

BT: Já vám tu myšlenku neberu, ano, z vašeho hlediska je to spíš varování... Ale myslím, že takový je prostě stav věci... Jenže já to cítím i jinak, spíš jako varování mužům, aby se emancipovali oni, aby se nebáli samostatnosti. Aby nakonec těm nejlepší ženám vůbec stačili...

AF: Aby to nemuselo končit u těch hajných... Máte asi pravdu, je-li žena chytrá, zajímavá, pozoruhodná, má svůj velký vnitřní svět, je to nejlepší legitimace k osamění.

BT: Přesně tak. Proto si myslím, že i příběh slavné ženy nabízí určité trvalejší ponaučení typu — žena musí být chytrá, nejen zamilovaná a důvěřivá, nesmí se nechat poznat úplně, musí být i moudře rafinovaná a třeba i hrát hloupou, jestli mi rozumíte...

Musím se přiznat, že když si se svými žákyněmi o nějakých podobných věcech povídáme, tak trochu jim něco takového i doporučuji... Možná to opravdu patří k výbavě hereckého talentu... Nevím... Přece víme, že nestačí mít talent, musíte ho také umět prosadit... A to je někdy daleko těžší. A pokud jde o ženy, tohle určitě není zkušenost jen pro jeviště, ale i každodenní život... Je to otázka „hereckého“ talentu každé ženy... V divadle, rádím někdy, musíte panu režisérovi zahrát trochu bláznivou, neurčitou a spíš nevědoucí, ochotnou lpět na rtech jeho nehynoucích pravd... Dělá mu to radost a dílo jde snadněji dopředu. Je to trochu únavné, ale vyplácí se to...

Fuchs, Aleš: *Důvěrnosti Božidary Turzonovové*. Faun, Praha 2000, s. 62–64.

„Ne, nevěřím lidem a nemám je ráda. Oč lepší je voda a slunce, stromy a zvířata! Hodiny vydržím bez hnutí v zátoce nad Nežárkou, týdný jsem truchlila nad stromy v parku, které mi vyvrátila smršť. I ta nejžhavější náruč jednou zchladne, i to nejvěrnější srdce zradí: nejsladší vzpomínka jednou zhořkne a nezbude nic, jen věčně neukojená touha a žal. Nevěřte lidem, zklame vás každý. Stulte se v náruč přírody, a nechtějte nic od člověka.“

Ema Destinnová

In: Holzknicht, Václav — Trita, Bohumil: *Ema Destinnová*. Panton, Praha 1981, s. 270.

Četla Anna Grusková

Hľadanie tradície

Feminizmus a dejiny divadla

Elaine Aston

Výber z knihy Elaine Aston Úvod do feministického divadla je ukázkou britského feministického myslenia o divadle. Kniha prístupným spôsobom vyznačuje základné témy feminizmu v oblasti drámy a divadla, rozdelené do jednotlivých kapitol: Feminizmus a dejiny divadla. Francúzska feministická teória divadla. Černošské feministické divadlo. Radikálne feministické divadlo. Koloniálna mapa. Preklad prináša podstatnú časť prvej kapitoly — Hľadanie tradície ženského divadla a rekonštrukcia obrazu ženy v tzv. svetovom dramatickom a divadelnom kánone. Jeho neoddeliteľnou súčasťou je napríklad fenomén Shakespeara. V kontexte anglickej divadelnej kultúry má tento fenomén viacero významov — okrem klasického dramatického autora je v pravom zmysle národnou kultúrnou inštitúciou.

VYTESNENÉ Z DEJÍN

„Môj štyri milióny rokov starý predok otvoril oči... a vzpriamil sa... A ja som si uvedomila, že to, čo som našla, je žena,“ hovorí archeologička Molly v hre Bryony Lavery *Origin of the Species* (Pôvod druhov).¹ Objav, že jej prapredok je žena, oprávňuje Molly uvažovať odznova o deštruktívnej histórii ľudstva, vytvorenej mužmi, ktorá priviedla „druhy“ na pokraj záhuby. Autorkin skúmový prístup k „pôvodu druhov“ je typickou ukázkou toho, ako začali ženy v počiatkoch liberalizačného hnutia na prelome 60. a 70. rokov problematizovať zobrazenie minulosti a odhaľovať, ako boli „vytesňované z dejín“².

