „bielou" a „čiernou" kultúrou, ako aj s rasovo a etnicky inou subkultúrou (moslimskou, židovskou) a ich vzájomné spolužitie s prevládajúcou „bielou" kultúrou. „Intersekcionálne" hry vydávajú svedectvo o problémoch britskej a americkej spoločnosti medzi rasami, o viacnásobnej, nielen rasovej diskriminácii, o hľadaní nádeje, či je možné sa dohodnúť. Uvádzam len pár mien v rámci veľmi bohatej škály: Rukhsana Ahmad – *Song for a Sancturary* (Pieseň o svätyni, Kali theatre company, 1990), Meera Syal – *My Sister-Wife* (Moja sestra-manželka, 1992), *Bheja on the Beach* (Bheja na pláži, 1993), Kwame Kwei-Armah – *Elmina´s Kitchen* (Elminina kuchyňa, 2003, hra získala významné ocenenia – Laurence Olivier Awards za najlepšiu hru, 2004). V posledných rokoch sa pojmom stala černošská autorka a súčasne režisérka debie tucker green[127], ktorá roku 2003 zaujala hrou *born bad* (zle narodená) a získala viacero najvýznamnejších britských divadelných ocenení. Jej hry uvádzajú Royal Court Theatre a Soho Theatre v Londýne. Elaine Aston vníma hry a réžie debbie trucker green ako politicky angažované a feministické divadlo, ktoré je kritikou sveta zjazveného akútnym nedostatkom altruistického pocitu pre ostatných.[128] Rovnako silným ostáva autorský hlas Caryl Churchill, jej posledné hry *Escaped Alone, Pigs and Dogs* (Sama na úteku, Prasce a psi, 2016) boli uvedené v Royal Court Theatre v Londýne. Stále aktívne pôsobia ďalšie autorky a režisérky z generácie druhej feministickej vlny, napríklad Sarah Daniels, Lois Weaver, Paula Vogel (Veľká Británia, USA), Split Britches, Cassils, (USA/Veľká Británia) atď. Britské teatrologičky registrujú nástup nových divadelných skupín a performeriek, ktoré sa neoznačujú ako feministické, ale ich diela sú rodovo citlivé, GETINBACKOFTHEVAN, Lauren Barri Holstein, Lucy Hutson a Wendy Houstoun. Feministické divadlo realizujú vo fringe divadlách, ako sú Camden People's Theatre, Soho Theatre, Arcola Theatre či Adelphi theatre. Renomovaným je feministický festival Calm Down, Dear v Londýne (od roku 2013).

Americké feministické divadlo je živým a opulentným sektorom v rámci domácej divadelnej scény. Výskum sťažuje, že niekedy sa používa slovo feministická tvorba, inokedy gender politics (rodové politiky)[129], rodová interpretácia je súčasťou *queer* divadla, navyše feministické predstavenia/divadelné skupiny a autorky sa podieľajú na etnickej a národnostnej tvorbe, ktorá sa takisto označuje rôznymi názvami. Napriek feministickým témam väčšina umelkýň a umelcov iného etnika a národnosti uprednostňuje príslušnosť k svojej etnickej a kultúrnej komunite pri reflexiách svojho diela.[130] Situáciu znejasňujú

