

Gajdoš, Július

Feministická teória a divadlo ako formy kultúrnej reprezentácie

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2001, vol. 50, iss. Q4, pp. [9]-20

ISBN 80-210-2657-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): [https://hdl.handle.net/11222.digilib/114563](https://hdl.handle.net/11222/digilib/114563)

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STUDIE

JÚLIUS GAJDOŠ

FEMINISTICKÁ TEÓRIA A DIVADLO AKO FORMY KULTÚRNEJ REPREZENTÁCIE

Rozruch okolo feminizmu v priebehu posledných tridsiatich rokoch pomohol vo svojich dôsledkoch aj rozvoju feministickej teórie na akademickej pôde. Feministické hnutie bolo až dovtedy viac orientované politicky než akademicky. Radikálnejšie názory dokonca tvrdia, že nešlo o čistý feminizmus, pretože jeho hodnoty boli vždy do istej miery *pomužštené*. Tam možno hľadať korene obsahu pojmu *politický*, na ktorý feminizmus nadväzuje dodnes. V prevažnej časti feministického hnutia je zakódovaná veta *politické je osobné*, čo súvisí so stotožnením politického a osobného. Zástancovia liberálnejšieho prístupu v tom vidia dedičstvo minulosti, kde mal zápas za uznanie ženskej individuality vždy politickú formu a jeho črty sú viditeľné dodnes. Historická skúsenosť postavenia žien v spoločnosti však hrá aj v súčasnosti významnú úlohu a výrazne ovplyvňuje názory a postoje ženskej časti populácie voči mužom.

Za zlomový v rozvoji feministickej teórie možno symbolicky považovať rok 1968 – tak, ako ho poznáme z Veľkej Británie a zo Spojených štátov. Zrušenie cenzúry vo Veľkej Británii dalo podnet k vzniku širšieho prúdu kultúrnych aktivít, kde možno zaradiť aj *druhú vlnu feminizmu* do ktorej patrí aj boj za práva minoritných skupín, ako napríklad demonštrácie homosexuálov, lesbičiek a slobodných matiek. Na rozvoji feministickej teórie sa významne podieľali nové nakladateľstvá, ako Patriarchal Attitudes, Female Eunuch, Sexual Politics a nová príloha Mary Scott *Woman's Page* v denníku Guardian. Pre feministické štúdie a ženskú tvorbu tak vznikol dôležitý priestor. Feministická tlač ovplyvňovala i politiku. Po roku 1970 bolo schválených niekoľko zákonov, ktoré ženám zaručovali rovnaké postavenie, akého sa dostávalo mužom. Medzi inými to bol zákon o rovnakej mzde a ochrane tehotných žien, ktorý zaisťoval mzdu v období tehotenstva a materstva (The Equal Pay Act, Sex Discrimination Act, Employment Protection Act). Vznikla komisia, ktorá dozerala na rovnoprávne rozdelenie spoločenských možností a príležitostí (Equal Opportunities Commission). V tomto období sa zaužíval termín *feministické divadlo* označujúci kultúrnu aktivitu v novo vytvorenom priestore.

Feministická teória sa sústredila na kultúrnu reprezentáciu žien, a pretože na jej novodobej forme mala podiel historická skúsenosť žien v patriarchálnom systéme, formulovala svoje základné východiská v opozícii voči dominantnej mužskej kultúre, voči prominentnosti a kanonizovaniu mužských umeleckých diel a hodnôt. V tejto súvislosti sa na označenie základného piliera patriarchálnej spoločnosti dodnes používa slovné spojenie *homosociálna ekonomika*. V historickom kontexte sa útlak žien považuje za výsledok patriarchálneho systému založenom na preferencii mužského princípu s dominantným postavením otca. Poukazuje na tradičné postoje k ženám poznačené patriarchálnymi postojom. Dokonca i v prípadoch, keď bolo ženám umožnené podieľať sa na dominantnej kultúre, boli tieto počiny poznamenané indoktrináciou maskulínych hodnôt a mužským princípom nazerania. Presadenie ženských hodnôt vedie často k odmietaniu mužských postojov založených na tradičných konvenciách. V kultúrnom kontexte tak možno hovoriť o kanonizovaní mužských estetických hodnôt, v dôsledku ktorých sa vytvárajú stereotypy v postoji voči žene (panna, madona, kurva, samica) a fetišizujú sa niektoré časti ženského tela (tvár, prsia, vagína). Známe sú demonštrácie feministických aktivistiek z konca sedemdesiatych rokov proti voľbe Miss America a Miss World. Vyjadrovali odpor proti spredmetňovaniu ženského tela a prezentácii mužského pohľadu na ženu. Silvia Bovenschen považuje Marylin Monroe za názorný príklad mužského pohľadu na ženskú krásu ako „*umelecké dielo, mýtus ženskosti a obeť nehumánneho kultúrneho priemyslu v rukách mužov*“.¹

Feministická teória sa usiluje zmeniť patriarchálny prístup a tradičný systém hodnôt tak, aby sa aj ženy mohli stať nezávislými subjektami a mohli vytvárať vlastné estetické kategórie. Práve z týchto dôvodov má vo feministickej teórii termín *politický* náležitý význam. Ak použijeme slovník radikálneho feminizmu, možno hovoriť *o boji proti útlaku žien a o zvrhnutí patriarchátu*. Ten však nesúvisí s militantnými postupmi, ako sú vojny alebo násilné revolúcie, ale nadväzuje na zmieňovaný feministický slogan *politické je osobné*, ktorý pramení zo zmeny v systéme spoločenských hodnôt týkajúcich sa postavenia žien. Od mužskej časti populácie to vyžaduje znovu objaviť ženské umelecké diela a rozpoznať ich odlišné estetické hodnoty. Mužská populácia by tým, podľa feministickej teórie, aspoň čiastočne napravila súčasný stav, pretože z historického pohľadu v tomto smere zlyhala.