Feministický koncept žien „vytesnených z histórie“ ovplyvnil literárnu vedu dvoma spôsobmi. Po prvé, motivoval feministickú kritiku k pochopeniu toho, ako a prečo dejiny písané mužmi pohltili a prekryli ženy, podobne ako Mollynu prastarú mať, a po druhé, inicioval znovuobjavovanie „stratených“ ženských predchodkyň. Literárna veda sa sústredila na opis nemilosrdného obrazu ženy v literatúre písanej mužmi³ a na hľadanie tradície ženského písania⁴. Na rozdiel od prozaických textov alebo poézie⁵, v oblasti divadla bolo oveľa ťažšie objaviť tradíciu ženského autorstva. Dramatička Honor Moore v predhovore k *Americkej antológii súčasnej ženskej dramatiky* použila argument, že to, že muži tak dôsledne chránili ženy pred účasťou na divadelnej tvorbe, „spôsobil, že neexistuje podobná ženská tradícia písania divadelných hier, aká existuje v tvorbe prózy a poézie“⁶. Moore priniesla stručnú históriu žien v divadle, ktorá čerpá najmä z informácií z jednej z doteraz najobľúbenejších štúdií k tejto problematike — knihy Rosamund Gilder *Enter the Actress* (Herečka, na scénu, 1931). S tvrdením Moore, že v divadle neexistuje ženská tradícia, však nemožno celkom súhlasiť, skôr je v porovnaní s poéziou a prózou písanou ženami ťažšie objaviť ju. Feministický príspevok do štúdia dejín divadla spočíva predovšetkým v kritike vylúčenia žien z divadla, ktoré naznačila už Moore, a v hľadaní svojej vlastnej ženskej tradície.

DEKONŠTRUKCIA KÁNONU

Analogicky k novému kritickému čítaniu mužmi vytvoreného obrazu ženy, ktorý do literárnej vedy zaviedla Kate Millett, začala feministická divadelná veda rozvíjať



kriti
diva
lúče
nčie
vať
not
nost
dotk
volá
(ang
v sú
Hoc
nej
„obr
v di
histo
razu
listic
diva
rozv
vadl
femi
Na :
keď
chop
vytv
vadl
v zá
pred
mini

Fem

Pom
súča
dzali
Post
zuál
rárn
podr
V cer
cov
masi
nú k
vý sy
Femi
žiť p
nie t
ské :
post
mask
pohyb
Cháp
pod.
s fem
žien
ako p
v gré
doha
my a

kritický prístup ku „klasickým“ obdobiam v dejinách divadla západnej kultúry, z ktorých boli ženy úplne vylúčené. Kritický aparát vychádzajúci z kánonu a z definície „velkej“ či „klasickej“ literatúry sa prestal považovať za nerelevantný, ale začal sa chápať ako súčasť hodnotového systému platného pre patriarchálnu spoločnosť a jej kultúrnu produkciu. Feministická kritika sa dotkla napríklad tej definície „klasickosti“, ktorá sa odvoláva na kategóriu „univerzálneho“ alebo „každého“ (angl. *everymana*, pozn. prek.) (najčastejšie spomínanú v súvislosti so Shakespearom).

Hoci sa záujem britskej a americkej feministickej literárnej kritiky čoskoro presunul od skúmania mužského „obrazu“ o ženách k pátraniu po ženských autorkách, v divadelnom kontexte sa kritický prístup k mužskej histórii divadla rozvíjal dlhšie, pretože na štúdium „obrazu“ sa postupne využili zložitejšie postupy štrukturalistickej a semiotickej analýzy, vychádzajúce z chápania divadla ako znakového systému. V tomto kontexte sa rozvinula oveľa komplexnejšia metóda dekodovania divadla, na základe obrazu, ktorú mohol následne využiť feminizmus na nové čítanie rodovej zaujatosti kánonu. Na základe týchto „klasických“ divadelných období, keď boli ženy na javisku neprítomné, bolo možné pochopiť, ako vznikol obraz ženy pomocou znakov, ktoré vytvárali muži v jej neprítomnosti. Grécke antické divadlo a alžbetínske divadlo sú dve klasické obdobia v západoeurópskej divadelnej tradícii, ktoré sa stali predmetom dekonštruktivistickej aktivity britského feminizmu.