119 ASTON, E. – HARRIS, G. *Feminist Futures?* (Theatre, Performance, Theory), 2006; McROBBIE, A. Aftermath of feminism (gender, culture and social change), 2006; ASTON, E. – HARRIS, G. A Good Night Out for the Girls, 2013.
120 Ibid., s. 72.
121 Lisa Shapiro Sanders, editorka knihy *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* (Tretia feministická vlna, kritická reflexia) Palgrave Macmillan, 2004, alebo *Bitch: Feminist Response to Pop Culture* (Pobehlica, feministická odpoveď na pop kultúru) uvádza: „Tretia vlna nemôže byť nikdy zamieňaná s postfeminizmom." QUIGLEY, C. The Fourth Wave Fights Back, 2019, s. 10.
122 ASTON, E. *Feminist Theatre Practice*, 1999.
123 GORMAN, S. – HARRIS, G. – HARVIE, J. *Feminism now*, 2018.
124 Intersekcionalita a jej formulovanie do istej miery odrážajú tiež vnútorné neporozumenia medzi tzv. bielym a inorasovým, čiernym feminizmom a ich predstaviteľkami. Z môjho pohľadu táto teória je vyvrcholením dlhoročných diskurzov a demokratizačných procesov vo feministickom hnutí.
125 SOKOLOVÁ, V. *Současné trendy feministického myšlení*, 2004, s. 20.
126 ASTON, E. – HARRIS, G. *Feminist Futures?* (Theatre, Performance, Theory), 2006, s. 18.
127 Autorka vyžaduje písanie svojho mena malými písmenami.
128 ASTON, E. *Feminist Theatre Practice*, 1999.
129 Pod týmto označením informuje o feministickom divadle americký divadelný portál www.howlround.com
130 Rozsiahlu oblasť tvorí tzv. Latinx divadlo, predtým aj Chicanas divadlo, divadelná tvorba hispánskeho

stanoviská, že takéto označovanie je prežitkom v súčasnej „poststrukturalistickej“ dobe.[131] Napriek tomu možno vymenovať osobnosti, pre ktorých sú feminizmy dôležitým stimulom a súčasťou tvorby. Ponúkam výber mimoriadnych individualít v rámci kvantitatívne a kvalitatívne bohatej skupine feministických autoriek a režisérok. Napríklad autorky a režisérky najmladšej generácie spojené s alternatívnymi scénami v New Yorku a inde, všetky sú ocenené viacerými najvyššími divadelnými americkými cenami Obie za autorskú i divadelnú tvorbu: Julia Jarcho (spojená s Minor Theatre v Brooklyne), Katie Pearl (líderka skupiny PearlDamour, divadlo známe svojimi site-specific, ale aj s Trinity Repertory Theater, The American Repertory Theater, The Kitchen, the Whitney Museum, PS122 a Contemporary Arts Center/New Orleans. A Tina Satter. Jej tvorba sa spája so skupinou Half Straddle na off off Brodway, ktorá vo svojich hrách využíva cross-dressing, cross-acting, *queer* hercov a herečky rôznej rasy.[132] Známym centrom performancií na hranici divadla a výtvarného umenia je The Brod Museum v Los Angeles. Vo svojej tvorbe pokračujú mnohé predstaviteľky druhej vlny, napríklad Holly Hughes, Peggy Show, Adrienne Kennedy a i. Zaujímavou líniou sú inscenácie klasických autorov v rodovom spracovaní, tzv. *gender flipped* inscenácie, jednou z úspešných režisérok je Holly L. Derr (Memphis). Inovačné a rodovo stereotypné tendencie v muzikáloch na Brodwayi mapujú Stancy Wolf a Clare Chandler, ktoré upozorňujú na rodovú interpretáciu v súčasnom úspešnom muzikáli *Hamilton* v New Yorku.[133] Medzníkom v oblasti občianskeho ženského aktivizmu a paralelne osobného umeleckého angažovania sa, ktorý odoláva nepriazni času i politiky, je akcia Eve Ensler a jej kniha *Vagína monológy*.[134] (Bola preložená do 48 jazykov sveta.) Čítanie z knihy inšpirovalo k vzniku V-Day (prvé uvedenie v 1998), ten sa odvtedy každoročne deje na podporu obetí rodovo podmieneného násilia. V súčasnosti je mohutným hnutím, spája ženy rôznych národností, veku, etník a rasy v rozmanitých krajinách sveta. Vždy vo februári (14. 2.) sa koná čítanie z uvedenej knihy, ktoré je spracované rôznymi divadelnými formami, koná sa v priestoroch divadiel, na univerzitách, ako site specific a i., na podporu obetí domáceho násilia, ako apel voči pretrvávajúcemu násiliu páchanému na ženách. (Táto akcia, z môjho pohľadu, významne motivovala ku vzniku ďalších občiansko-umeleckých aktivít proti násiliu a proti sexizmu konajúcich sa v priebehu štvrtej vlny.)