Feministická teória sedemdesiatych a osemdesiatych rokov bola poznamenaná konfliktným vzťahom medzi politickým a estetickým princípom. Tento stret prebiehal medzi ideológiou a estetickými hodnotami. Prevažoval americký vplyv, v ktorom dominoval sociologický prístup zameraný na sociálnu úlohu žien v spoločnosti. Autorky Sue-Ellen Case, Jill Dolan a Gayle Austin systematickejšie predstavili v monografiách feministickú teóriu, okrem iného, aj vo vzťahu k dráme a k divadlu. Na jednej strane tak teóriu formovali americké

¹ Bovenschen, Silvia: *Is There a Feminine Aesthetics? Feminist Aesthetics*. London (Woman's Press) 1985, p. 37.

kulturologické štúdie ovplyvnené feministickou kultúrnou antropológiou (Gayle Rubin), filmovou teóriou (Laura Mulvey), na strane druhej, zase britským materializmom, ktorý ju posunul k analýze reprezentácie ako priestoru pre tvorbu kultúrnych významov. „Zatiaľ čo sociologická kritika považuje divadlo za zrkadlo pozitívneho alebo negatívneho spoločenského obrazu, materialistická zdôrazňuje reprezentáciu ako produkciu významov. Zohľadňuje recepciu a interpretáciu kultúrnych znakov z pohľadu diváka diferencovanú rodom, rasou, triedou a sexuálnou preferenciou.“² V tomto období sa začali vyhraňovať rôzne smery feminizmu. Sue-Ellen Case rozlišuje feminizmus radikálny, liberálny, materialistický, socialistický, marxistický, lesbický, radikálne lesbický a psychosemiotickú kritiku.³ Na súdobom stave feministického hnutia sa významne podpísala aj francúzska vlna a jej hlavné predstaviteľky Julia Kristeva, Hélène Cixous a Josette Féral, u ktorých je badateľný vplyv Jacquesa Lacana a Jacquesa Derridu. Ich príspevkom je vytvorenie novej terminológie a nového prístupu, ktorý charakterizuje poetický opis ženskej sexuality, označovaný za typ ženskej textuality. Anglo-americkú feministickú teóriu tak obohatili o nové nástroje a terminológiu. Do popredia sa dostala otázka politickej identity a ženskej subjektivity, ktorá úzko súvisela s problematikou feministickej estetiky.

Vplyvy postštrukturalizmu vyvolali potrebu diferencovať a definovať politickú identitu, ženskú subjektivitu, a tým aj postavenie žien v spoločenskej vrstve, v rase a v sexualite. Z postštrukturalistického hľadiska sa koncepcia identity vytvára v diskurznom poli a súvisí s rasou, triedou, sexualitou či pohlavím. Nie je fixná, nemenná, ale premenlivá v historickom vývoji, pretože sa utvára v procese diskurzu. Zmena patriarchálneho princípu však vyžaduje dekonštrukciu západného falocentrického myslenia, pretože feminné sa považuje za negáciu falického, t.j. negáciu privilegovaného. Mužské postoje k ženám smerujú k idealizácii, ktorá sa najčastejšie premieta do zbožňovania a inklinuje k esencionálnemu pohľadu na ženu. Mužské vnímanie univerzálneho a esencionálneho obrazu ženy uprednostňuje významy typu – *div, dívať sa*, a to na úkor rozpoznávania štrukturálnych funkcií, do ktorých je žena zapojená.

Cixous prichádza s pojmom *l'écriture féminine*, ktorým označuje charakteristický spôsob feminného písania, korešpondujúci s rytmom tela a prirodzenou ženskou intuitívnosťou. Tvrdí, že ženské telo je založené na intuitívnych väzbách a túžbach, vychádzajúcich z nevedomia, ktoré vnášajú ženské autorky do slovesnej tvorby. Cixous, vychádzajúc z postštrukturalistických stanovísk, svojou teóriou akoby inklinovala k radikálnej vetve feminizmu, ktorá považuje ženskú identitu za jednotnú, koherentnú a komplexnú, takú, ktorú možno definovať v opozícii voči mužskosti. Radikálny feminizmus, označovaný tiež ako kultúrny, predpokladá esencionálny alebo univerzálny vzor bytia, ktorý sa líši od mužského, vychádza zo ženského tela a jeho rytmu, ženského vzťahu k materstvu a zvlášť zo ženského duchovna, emotivity a intelektu. Cixous podlieha často kritike z pozície materialistického feminizmu, ktorý ženy nevníma ako

² Dolan, Jill: *In Defense of the Discourse*. TDR 33, Number 3 (T123), Fall 1989, p. 59.