Feminizmus a grécke divadlo

Pomerne donedávna sa grécka dráma vyučovala ako súčasť literatúry. Hry sa vo vyučovacom kontexte uvádzali ako texty na čítanie, nie na uvádzanie na javisku. Postupne však chápanie hier ako drám a skúmanie „vizuálneho rozmeru“ gréckych drám prevládlo nad literárnym princípom.⁷ Ďalšia pozornosť sa sústredila na podmienky inscenovania a na samotné inscenácie. V centre záujmu sa ocitlo napríklad rozmiestnenie hercov na javisku, choreografia chóru, kostýmy, nosenie masiek atď., a to, ako tieto prvky vytvárali istú divadelnú konvenciu, ktorá fungovala ako autonómny znakový systém.

Feministické divadelné myslenie mohlo následne využiť poznatky o týchto divadelných reáliách na pochopenie toho, ako sa v gréckom divadle tvoril znak pre ženskú: „Ako herec—muž signalizoval obecenstvu, že hrá ženskú postavu? Okrem ženského kostýmu (krátka tunika) a ženskej masky (dlhé vlasy) mohol naznačovať rod aj pomocou gesta, pohybu, intonácie.“⁸

Chápanie toho, ako sa mohol rod vizuálne, gesticky a pod. vyjadriť na javisku, možno postaviť do kontrastu s feministickým čítaním textov⁹, ktoré odhaľuje mlčanie žien v divadle aj v spoločnosti ako takej. Úvahy o tom, ako presne sa v predstavení kódoval rod a akú úlohu v gréckom divadle zohrávalo gesto, patria len do sféry dohadov, s istotou však možno povedať, že „klasické drámy a divadelné konvencie (...) prispeli k projektu potlačenia

skutočných žien a ich nahradenia maskami patriarchálnej produkcie“¹⁰.

Okrem toho, v textoch a hrách, z ktorých môžeme vyčítať vtedajšie divadelné konvencie, sú momenty, keď sa v dramatickej situácii demonštruje rod ako fiktívna konštrukcia, zjavnou ukázkou absencie žien na javisku a ideologických dôsledkov tejto neprítomnosti. V komentári k Euripidovej *Alkestis* (žena, ktorá súhlasila, že obetuje svoj život, aby zachránila život manžela) Bassi pozoruje, že „jazyk, ktorý charakterizuje“ *Alkestis* „a ktorým *Alkestis* hovorí, poukazuje na prítomnosť mužského herca v ženskej postave, a falošný obraz, ktorý táto postava prezentuje“¹¹. Case z toho vyvodzuje záver, že „herec hrajúci ženskú rolu zjavne odkazuje na neprítomnosť herečky a tragické javisko sa simultánne stáva komentárom o ňom samom a o postavení žien v Aténach v 5. stor. pred Kr.“¹². Štúdiá prináša viacero detailov o tomto postavení, dokumentujúcich čoraz väčšiu podriadenosť aténskych žien ako dôsledok legislatívnych a ekonomických praktík, ktoré sa potom odrazili na kultúrnom živote spoločnosti, napríklad v divadle.

„V každej kultúre, ktorá vytvorila ‚klasiku‘ (nielen v aténskej, ale aj rímskej a alžbetínskej), mali ženy zakázaný prístup k divadlu, rovnako ako k občianskym a ekonomickým výsadám. Hodnoty tejto spoločnosti sú obsiahnuté aj v textoch z tohto obdobia. Ženské postavy sú v nich poznamenané absenciou reálnych žien na javisku, ako aj dôvodmi tejto absencie. Každá kultúra, ktorá oceňuje opakovanie týchto ‚klasických‘ textov, sa preto aktívne podieľa na tom istom patriarchálnom podtexte, ktorý prostredníctvom týchto ženských postáv vytvoril ‚Ženy‘.“¹³