V roku 2015 sa konala divadelná konferencia o význame feminizmov v súčasnom divadle pod názvom *Congruence and Contestation: Contemporary Feminism and Performance* (prac. názov Súhlas a nesúhlas, feminizmus a divadlo)[135] v Londýne organizovaná pod matronátom Univerzity Roehampton. V roku 2018 vyšlo špeciálne číslo v revue *Contemporary Theatre Review* venované feminizmom v divadle *Feminism Now* (Feminizmus teraz), ktorému predchádzali vedecké štúdie a príspevky z feministickej divadelnej praxe žien rôznych generácií z celého sveta (vrátane Poľska).[136] V obidvoch zaznievajú informácie o množstve občianskych ľudskoprávnych, ženských aktivít, vzniknutých práve v druhej dekáde tohto milénia. Tieto aktivity dotvárajú pohľad na umelecké spektrum feminizmov a súčasne pozíciu tvorkýň a tvorcov v tejto oblasti. Vďaka globalizácii mnohé z aktivít presahujú anglofónne hranice. Niektoré som už uviedla: kampane ako *One billion rising*, *Slut Walks*, *Daughter of Eve*, *Waking the feminist*, *Everyday sexism*, *#MeToo*,[137] ktoré súvisia predovšetkým s bojom proti rodovo podmienenému násiliu páchanému na ženách, so sexuálnym zneužívaním žien v spoločnosti, sexizmami na pracovisku, s rasovo podmienenou diskrimináciou žien, mrzačením dievčat a pod. Mozaiku kampaní dopĺňa celonárodná činnosť *UK Feminista* namierená proti sexizmu na školách a výrazná mediálna kampaň *No More Page 3* vo Veľkej Británii.[138] Ako uvádzajú organizátorky konferencií, v posledných rokoch vo

etnika v USA. Afroamerická komunita našla svoj výraz ešte roku 1974 v experimentálnom štúdiu La MaMa v New Yorku, okolo ktorého sa aj v súčasnosti zoskupuje silná skupina tvorkýň a tvorcov. K ďalšej tvorivej skupine patrí potomstvo pôvodných indiánskych obyvateľov alebo americko-ázijských imigrantiek a imigrantov. Tí všetci a všetky prinášajú vlastné témy a problémy svojej etnickej komunity vo vzťahu k dominantnej „bielej americkej“ kultúre. Často pôsobia zámerne len v rámci svojich lokálnych komunít. Informácie o pilotných autoroch a autorkách so zameraním aj na (ne)feministické prináša kniha PIZZATO, M. *Mapping Global Theatre Histories* Dostupné na internete: https://www.amazon.com/Mapping-Global-Theatre-Histories-Pizzato/dp/3030127265. [cit. 2020 -04-30].

131 Dostupné na internete: https://readingasawoman.wordpress.com/2015/05/28/congruence-and-contestation-contemporary-feminism-and-performance-call-for-papers/[cit. 2020-04-25].

132 Dostupné na internete: https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/alker-half-straddle-reclaiming-whatever/ http://www.halfstraddle.com/tina-satter https://minortheater.org/http://katiepearl.com/about/. [cit. 2020-04-25].

133 Dostupné na internete: http://www.contemporarytheatrereview.org/2018/chandler-hamilton-almost-feminist/.[cit. 2020-04-25].

134 Kniha vznikla v roku 1994. Sú to príbehy žien rôzneho veku, rasy, sociálneho postavenia a sexuálnej orientácie o svojich skúsenostiach so ženstvom (od tabu tém cez erotickú radosť až brutálne zneužívanie a dievčenské obriezky). Na čítaní knihy sa v priebehu rokov zúčastnili významné hollywoodske herečky: Jane Fonda, Whoopi Goldberg, Idina Menzel, Glenn Close, Susan Sarandon, Cyndi Lauper, Mary Testa, Sandra Oh, Oprah Winfrey a pod. Dostupné na internete: www.vday.org.