³ Case, Sue-Ellen: *Feminism and Theatre*. New York 1988, p. 63.

homogénnu skupinu, ženskosť nepovažuje za prirodzený stav, ale vytvorenú konštrukciu v sieti iných zdrojov, ako sú triedy, rasy, pohlavia apod. Ženskú esenciu považuje za obmedzujúcu a v *l'écriture féminine* vidí redukciu femininity na biologické funkcie. Teresa de Lauretis⁴ rozlišuje medzi ženskou a politickou identitou. Podľa nej, na rozdiel od politickej identity feminizmu, nemá byť presadzovanie ženskej identity cieľom. Identita sa vytvára v zápase, v ktorom subjekt podnecuje, organizuje, podieľa sa na diskurzoch a zápasí o svoju zvrchovanosť. Cixousovej pojem je inšpiratívny aj v širších súvislostiach. Linda Walsh Jenkins používa pojem „autentické ženské divadlo plné ženských znakov“, ktoré vychádza z „biogramatiky“ a zo „skúsenosti tela podliehajúceho skúsenosti pohlavia“⁵. Ak existujú znaky obecné ženské, ako napríklad pohyb tela, ktorý sa prostredníctvom nevedomia vnáša do písania, potom možno analogicky uvažovať tiež o pohybe, ktorý je prejavom inej umeleckej projekcie. Zjednodušene povedané, ak môžu telom ženy písať, iste môžu telom aj hrať, či vytvárať umelecké objekty. Na ženské telo tak možno nazerať ako na symbolický priestor nevedomia, projekciu vnútorného do vonkajšieho, a v súvislosti s pohybom, ako na postmodernú metaforu feminného bytia. Bolo by iste zaujímavé preskúmať, či možno aj v iných druhoch umenia vystopovať obecnú ženskú expresivitu, ktorá by sa dala v pozitívnom slova zmysle považovať za biologickú determináciu. Bez ohľadu na kritiku, pre patriarchálne i matriarchálne systémy novodobej spoločnosti, je ženské telo nositeľom kultúrnych kódov, o ktorom predpokladáme, že vychádza z obcejšieho základu a zahŕňa spoločné feminné znaky. Spoločný základ však nebráni ženskej subjektivizácii. Na ženy v umení sa uprela pozornosť, keď sa stali umeleckým subjektom so všetkými individuálnymi a neopakovateľnými danosťami, alebo keď sa inštalovali ako umelecký objekt vykazujúci charakteristické i obecné rysy.

Tento proces otvára ďalšiu problematickú oblasť feministickej teórie, a to otázku osobitých feministických estetických hodnôt. Jednou z tendencií, o ktorých sme sa už zmienili, je úsilie definovať feminitu v opozícií k maskulinite. Vymedzenie takejto definície však vyžaduje určenie mužských a ženských prvkov v umení. Problém je o to zložitejší, že vymedzenie femininity voči maskulinite vychádza predovšetkým z opozícií, feministickou teóriou považované za stereotypy, ktoré je ale nutné zmeniť, v radikálnejšom prípade odvrhnúť. Lacan umiestňuje mužské do subjektívneho postavenia a ženské ako *tých druhých*, vidí ako objekt túžby. Odtiaľ pramení snaha po subjektivizácii. Ženské je v tomto prípade v polohe objektu, avšak bez kultúrnych mechanizmov, ktoré by umožnili transformáciu objektu na subjekt. Dominujú tak znaky ženskosti a reálna, skutočná ženskosť je v pozadí, alebo sa stráca, pretože prevažuje *mužské* formované do subjektu akým je boh, muž, otec a falus. Dekonštrukcia falocentrického myslenia by znamenala náhradu vaginálnocentrickým, čím by sa jedna privile-

4 Lauretis de, Teresa: *Issues, Terms and Contexts*. In: *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington (Indiana Univ. Press) 1986, p. 1–19.

5 Carlson, Marvin: *Theories of the Theatre*. Ithaca & London (Cornel Univ. Press) 1994, p. 532.

govanosť nahradila druhou. Nejasné sú aj rozdiely v samotných pojmoch *feministický* a *feminný*. Ecker doporučuje uprednostňovať pojem feministický. Nie je totiž možné hovoriť, napríklad, o feminnej estetike. Feministický reflektuje i obsah slova feminný. „Musíme si uvedomiť paradox, že v umení nemôžeme na nič určité poukázať a označiť to feminným. Feministické však indikuje zodpovednosť, ktorá nadväzuje na historický okamih s jeho špecifickými nevyhnutnosťami.“⁶

Stále aktuálnou otázkou je aj odlišenie medzi *rodom* (*gender*) a *pohlavím* (*sex*). Zatiaľ čo rod predstavuje sociálne postavenie v spoločnosti v súlade so spoločenskou identifikáciou individua a vychádza zo základného predpokladu, že človek je konštituovaný spoločensky, pohlavie určuje jedinca biologicky. Určenie pohlavia však v tomto zmysle nemôže znamenať sociálnu determináciu. Do popredia tak vystupuje otázka identity. Znamená to, že homosexuálne orientované ženy hľadajú svoj rodový identifikačný model spoločnosti bez determinácie pohlavím. Pohlavie ako biologická danosť vedie často k prioritizácii, a tak rozlíšenie medzi rodom a pohlavím dostáva podobné trhliny ako vymedzenie feministických hodnôt.