Práve tento moment sa zdôrazňuje v súčasných feministických adaptáciách gréckych drám, napríklad vo Wertenbakerovej hre *The Love of the Nightingale* (Slávikova láska, 1989). Hra predstavuje feministickú kritiku divadelnej konvencie a ideológie gréckeho divadla, kultúry a spoločnosti. V centre záujmu hry je osud dvoch kráľovských sestier — Prokné a Philomele —, ktoré hrajú dve skutočné ženy. Predmetom feministického kritického hodnotenia je tu aténska spoločnosť, ktorá mlčky súhlasila so znásilnením (Agamemónovo znásilnenie Kasandry), bola ochotná obetovať svoje dcéry (Agamemónova obeť Ifigénie) a potrestať tie zo žien, ktoré narušili jej morálny poriadok (Phaedra, Medea alebo Klytaimnestra). Parodujú sa tu maskulínne prvky, ktoré dominovali v gréckom divadle, ako falus, udatný vojak alebo hrdina—dobyvateľ. Scéna znásilnenia a Philomeliny nemoty (násilník jej vyrezal jazyk) sa interpretuje s kritickým odstupom ako paradigma násilného umlčania žien v gréckom divadle a v jeho ďalších obdobiach, v ktorých je prezentácia žien na javisku rovnako dielom mužov.

Feminizmus a Shakespeare

Shakespearovo postavenie v britskom i svetovom kánone „veľkého“ divadla nevyhnutne vzbudilo záujem i skutočné rozhorčenie feministickej kritiky. Umiernený prúd feministickej kritikej analýzy sa pokúsil Shakespeara nanovo interpretovať ako opozitum voči tradičné-

mu obrazu žien v divadelných hrách. Juliet Dusinger uplatnila tento prístup ako jedna z prvých. Vo svojej analýze tvrdí, že postavenie žien v období renesancie sa zlepšilo a že toto zlepšenie sa odzrkadľuje v Shakespearových hrách, čo je podľa nej dôkazom dramatikovho „aktuálneho prístupu k zobrazeniu žien“, a že Shakespearov tvorivý dramatický výbuch z obdobia 1590–1625 možno označiť za „feminizmu blízky“. ¹⁴ Neskôr feministická kritika obe tieto tvrdenia spochybnila, hoci označenie Shakespeara za „sympatizanta feminizmu“ dominovalo v komentároch feministickej literárnej teórie, orientovaných na textovú analýzu. Ako uvádza Case: „Väčšina týchto prác sa zameriava na obraz emancipovaných žien v komédiách, ktoré kontrastujú s negatívnym obrazom žien v tragédiách, a charakterizuje Shakespearovo zobrazenie žien za predstihujúce svoju dobu, alebo aspoň za najlepšie v tých časoch.“ ¹⁵

V osemdesiatych rokoch znamenal radikálny feministický prístup k Shakespearovi zásadne nové čítanie rodových rozdielov: To, čo je ženské, je predurčené princípom toho, čo je mužské. Úspešná autorka Marilyn French spopularizovala feminizmus v štúdiu o Shakespearovi, v ktorej aplikovala „odlišnú skúsenosť rodových princípov“ na Shakespearovo dielo: „V literatúre (...) mužovo konanie vychádza z ľudskej povahy, muž chybuje a napráva, zakúša celú škálu pocitov a spôsobov konania, zatiaľ čo ženy konajú na základe svojho typu, sú statické ako nehybné milníky na ceste ľudskej (mužskej) skúsenosti.“ ¹⁶ French skúma dvojaký princíp „mužskosti“ a „ženskosti“ pomocou rozličných dramatických žánrov v shakespeareovskom kánone.