135 Dostupné na internete: https://readingasawoman.wordpress.com/2015/05/28/congruence-and-contestation-contemporary-feminism-and-performance-call-for-papers/[cit. 2020-04-25].

136 GORMAN, S. – HARRIS, G. – HARVIE, J. *Feminism now*, 2018.

137 *One billion rising* je celosvetová kampaň organizovaná od roku 2012 v USA proti rodovo podmienenému násiliu páchanému na ženách, proti sexuálnemu zneužívaniu žien. Jej zakladateľkou je Eve Ensler, spisovateľka a autorka *Vagína monológov*, ako aj kampane V-day v roku 1998. Táto kampaň je pokračovaním V-day a jej účastníčkami sú ženy z celého sveta. Viac o V-day kampani v kapitole *Perfomancie, angažované prejavy feministického divadla*. Dostupné na internete: https://www.onebillionrising.org/my-revolution/.

SlutWalks je pôvodom kanadská kampaň proti propagácii násilia v kultúre, proti viktimizácii obetí sexuálneho násilia, proti mediálnemu ospravedlňovaniu akejkoľvek formy násilia voči ženám pre ich vzhľad. Neskôr sa kampaň rozšírila do USA, Austrálie a v súčasnosti sú jej účastníčkami ženy z mnohých krajín sveta, silné zastúpenie má v hispánskych krajinách. Kampaň spôsobila kontroverzné prijatie kvôli názvu (slut znamená cundra, fľandra, vulgárne kurva) a tiež kvôli rasovej necitlivosti voči černošskej komunite žien (aj žien inej rasy). Dostupné na internete: https://www.facebook.com/SlutWalk.

Daughter of Eve je britská nezávislá organizácia, ktorá v spolupráci s mnohými africkými ženskými organizáciami a WHO (svetovou zdravotníckou organizáciou) vedie dlhodobú kampaň proti mrzačeniu ženských pohlavných orgánov (FGM, female genital mutilation) v rôznych krajinách sveta, ktoré sa vykonáva na malých dievčatkách. Dostupné na internete: http://www.dofeve.org/.

Everyday sexism je internetový projekt proti každodennému sexizmu v bežnom živote žien, založila ho v roku 2012 britská feministka Laura Bates. Ženy rôzneho veku, národnosti zaznamenávali svoje denné skúsenosti so sexizmom v ich „normálnom“ živote. Projekt dokumentoval, že rodovo podmienené násilie, sexizmus je jav prítomný globálne. Dostupné na internete: https://everydaysexism.com/.

Waking The Feminist je stále prebiehajúca kampaň združujúca mužov a ženy v írskom divadle (od roku 2015). Dotýka sa rovnosti príležitostí, výšky miezd, rodovej rovnosti v zamestnaní. Impulzom pre jej sformovanie bola aktivita Národného divadla v Dubline, Abbey Theatre, k 100. výročiu vzniku Írska pod názvom Waking the Nation. Na programe k výročiu bolo uvedené len jedno dielo jednej režisérky. Následne vznikla iniciatíva *WakingTheFeminist*, ktorá sa venovala postaveniu žien, divadelníčok rôznych profesií, v írskom divadle. Dostupné na internete: http://www.wakingthefeminists.org/.

#Me Too je pôvodne americká kampaň z roku 2017 zaoberajúca sa sexuálnym obťažovaním v zamestnaní. Zapojili sa do nej významné herecké osobnosti Hollywoodu. Osobne sa priznali ku skúsenostiam so sexuálnym obťažovaním v práci vo filmovom prostredí. Známy hollywoodsky producent Harvey Weinstein bol obvinený roku 2018 a v roku 2020 aj odsúdený za sexuálne zneužívanie a obťažovania žien. Táto kampaň sa rozšírila do 85 krajín sveta. Dostupné na internete: https://advocates-change.com/history-of-the-metoo-movement/ [cit. 2020-04-22].