Feminizmus hlása, že jedným zo spôsobov, ako sa dopátrať feministických hodnôt, je dôsledné uplatňovanie *pohľadu determinovaného rodom* (*gendered gaze*). Feministickej teórii to umožní zbaviť sa maskulinného prístupu obťažkaného stereotypmi, zidealizovaného mužského vnímania ženskej krásy a estetických hodnôt fungujúcich v dominantnej kultúre. „Perspektíva pravdivého pohľadu determinovaného pohlavím by znamenala, umelec či teoretik – bezohľadu na rod – by bol vnímaný rovnakým spôsobom.“⁷ Podľa Ecker to však predpokladá i ďalší krok, a to „*dekonštrukciu mýtu neutrálneho pohľadu determinovaného rodom*“⁸. Reprezentanti dominantnej kultúry, brániac svoje výlučné postavenie, ho vedome sotva uskutočnia, je preto na ženskej časti umeleckej populácie, aby realizovala transparentne to, čo je prirodzené a obecne prospešné.

Súčasnú úsilie o formovanie osobitej feministickej estetiky pretrváva v polohe historickej zataženosti mužskými stereotypmi. Východisko z tejto situácie vidí feministická teória v oprostí sa od maskulinných vplyvov. Na otázku, či existuje ženská estetika, Silvia Bovenschen odpovedá: „Určite áno, ak hovoríme o estetickom vedomí a vzoroch senzorickej percepcie. Nie, ak hovoríme o neobvyčajných variantoch umeleckej produkcie alebo snaživo konštruovanej teórii umenia.“⁹ V úsilí po skonkrétnení sa v literatúre objavujú rôzne teoretické modely. Autorky sa v nich pokúšajú predstaviť tie charakteristické znaky feministickej estetiky, ktoré možno určiť a analyzovať v umeleckých dielach. Dôležité je, aby to boli znaky, ktoré absentujú v dielach mužských autorov, alebo aby sa od nich líšili. Podobný názor presadzuje Rachel Blau du Plessis, ktorá sa usiluje postihnúť prevažujúce črty ženského písania zastúpené u svetových spisovate-

⁶ Ecker, G.: *Introduction*. *Feminist Aesthetics*. London (Women Press) 1985, p.21.

⁷ *Item*, 22.

⁸ *Item*.

⁹ Bovenschen, Silvia: *Is There a Feminine Aesthetics?* *Feminist Aesthetics*. London (Women's Press) 1985, p. 49.

liek. Charakteristická je „introspektívnosť, iluminácia stavom tu a teraz (Levertow), používanie priebehového prítomného času (Stein), uprednostňovanie materiálu (Woolf), mlčanlivosť, rozmanitosť alebo absencia telos, fascinácia samotným procesom, horizontálny svet, decentralizovaný vesmír, v ktorom muž nemá privilegované miesto.“¹⁰ Medzi umeleckými prejavmi a vlastnosťami, či dokonca ženskou povahou, je však potrebné rozlišovať. Nemožno stotožňovať zaujatie témou so ženským charakterom. Medzi frekventované témy v súčasnom umení žien patrí, napríklad, „menštruačná krv, klitorálny obraz, reč ženského tela a tehotenstvo. Tieto prvky vnášajú do umenia aspekty ženskej sexuality, ktorá v ňom absentovala, alebo bola potlačená mužským umením. Zmienená ikonografia tela však neodhaľuje, aké ženy v skutočnosti sú, ale akcentuje, čo ženy – umelkyne, s politickým vedomím rodových rozdielov, v umení zaujíma.“¹¹

Odlíšny prístup zvolila Heide Göttner-Abendroth. Formulovala deväť princípov matriarchálnej estetiky s úmyslom aplikovať ich na tie umelecké diela súčasných ženských či mužských autorov, v ktorých možno rozpoznať matriarchálne črty. Tvrdí, že hoci tieto princípy vychádzajú z matriarchálneho umenia minulosti, v mnohých aspektoch sú aktuálne práve pre súčasné moderné umenie.

Deväť princípov matriarchálnej estetiky¹²:

1. Matriarchálne umenie nie je fiktívne. Mimo fikcie sa umenie stáva magickým. Magické sa dostáva do reality prostredníctvom symbolov a ich následkom sa mení v realitu. Zatiaľ čo sa prehistorické matriarchálne umenie snažilo ovplyvniť prírodu a meniť ju prostredníctvom prehistorického magična, moderné matriarchálne umenie sa pokúša zmeniť psychickú a sociálnu realitu prostredníctvom moderného magična.
2. Matriarchálne umenie má pevnú, predurčenú štruktúru matriarchálnej mytológie. Táto štruktúra je univerzálna a predstavuje základný vzor všetkých mytológií a pozdnejších náboženstiev, ktoré sa z nej vyvinuli. Je jednou zo základných objektívnych kategórií ľudskej imaginácie.
3. Matriarchálne umenie transcenduje tradičné vzory komunikácie zložené z autora – textu (umeleckého diela) – čitateľa. Matriarchálne umenie nie je založené na texte a nie je limitované v procese produkcie umeleckých diel. Je to, naopak, proces, ktorý umožňuje pre-existenciu rôznorodých štruktúr, od rituálneho tanca až po vonkajšie expresie.
4. Matriarchálne umenie vyžaduje totálne odovzdanie sa všetkých účastníkov. Nerobí rozdiely medzi autorom a publikom. V patriarchálnom umení vytvára autor symbolické akcie a publikum sa identifikuje emotívne, alebo kontemplanuje na teoretickej úrovni. V matriarchálnom umení nevnímame rozdiel medzi emotivitou a myslením. Všetci účastníci sa simultánne zúčastňujú vo všetkých rovinách – v emotívnej identifikácii, teoretickej reflexii i v symbolickej akcií.