Linda Bamber vo svojej štúdiu o rode a žánri u Shakespeara navrhuje podobný rodový model, pri ktorom „Ja v Shakespearových tragédiách je mužské, kým žena predstavuje to Iné“ ¹⁷. Hoci pre ženskú čitateľku neexistuje žiadne Ja, s ktorým by sa mohla identifikovať, môže sa vžiť do pozície „ženského Iného“, obraz ktorého je zložený zo všetkých ženských úloh v tragédii. „Ak úplne odmietnem úlohu Iného,“ zhrňa Bamber v eseji o čitateľke *Kráľa Leara*, „ak sa neuspokojím s ničím okrem ženskej verzie Ja, odmietnem skrývať ženskú časť svojej identity za Shakespearove ženské postavy. A v tom okamihu, ak na to nájdem dost trúfalosti, musím odmietnuť aj Shakespeara.“ ¹⁸

Hoci je interpretácia shakespeareovských žien ako tých „Iných“ v rozpore s tradičným čítaním Shakespeara (ktoré predpokladá, že čitateľ je „každý“ [everyman], kto sa stotožňuje s Learom, ako argumentuje Kathleen McLuskie), z hľadiska feminizmu nie je jednoducho možné „vžiť sa do ženskej úlohy“, pretože tá „je priveľmi morálne zafarbená a divadelne ohraničená“ ¹⁹.

„Obvinenie, že text je mizogýnný, však nemá žiaden význam, pretože pozíciu *Kráľa Leara* v samom jadre shakespeareovského kánonu zabezpečuje jeho neustála reprodukcia vo vzdelávacom procese a na javisku a nedá sa počítať s tým, že túto pozíciu spochybní nejaké feministické, rinčanie zbrani.“ ²⁰

Namiesto toho McLuskie navrhuje feministickú kultúrno-materialistickú analýzu, vyžadujúcu pochopenie „rozporov ideológie a praxe doby“, v ktorej tento text vznikol ²¹, analýzu založenú na predpoklade, že tieto „rozpory sú reflektované v texte“. V tom je zásadný rozdiel oproti úsiliu Dusinger „hľadať u autora názory blízke feminiz-

mu“. Znamená to dávať umeleckú tvorbu hier do kontextu historického chápania celej alžbetínskej spoločnosti a postavenia žien v nej. Hoci sa názory na to, aké toto postavenie bolo v skutočnosti, rôznia, prinajmenšom je jasné, že išlo o celý súbor problémov. Práve tento názor v súčasnosti prevládol nad zjednodušujúcim tvrdením Dusinger o lepšom postavení žien. Úvodná scéna *Kráľa Leara*, ktorá sa tradične interpretuje ako Learovo nepochopenie Cordéliinej dcérskej priazne, sa môže interpretovať aj v intenciách alžbetínskeho postoja ku kráľovstvu, k organizácii rodiny/domácnosti, k manželským zmluvám a k postaveniu žien v súkromí aj na verejnosti.

McLuskie vo svojej analýze Shakespeara zdôrazňuje potrebu brať do úvahy nielen literárne, ale aj praktické, divadelné aspekty drámy, hoci hodnotenie drám z divadelného hľadiska sa zväčša nachádza mimo feministického rámca. Dokonca aj feministické štúdie o Shakespearovi, ovplyvnené „novými“ kritickými postojmi a metodológiou, považujú drámy väčšinou za literárne texty. Feministické uvažovanie o inscenovaní Shakespeara sa sústreďuje na fakt, že v divadle boli prítomní výlučne muži. V ojedinelých prípadoch feministická kritika ²² nastoľuje aj problém recepcie publika. Napríklad ako vnímalo obecenstvo to, keď sa Rosalinda v hre *Ako sa vám páči*, ktorú hral chlapec, prezliekla za chlapca a herec potom predstieral, že hrá ženskú úlohu v scéne žartovného dvorenia svojmu milému Orlandovi, ktorého hral tiež muž. Case presvedčivo argumentuje, že táto scéna sa dala interpretovať homosexuálne ²³, hoci je namiesto námietka, že o tom, čo kedysi vnímali diváci, môžeme viesť len dohady. Ako tvrdí Lorraine Helms: „Konvencia chlapca hrajúceho ženskú úlohu zvädza ku kritickéj špekulácii.“ ²⁴ „Preobliekanie vyznačuje taký jemný a dynamický vzťah medzi postavou a hercom, ktorý historický výskum nedokáže postihnúť.“ Nedá sa s istotou zistiť, ako sa rodové rozdiely prejavovali na alžbetínskom javisku a čo divák „videl“. Hoci tieto špekulácie posúvajú analýzu do „šedej zóny“, v každom prípade poukazujú na zložitost problematiky rodu, založenú na pochopení inscenačnej praxe — na rozdiel od feministickej literárnej teórie, podľa ktorej sa v súlade s textovou analýzou prezentácia žien zlepšila, pričom sa však neberie do úvahy skutočnosť, ako sa takzvaná „silná“ úloha žien prejavovala na javisku, kde ženské roly hrali muži. Case si všima: „Tieto feministické kritičky nevyvracajú silné mizogýnnosť prezentované mužom v úlohe lady Macbeth, ktorý hovorí: ‚zbav ma žiadostivosti‘, neberú do úvahy ani dvojnásobný zápor vo Večeri trojkráľovom, keď si dvaja chlapci navzájom dvoria, pričom obaja hrajú ženské postavy.“ ²⁵