138 UK Feminista je organizácia pôsobiaca vo Veľkej Británii od roku 2013. Jej cieľom je ukončiť sexizmus na školách a prispieť k rodovej rovnosti. Prináša projekty pre učiteľky/učiteľov a žiačky/žiakov na stredných a základ-

vzťahu k feminizmu vzrastá podpora mediálne známych osobností, napríklad Ema Watson, Dunham, Beyoncé atď. Súbežne s týmito aktivitami sa objavujú nové organizácie alebo kampane na podporu žien v umení ohľadom rovnosti príležitostí, ktoré (znovu)otvárajú témy ženskej kreativity a reálnych možností sa uplatniť na trhu práce v divadlách. Z mnohých organizácií uvediem pár novovzniknutých, ale nedá sa prehliadnuť veľmi netradičná a silná kampaň írskych divadelníčok a divadelníkov *WakingtheFeminist*,[139] ktorá našla svojich nasledovníkov a nasledovníčky v iných krajinách. V USA a UK pôsobí od roku 1980 *The League of Professional Theatre Women*, v roku 2013 vznikol *The Kilroys*, gang (to je uvedené v podtitule organizácie) dramatičiek a dramatikov, režisérok a režisérov, producentiek a producentov, operujúci v New Yorku a Los Angeles na podporu rodovej parity.[140] Elaine Aston v spomínaných štúdiách zisťuje, že súčasné feministické divadlo vychádza zo základov druhej feministickej vlny, z vtedajších tém a postupov, prijíma rodovú interpretáciu obohatenú o intersekcionalitu. V rámci divadelných štúdií na tamojších univerzitách sa uvádza, že je: „*inkluzívne*, dáva možnosť zaznieť mnohým hlasom naprieč intersekcionalitou v príbehoch na javisku a v skúškovom procese, *spolupracujúce*, odmieta autoritatívnosť, mocenskú hierarchiu pri tvorbe, dovoľuje herečkám a hercom vstupovať do výberu ich rolí, *alternatívne*, odmieta lineárnu formu rozprávania, hľadá iné formy naratívov, *sústredené na ženy*, ženské charaktery sú v centre záujmu a vypovedajú o témach a postavách, čo sa ignorujú v spoločenskom diskurze.[141] Súdobé feministické divadelníčky a divadelníci hľadajúc vlastný generačný výraz v tvorbe, vytvárajú dnešné paralely k tvorbe 70. a 80. rokov minulého storočia. Podľa Elaine Aston feministické divadlo bude prítomné dovtedy, dokým budú v centre záujmu otázky rodovej parity, dokým bude zjavná diskriminácia medzi ľuďmi. Predstaviteľka súčasnej feministickej americkej réžie Holly L. Derr tvrdí: „Feministické divadlo je podľa môjho názoru divadlo, ktoré poskytuje alternatívu nielen k mužskému pohľadu, ale aj k normatívnym pohľadom vychádzajúcim z kultúrnych predpokladov, odstraňuje binárne myslenie a vytvára predpoklady pre rovnoprávnosť.“[142] Na margo otázky o budúcnosti feminizmov v divadle americká teatrologička Sue-Ellen Case vecne konštatuje: „Feministická budúcnosť sa nachádza vo feministickej minulosti.“[143]

ných školách vo forme prevencie pred skrytými, evidentnými sexizmami a sexuálnym násilím v živote, pred zneužívaním detí, dievčat a chlapcov a pod. *The Guardian* zakladateľku organizácie, Kat Banyard, označil za najvplyvnejšiu mladú feministku vo Veľkej Británii v roku 2010. Dostupné na internete: https://ukfeminista.org.uk/. No More Page 3, internetová kampaň v roku 2012-2014 iniciovaná Lucy Anne Holmes. Bola adresovaná majiteľom *The Sun*, aby na tejto strane dobrovoľne prestali uvádzať modelky alebo tzv. celebrity, A namiesto nich na tejto strane uvádzali významné ženy, športovkyne, vedkyne atď. Akcia súvisela s nezáujmom britských médií o atlétky na Olympiáde, ktoré získali cenné medaily. Bola široko podporená verejnosťou, podobné kampane sa udiali aj v iných krajinách, napríklad v Nemecku. *The Sun* na isté obdobie prestal s uvádzaním modeliek na tejto strane. Dostupné na internete: https://www.huffingtonpost.co.uk/stephanie-davies/no-more-page-3_b_3795418.html.