¹⁰ Blau du Plessis, Rachel: *Sexual Difference and Artistic Production, The Future of Difference*. Boston, 1980, p. 151.

¹¹ Ecker, G.: *Introduction. Feminist Aesthetics*. London (Women Press) 1985, p. 17.

¹² Göttner-Abendroth, Heide: *Nine Principles of Matriarchal Aesthetic*. *Feminist Aesthetics*. London (Woman's Press) 1985, p. 81–94.

5. Matriarchálne umenie nezodpovedá extenzívnemu modelu komunikácie so zložkami: autor – text – dealer – agent – publikum. Nemôžu ho interpretovať a hodnotiť osoby mimo tohoto procesu. Proces je dynamický, charakterizovaný extázou a pozitívnym vplyvom na realitu (magickú).
6. Matriarchálne umenie nemá byť podriadené žánrom, pretože nie je objektivizované. Rituálny tanec, obradná hudba, pieseň, poézia, pohyb, dekorácia, symbol, komédia a tragédia, to všetko sú spôsoby vzývania, prosieb a modlitieb k božstvu.
7. Matriarchálne umenie vychádza zo štruktúry matriarchálnej mytológie, ktorá sa odlišuje od patriarchálnej. Erotika je dominantná sila, nie dielo, oblasť alebo disciplína. Pokračovanie života ako súčasť cyklu znovuzrodenia, nie vojna, hrdinská smrť kvôli abstraktným nehumánym ideálom, sa stáva primárnym princípom. Základnou črtou matriarchálneho spoločenstva, na rozdiel od patriarchálneho systému, v ktorom dominuje otcovská či manželská autorita, založená na súkromnom či skupinovom egoizme, je materská a sesterská láska.
8. Patriarchálna spoločnosť rozlišuje estetiku formálnu, elitnú a sociálnu. Sociálne zmeny, ktoré prináša matriarchálne umenie, prekonávajú tieto rozdiely, tzn. sprístupňujú estetické hodnoty verejnosti tak, aby dochádzalo k estetizácii celej spoločnosti.
9. Princíp fikcie je základným princípom každej patriarchálnej teórie umenia (estetiky). Umenie je z týchto dôvodov vždy umelé alebo neprirodzené. Matriarchálne umenie je na fikcii nezávislé, tzn. nie je umením v patriarchálnom slova zmysle.

Aj keď sú takéto princípy diskutabilné, oscilujúce medzi úsilím o vymedzenie východísk matriarchálnej estetiky a politickým akčným programom feministického hnutia, nie je naším zámerom podrobiť ich kritike. Ich prostredníctvom však hodláme poukázať na problematickosť takéto vymedzenia, najmä ak v ňom prevláda úsilie odlišiť a oddeliť matriarchálne umenie od patriarchálneho.*

Princípy obsahujú pojmy, ako návrat k rituálu, smerovanie ku koreňom, ktorých podstatou je mytológia, obnovenie moderného magična, bytostná účasť, emotívna identifikácia, odmietnutie textu a vzťahu: autor – text – čitateľ. Nie sú to pojmy nové; návraty ku koreňom, substitúcia stratených náboženstiev archetypálnymi obrazmi a akciami, rituály smerujúce k svetskej svätosti, odmietnutie textu a dôraz na živú komunikáciu, to všetko sú základné východiska modernis-

* Göttnér-Abendroth nahradila v matriarchálnom umení fikciu magičnom. Magično považuje za prirodzenú zložku prírody na rozdiel od fikcie, prevažujúcej zložke patriarchálneho umenia, ktorá je umelá, a tým prírode vzdialená. Matriarchálnu mytológiu, ktorá je základom ľudskej imaginácie, považuje autorka za univerzálny model všetkých mytológií a neskorších náboženstiev. Z uvedeného ale nevyplýva, akým spôsobom sa vytvorila mytológia. Za prírodnú ju možno považovať iba vtedy, ak sa na nej nepodieľala ľudská imaginácia. Nie je však jasné, akými prostriedkami pracuje ľudská imaginácia a akým spôsobom sa podieľa na vytváraní mytológie a magična. Otázne je, či možno stanoviť hranice medzi ľudskou imagináciou a fikciou a či môžeme hovoriť o mytológií bez podielu ľudskej imaginácie a fikcie.

tického prístupu formulované už Grotovskim v programe *chudobného divadla*. Autorka vychádza z *klasického* modernistického prístupu, ktoré charakterizovalo pátranie po esencionalnej pravde a stotožnenie sa s prírodou. Stačí ak mytológiu nahradíme archetypmi, svetskú svätosť moderným magičnom, vzťah autor-text-čitateľ živou komunikáciou a dospejeme k základnej koncepcii Grotovského divadelnej reformy, aplikovanú na matriarchálne umenie. Isteže nemožno označiť koncepciu *chudobného divadla* za projekciu patriarchálnej štruktúry umenia len preto, že ju vytvoril muž. Domnievame sa totiž, že nie je dokonca možné s určitostou vymedziť mužské znaky umenia. Za dôležitejšie než takéto vymedzenie či zámerné odlišenie od matriarchálneho systému, považujeme úsilie o vytvorenie nového nekonvenčného umeleckého priestoru pre človeka, bez rozdielu rodu a pohlavia.