V súčasnej inscenačnej tradícii Shakespearových hier existuje línia feministického inscenovania, ktorá popiera „klasickú interpretáciu“ a v ktorej ženy s liberálno-feministickým presvedčením považujú inscenovanie Shakespeara za príležitosť zasiahnuť do súčasného inscenovania a recepcie jeho hier. Podľa Helms si inscenátori musia voliť medzi dvoma krajnými pólmami — medzi názorom, ktorý reprezentuje feministická kritička Elaine Showalter, že ženy hrajúce úlohy, ktoré pôvodne hrali muži, vytvoria „nové významy a polemické napätie“, a Case s návrhom, že muži by mali opäť hrať úlohy tak, ako



to bolo
nisticke
kespea
(konce
nisticke
s piatim
v Roye
Dionis
Walter
pokusi
ženy,
pripúš
účinku
v tom
femin
Hrať „
nom z
niekto
ním. C
Oféliu
pearo
orient
je pro
to: „P
neuch
konca
tvorim
nie je
všetka
osebe
bol v
Sinfi
litick
„niek
že sa
si osv
k tém
nonu
Nigh
vadl
ine
(Žen
ko-f
Hra
hu C
trolu
funk
rozp
v pr
troc
ne v
spô
diva
tovy
na j
„S
Štú
fem

to bolo v pôvodnom „klasickom“ obsadení.²⁶ Pre feministické tvorkyne, ktoré sa rozhodnú inscenovať Shakespeara, ponúka Helms lingvistickú analýzu textu (koncentrácia na monológy), kde sa môže uplatniť feministický výklad. Carol Rutter²⁷ uskutočnila rozhovor s piatimi úspešnými herečkami, ktoré hrali Shakespeara v Royal Shakespeare Company: Sinead Cusack, Paolou Dionissotti, Fionou Shaw, Juliet Stevenson a Harriet Walter. Ich spoločné úvodné komentáre odzrkadľujú pokus pochopiť, čo to znamená, keď ženské úlohy hrajú ženy, hoci boli pôvodne napísané pre mužov, pričom pripúšťajú obmedzenia, ktoré musia prijať ako herečky účinkujúce v „klasickom repertoári“. Shakespeare sa v tomto kontexte oceňuje nie ako Shakespeare — „veľký feministka“, ale ako darca „veľkých“ rolí.

Hrať „radikálne“ verzie Shakespeareových hrdiniek v jednom z najprestížnejších divadiel v Británii je však podľa niektorých feministických tvorkyň samo osebe protirečným. Odhodlanie hrať „radikálnu“ lady Macbeth alebo Oféliu je v rozpore s hodnotami obsiahnutými v Shakespeareovi ako kultúrnej inštitúcii. Alan Sinfield, ktorý sa orientuje na kultúrno-materialistickú analýzu, vysvetľuje problematický étos Royal Shakespeare Company takto: „Problémom je, prirodzene, sám Shakespeare, celá tá aura neuchopiteľnej geniality a inštitucionalizovanej veľkosti. Dokonca aj keď prekonáme zažitý spôsob čítania jeho hier a vytvoríme úplne radikálnu a presvedčivú interpretáciu (pričom nie je isté, či sa to podarí), sama idea Shakespeara, z ktorej to všetko vyžaruje, je preda veľkou kultúrnou autoritou a sama osebe akosi znamená možnosť, že každý pokus inovovať autora bol v nej obsiahnutý už vopred.“²⁸