139 Bližšie informácie v poznámke 138.

140 Obidve organizácie sa systematicky zaujímajú o (ne)feministickú tvorbu žien. Napríklad The Kilroys každoročne uvádza inscenácie a hry vytvorené ženami v USA, aktivít je omnoho viac, od prezentácie diel po diskusie na témy rodovej parity a pod. Dostupné na internete: https://thekilroys.org/.

141 Dostupné na internete: https://study.com/academy/lesson/feminism-in-theatre-history-examples.html. [cit. 2020-04-25].

142 Dostupné na internete: https://howlround.com/feminist-theatre. [cit. 2020-04-25].

143 ASTON, E. – HARRIS, G. *Feminist Futures?* (Theatre, Performance, Theory), 2006, s. 105.

Na záver iniciačnej štúdie o medzinárodných inšpiráciách feministického divadla v anglofónnej oblasti možno stručne skonštatovať, že ženská a feministická konjunktúra v teórii a v praxi divadla v 70. – 90 rokov minulého storočia v americkom a britskom prostredí je mimoriadne inšpiratívna a v našom domácom kontexte minimálne známa. Pre niekoho môže byť spletitá vďaka širokej škále tendencií a smerov feminizmov, v každom prípade jej vzostupy a zostupy sú sledovania hodné. Rovnako ako príbeh feminizmu/feminizmov a ich vplyv na životy žien a mužov bez ohľadu na čas, priestor, rasu a vek. Dovolím si použiť vyčerpávajúcu definíciu Mary Dietz, predstaviteľky súčasnej americkej filozofie: „Feminizmus je historicky utváraným, lokálnym a globálnym, sociálnym a politickým hnutím, ktoré má emancipačný zámer a normatívny obsah. Postuluje subjekt (ženy), identifikuje problém (podriadenie a objektivizácia žien prostredníctvom rodových vzťahov) a v mene konkrétnych princípov (napríklad: rovnosť, práva, sloboda, autonómia, dôstojnosť, sebarealizácia, uznanie, úcta, spravodlivosť) formuluje rôzne ciele (napríklad zmena vzťahov ovládania; ukončenie diskriminácie na základe pohlavia; zaistenie ženskej sexuálnej slobody; zápas za ženské práva a záujmy; prebúdzanie „povedomia“; transformácia inštitucionálnych a právnych štruktúr; nastolenie rodovej demokracie).“[144] A to sa v rôznej miere a intenzite odráža a odrážalo v tvorbe feministických divadelníčok/divadelníkov a v rodovo citlivom prístupe k stvárňovaniu mužov a žien v divadle.

Iveta Škrinková

Diagnóza: slovo, štúdio T.W.I.G.A, BDNR, 2013.

144 KOBOVÁ, Ľ. *Feministická politická filozofia*, 2014.

Diagnóza: slovo, štúdio T.W.I.G.A, BDNR, 2013.
Herečky a členky štúdia T.W.I.G.A, zľava doprava: Marianna Mackurová,
Mária Šamajová, Alena Sušilová, Ivana Kováčová,
Veronika Fekiačová, Zuzana Ďuríková, Eva Dočolomanská.

Milo Rau

KONGO TRIBUNÁL

KNIHY

vydavateľstva
ASOCIÁCIA
CORPUS

Pripravujeme:

Christoph Schligensief *Umenie bez hraníc (Art without Borders)*

Claire Bishop *Umelé peklá (Artificial Hells)*