Zdá sa, že napriek výraznej snahe o vymedzenie feministickej estetiky a jej typických a charakteristických znakov, ostáva tento zámer aj naďalej otvorený a nedoriešený. V umení totiž narážame na prekážky, ktoré neumožňujú dôsledne uplatniť antropologický prístup založený na rodovej rozdielnosti. Problematické sa javí už samotné formulovanie mužských prvkov, preto sa výskum často nedostáva za hranicu vymedzenia stereotypov volajúcich po dekonštrukcii. V umení nájdeme dostatok prejavov, ktoré nemožno jednoznačne interpretovať vo vzťahu k rodu ani k pohlaviu, a to ani vtedy, ak ich spoločnosť v rámci svojej konvencie takto prijíma. Tak, napríklad, milostná poézia nebola vždy inšpirovaná a písaná výlučne v kontexte konvenčného vzťahu opačných pohlaví. Pôvodného inšpirátora ale textovou analýzou nie je možné identifikovať. V tvorivej činnosti človeka hrá rozdielnosť rodov a pohlaví menšiu úlohu, ako sa jej radikálna vetva feministickej teórie, ale aj úzky maskulinný prístup, snaží podsúvať. Potreba rozlišujúcich znakov na základe ideologických požiadaviek zastiera schopnosť rozpoznať nezávisle, mimo akejkoľvek ideológie, funkciu dištinkatívnych znakov v štruktúre, ktoré môžu vytvárať podmienky pre vzájomné pozitívneho pôsobenie, aké v rámci mono-rodových spoločností nie je možné dosiahnuť.

Súčasná feminisitická teória a feministické divadlo sa pokúšajú vymknúť z pasce svojej historickej skúsenosti. Postštrukturalizmus, dekonštrukcia a psychoanalýza vniesli do feministickej teórie potrebu formulovať základné teoretické východiská, čím prispeli k obcenejšej diskusii o teórii feminizmu a feministickej reprezentácii. Postštrukturalizmus stojaci na zásadách liberálneho humanizmu, považuje ženy a mužov za slobodných jednotlivcov. K prirodzenému prístupu, z ktorého postštrukturalizmus vychádza, patrí aj dekonštrukcia spoločenských stereotypov, ktoré nedovoľujú slobodný rozvoj individualít, čo platí aj pre tendenciu presadzovať výlučne tak maskulinný ako i feministický princíp. K významnému posunu v teoretickom myslení došlo tým, že namiesto presadzovaniu rovnosti sa v poslednom desaťročí kladie dôraz na aktuálny pojem *inakosť*.

Feministické divadlo

V priebehu niekoľkých desaťročí existencie feminizmu, divadlo viac ako iné druhy umenia veľmi úzko nadväzovalo na praktické i teoretické aktivity feministiek. Samotný názov *feministické divadlo* je výsledkom recipročne pôsobiacich vplyvov. Rok 1968, keď sa demonštrácie za práva žien a performačné umenie začali vzájomne prelínať, možno považovať za ich symbolický začiatok. Vlastný priestor však feministické divadlo našlo koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov v divadelnom prúde typu *fringe*, ktorý formovali divadelné spoločnosti stojace v opozícií voči tradičnému typu divadiel. Medzi prvé feministické divadelné skupiny v Británii patrili *Agitprop Street Players* a *The Women's Street Theatre Group*. Slová *agitprop* a *street* sa v ich názvoch nevyskytli náhodne. Predstavenia týchto zoskupení boli zmesou agitiek, divadelných a performačných akcií v uzavretom či otvorenom priestore ulice. Orientované boli socialisticky a prevažovali v nich kolektívne výstupy inšpirované feministickou problematikou. Feminizmus ako jadro feministického hnutia zohralo v aktivitách feministických divadiel dôležitú úlohu. Vznikla potreba presnejšieho vymedzenia vzťahu divadla a feminizmu. Feminizmus je v obecnom slova zmysle vnímaný ako forma kultúrnej politiky a divadlo ako všeobecná kategória umenia. Goodman považuje feminizmus vo vzťahu k divadlu za „politickú interpretačnú štruktúru vytvorenú po divadelnom predstavení. Je to spôsob čítania z divadla a v divadle, pohľad na predstavenie a jeho štruktúry, ktoré ukazujú ako hlboko prenikli niektoré základné nerovnosti v rámci rodov a pohlavia.“¹³ Tak ako feminizmus aj feministické divadlo je zamerané politicky. Predstavuje totiž spôsob reprezentácie politických ideí. Ako forma kultúrnej reprezentácie vychádza z feministickej teórie a jej aktivít. Feministické divadlo je konkrétnym prejavom kultúrnej reprezentácie feministickej politiky. Medzi feminizmom a divadlom je vždy vzťah politický a kultúrny. Za feministické divadlo sa tak považuje „forma divadla situovaného na verejnosti, ktorého doménou je prezentácia feministických myšlienok a politiky so zámerom zmeniť prostredníctvom predstavenia všeobecne zakotvený názor a orientáciu v kultúre.“¹⁴ Feministické divadlo tak predstavuje nástroj a typ divadla, ktorého zámerom je ovplyvniť a zmeniť názor publika. Znamená to, že má výchovné poslanie a vytvára predstavu divadla v službách ideológie. Na druhej strane, vzhľadom k mnohorakosti a rozmanitosti smerov a rozdielnosti metód, ktoré používa, nemožno ho vidieť výhradne pod ideologickým plášťom. Politický aspekt je v ňom ale vždy, vo väčšej či menšej miere, prítomný. V súčasnosti rozlišujeme tri základné prístupy feministického divadla založeného na rozdielnych ideológiách.