Sinfield však ukazuje, že Shakespeareova kultúrna a politická autorita sa dá naštrbiť, ak vezmeme za základ „niektoré motívy jeho hier“ a tie „výrazne prebudujeme, takže sa stanú nositeľmi iných hodnôt“.²⁹ Toto je cesta, ktorú si osvojili ďalšie feministické tvorkyne, aby sa vyslovili k téme chápania shakespearovského repertoáru ako kánonu. Podobne ako hra Like Wertenbaker *The Love of the Nightingale* (Slávikova láska) v kontexte gréckeho divadla, hra *Lear's Daughters* (Learove dcéry, 1991) od Elaine Feinstein, v inscenácii Women's Theatre Group (Ženskej divadelnej skupiny) je príkladom materialisticko-feministického prepisu Shakespeareovej „klasiky“. Hra *Learove dcéry* sa zameriava na prerozprávanie príbehu Goneril, Reagan a Cordélie. Javiskové konanie kontroluje postava androgýnného dvorného blázna vo funkcii akéhosi ceremoniarja/ceremoniárky. Ten/tá rozpráva príbeh o tom, ako sú tri ženy uväznené v patriarchálnom diskurze, ktorý im prisudzuje úlohu troch dcér. Feministický zásah do textu dokázal radikálne vyvrátiť patriarchálne hodnoty alžbetínskeho textu spôsobom, ktorý neumožňuje feministickej divačke či divákovi alebo čitateľke či čitateľovi potvrdiť si hodnotový systém „otcovského“ textu, ale skôr sa zúčastňovať na jeho zmenách.

„STRATENÁ“ ŽENSKÁ TRADÍCIA

Štúdium neprítomnosti žien na javisku tvorí jeden smer feministickej divadelnej histórie. Ďalším kritickým prí-

stupom, ktorý neoddeliteľne súvisí so skúmaním „kánonu“, je objavovanie ženských dramatických textov a divadelných kontextov. V roku 1978 vznikla divadelná skupina Mrs Worthington's Daughters (Dcéry pani Worthington) s istým zámerom objaviť „stratené“ hry ženských autoriek alebo hry o ženách z minulosti.³⁰ Vďaka sústredenému hľadaniu ženských autoriek vytvorilo feministické kritické myslenie historicko-divadelnú mapu veľmi odlišnú od tej, ktorú zaznamenal klasický kritický kánon.

Prvé dramatické

Case³¹ v kapitole *Ženské priekopníčky* vyznačuje tieto „prvolezkyne“: mníšku Hrotsvitu von Gandersheim, ktorá bola „prvou známou autorkou dramatického textu“; Aphru Behn, prvú ženu, ktorá „sa živila písaním hier“, Sor Juanu, ktorá ako „prvá žena na americkom kontinente písala hry, ktoré sa uvádzali a vyšli knižne“, a pani Mercy Otis-Warren, „ktorá bola prvou americkou dramatickou“.

Hrotsvita

Hrotsvita sa ako prvá dramatická autorka stala témou viacerých štúdií. Úvahy o nej sa týkajú dvoch oblastí: po prvé, prečo sa Hrotsvita nestala súčasťou kánonu, keď jej „zoznam prvenstiev“, z ktorých najvýznamnejšie je to, že jej hry sa stali „prvými inscenovateľnými drámami stredoveku“, je naozaj výnimočný, a po druhé, prečo má zhodnotenie jej diela pre feministické uvažovanie zásadný význam.

Odpoveď na prvú otázku spočíva, ako to v prípade „stratených“ autoriek býva, v rodovej zaujatosti kánonu a kritického myslenia, ktoré s ním súvisí. Sigrid Novak, ktorá píše o „neviditeľnosti“ Hrotsvity a ďalších dramatických autoriek v tradícii nemeckého divadla, pripisuje jej neprítomnosť „predsudku, že ženy nie sú schopné napísať dobrú drámu“, ako aj „nedoceneniu jej hier, pretože profesionálni kritici — zväčša sú nimi muži — používajú mužskú psychológiu ako kritérium na hodnotenie ženských postáv v hrách ženských autoriek“.³² Obsiahla štúdia sestry Mary Marguerite Butler ďalej rozvinula problematiku divadelnej hodnoty Hrotsvitiných hier a vďaka „kritickému divadelnému prístupu k hrám“³³ ich vyčlenila z mužskej literárnej tradície.