¹³ Goodman, Lizbeth: *Feminism and theatres: canon fodder and cultural change*. Analysing Performance / A Critical Reader. Manchester & New York (Manchester Univ. Press) 1996, p. 19.

¹⁴ Item.

1. Liberálne-feministický – vychádza z klasickej teórie a praktickej divadelnej skúsenosti, stavia na hre a jej dramatickosti, sústreďuje sa na divadelné predstavenie ako výsledný tvar umeleckej tvorby.
2. Radikálne-feministický (označovaný tiež ako *kultúrny*) – usiluje sa skonkrétniť divadlo formou mimésis, ktorá reprezentuje hodnoty ženskej identity.
3. Materialisticko-feministický – je ovplyvnený ideológiou a viacerými súčasnými smermi, najmä psychoanalýzou, postštrukturalizmom a marxistickou kritikou.¹⁵

Dolanovej členenie feminizmu z roku 1988 rozlišuje tri základné smery, a to *liberálny*, *radikálny* a *materialistický*. Prvý prístup, vrátane politických zámerov, je blízky liberálnemu humanizmu. Stavia na rovnosti a odmieta akúkoľvek diskrimináciu, tzn. aj diskrimináciu rodu a pohlavia. Charakterizuje ho tradicionalistický postoj k divadlu a tradičné divadelné postupy. Dôraz kladie predovšetkým na formu divadelného predstavenia, tradičnú reprezentáciu a dramatickosť v klasickom ponímaní. Radikálne-feministické divadlo sa orientuje cieľnejšie na funkciu divadla. Vníma ju ako reprezentáciu feministických pohľadov na ženu s jej historickými skúsenosťami a dôrazom na spoločenskú a politickú premenu publika. Politická reprezentácia estetických hodnôt je uprednostňovaná pred dramatickou formou divadelnej reprezentácie. Podstata tretieho prístupu tkvie v kombinácii nových feministických teórií, teórie postštrukturalizmu, Lacanovej psychoanalýzy a vplyvov novodobej marxistickej kritiky. V porovnaní s predošlými je tento prístup najmenej kompaktný a tým, že čerpá z rôznych zdrojov, je zároveň prístupnejší odlišným vplyvom. Toto delenie sa nestretlo s veľkým pochopením liberálnych a radikálnych feministiek, ktoré vystupujú spoločne voči materialisticky orientovanej skupine. Liberálne a radikálne zoskupenia neuznávajú ani prístupy postštrukturalizmu charakteristické apelom na uvoľnenie tradičných postojov, ulpievajúcich na pohodlných konvenciách a radikálnych postojoch vnikajúcich pod tlakom politických ambícií.

Vo feministickom divadle hrá mimoriadne dôležitú úlohu publikum. Dôležitosť jeho postavenia vychádza z koncepcie *pohľadu determinovaného rodom* (*gendered gaze*). Termín *pohľad* (*gaze*) užívali pôvodne filmoví a televízni kritici a označovali ním pohľad kamery, ktorá *sníma* obrazy a vedie oko diváka zámerne len k určitým objektom. Tie sa potom prezentujú na plátne či obrazovke s konkrétnym režijným zámerom, ukázať práve tie a nie iné. Feministická teória vychádza z koncepcie, že vo filme, televízii, videu, či v divadle, stojí medzi obrazom a divákom vždy prostredník určujúci uhol pohľadu. Ponúkaný obraz či predstavenie sú determinované tým, kto za kamerou stojí. Divákovi je tak predkladaná škála obrazov na základe preferencií toho, kto obrazy vyberá, teda toho, kto stojí za kamerou (kameraman), alebo vedie pohľad kamery (režisér). Podvedome sa predpokladá divák rovnakého rodu. Keďže v súčasnej spoločnosti za kamerou či režijným vedením stojí muž, dominuje mužský pohľad.

¹⁵ Dolan, Jill: *In Defense of Discourse*. TDR 33, No 3 (T 123), Fall 1989, p. 59.

Zámerom feministického divadla je zmeniť determináciu pohľadu, v ktorom prevládajú mužské znaky. Na rozdiel od filmu a televízie, nie je divadlo do takej miery determinované obrazovými zábermi. Divák má tak väčšiu možnosť určovať nezávislejšie vlastný uhol pohľadu, i keď aj v takom prípade ho ovplyvňuje optika tvorcov predstavenia. Aktívnejší podiel publika na predstavení je jedným zo spôsobov feministického divadla ako sa vyhnúť takej obrazovej determinácii. Divadelní tvorcovia tak počítajú vo väčšej miere s diváckymi reakciami a sú na nich závislejší. Sledujú zaujatie publika konkrétnymi divadelnými akciami a nedirektívne sa usilujú vziať obecenstvo do situácií alebo príbehu, čím maximálne redukovujú uhol pohľadu determinovaný rodom. Aj keď považujú obecenstvo za dôležité, nedávajú mu prednosť pred predstavením. Jednou z najúčinnejších foriem feministického divadla je rovnovážny a interaktívny pohyb tohoto procesu medzi javiskom a hľadiskom. Tento spôsob divadelnej reprezentácie však predpokladá znalé feministické publikum, pretože mužom alebo nefeministickým ženám prítomným v publiku môže forma takéhoto predstavenia sťažiť porozumenie.

V kontexte postmoderných divadelných aktivít predstavuje feministické divadlo vo svojej formálnej a ideovej rozmanitosti dôležitú súčasť kultúrnej reprezentácie s politickým zámerom, ktorý tvoria primárne ženy s úmyslom podporovať uvedomenie si rodu a pohlavia a jeho postavenia v spoločnosti. „Nejde iba o zábavu, ale o celkovú potencialitu ako formu kultúrnej reprezentácie, politickú platformu a intelektuálne nasadenie tvorené a hrané pre rozdielne generácie žien s rozdielnou sexuálnou orientáciou a politickým postavením.“¹⁶

Queer teória

Názov *queer* teória označuje novú teoretickú disciplínu, ktorá vznikla spojením feministickej lesbickej teórie a teórie *gayov*. Vymedzuje sa v opozícii voči dominantnej heterosexuálne prezentovanej kultúre a jej predstave o klasifikácii rodu a pohlavia. Vo vzťahu k heterosexuálnej väčšine a jej striktným modelom sa homosexualita vníma ako potlačovaná a oberaná o možnosti vonkajších prejavov. *Queer* teória sa usiluje o otvorenú sexualitu, so zámerom zmeniť klasické praktiky a identifikačné vzory. Dôležitú úlohu hrá subjektivizácia, tj. individuálna projekcia v rámci rodovej identifikácie a sexuálnej orientácie. Kate Davy zdôrazňuje, že práve v lesbickom divadle sa striktné modely heterosexuality ironizujú. V kontexte lesbického divadla analyzuje postavenie ženy (butch/femme) v mužskej úlohe. Ženy – *bučky* – vypovedajú o homosexuálnej orientácii, v ktorej dôležitejšiu úlohu hrajú mužské symboly a ženská je komplementárna. „V rámci sociálnej artikulácie a jej reprezentatívnej konštrukcie, vystupuje „butch/femme“ ako sociálna dynamika lesbickej kultúry, manifestuje oddelenie

¹⁶ Goodman, Lizbeth: *Feminism and theatres: canon fodder and cultural change*. Analysing Performance / A Critical Reader. Manchester & New York (Manchester Univ. Press) 1996, p. 40.

rodu od polarizovaných konštrukcií pohlavia a imperatívnej heterosexuality.¹⁷ Davy považuje spájanie sexuálnej orientácie a pohlavia v jeden fenomén za základný problém. Takéto spojenie vychádza z tzv. povinnej heterosexuality a prehlasuje sa za *prírodné* právo prírody, z ktorej je odvodená povinná heterosexuality. *Queer* teoretici vychádzajú aj z Foucaulta a jeho *Dejín sexuality*, v ktorých poukazuje na to, že postavenie hetero a homosexuality sa v priebehu histórie menilo a privilegované postavenie nemožno vymedzovať výlučne heterosexuality. Za zmienku stojí renesančné divadlo, kde aj ženské úlohy predstavovali herci – muži a chlapci. Fortier sa zamýšľa nad tým, či bola takáto úloha naozaj ženská, alebo vychádzala z predstavy herca a spôsobu, akým zdôrazňoval na javisku maskulinnú predstavu ženy.¹⁸ Divadelné predstavenia tohoto typu stavajú na odlíšení rodu a sexuálnej orientácie; nevidia ju v opozícií mužský – nemužský, ženský – neženský, odmietajú spájať rod a pohlavie s prírodným či neprirodným, lež vychádzajú zo subjektivity individua a jeho identity.

FEMINIST THEORY AND THEATRE AS THE FORM OF CULTURAL REPRESENTATION

The study deals with the position of the feminist theory, with the feminist theatre in the historical context and with the forms of its cultural representation. The author focuses on the period of 1970 – 1980 when the feminist theory was in the centre of both political and aesthetic approach. In that context he considers the British – American theory based on the sociological aspects and cultural studies and the French approach which originates from post-structuralist conception. He refers to the feminist theatre in its various forms and to the different methods it exploits. He points out that the political aspects are always present in the feminist theatre, although their proportion varies.

In conclusion, the author also mentions the *queer* theory which is frequently presented as the opposition to the dominant heterosexual culture.

¹⁷ Davy, Kate: *Reading Past the Heterosexual Imperative*. TDR 33, No 1 (T121), Spring 1989, p. 156.

¹⁸ Fortier, Mark: *Theory/Theatre*. London and New York (Routledge) 1997, p. 84.