Vzorec historického „mlčania“ ženských textov sa objavuje kedykoľvek a kdekoľvek, keď autorky kritizujú dominantnú kultúru, alebo sa jej vysmieľujú. Hrdinky Hrotsvitinho diela sú odlišné od hrdiniek terentiovskej dramatickej tradície, ktorá vykresľovala ženy ako „lascívne a zmyselné“. Hrotsvitina tvorba vo všeobecnosti narúša model komédie založenej na mužskom ponižovaní a spredmetňovaní žien. Prejavuje sa to napríklad v jej druhej hre *Dulcitius*, v ktorej vládca Dulcitius uväznil sväté panny Agapes, Chioniu a Hirenu a vyhráza sa im znásilnením. Keď príde k nim, aby „sa uspokojil“ v ich „túžobnom objatí“³⁴, Boh vypočuje ich panenské modlitby a potenciálny násilník sa ocitne v situácii, keď sa objekty jeho túžby premenia na kuchynské riady a náčinie. „Ženy pozorujú Dulcitiu a smejú sa mu. Vífazia nad násilníkom, keď ho vďaka svojej čarodéjnej moci zosmieš-

nia a odhalia jeho bláznovstvo. Mužská dramatická perspektíva sa tak obracia naruby.³⁵

Po druhé, význam objavenia Hrotsvity spočíva v tom, ako objavenie „minulosti“ ovplyvňuje budúcnosť. Ak sa má patriarchálny kánon literárnej a dramatickej „veľkosti“ úplne spochybníť, potom sa minulé ženské dielo musí dostať spoza hranice zabudnutia. Case si všíma: „Kánon reprodukuje svoju históriu do budúcnosti. Ak Hrotsvita nezíska svoje oprávnené miesto v tradícii ako prvá dramatická, zostanú ďalšie ženské drámy v tieni, na okraji, alebo v lepšom prípade budú ‚výnimočné a rovnoprávne‘, ale len v rámci ženských antológií, v ženských divadelných skupinách či v ženských štúdiách.“³⁶

Bez primárnych modelov, akým je Hrotsvita, by nebolo možné vytvoriť tradíciu ženského dramatického písania ako „normy“, ale len ako „alternatívy“ alebo „vybočenia z kánonu“, ktorý petrifikuje dramatické formy a ideologické vzťahy dominantnej (mužskej) kultúry.

„Stratené“ praktičky

Aj keď feministické mapovanie historickej tradície drám ženských autoriek tvorí užitočnú a potrebnú súčasť spochybnenia mužskej zaujatosti „kánonu“, nepresahuje k radikálnejšiemu uvažovaniu o tom, čo tvorí dejiny divadla. Susan Bassnett tvrdí, že feministické myslenie o dejinách divadla si musí položiť viacero otázok o „kontexte“, v ktorom ženy tvorili a pracovali: „Musíme prestať rozmýšľať o ‚výnimkách‘, ako boli Hrotsvita alebo Aphra Behn, a dôsledne preskúmať kontext, v ktorom tieto ženy písali, i tradíciu, na základe ktorej písali, a prijať fakt, že krátky zoznam mien môže byť oveľa dlhší.“³⁷

Bassnett sa vyjadruje kriticky voči „priveľkému zdôrazňovaniu textovej zložky divadelného diela“, ktoré „vedie k nerovnováhe“.³⁸ Aby názorne ilustrovala svoje tvrdenie, približuje pomery v divadelnej produkcii predrenesančného obdobia, keď „herec hrajúci na základe scenára alebo hry bol len jedným z početnejšej divadelnej skupiny tanečníkov, spevákov, hudobníkov, kaukliarov a umelcov každého druhu“.³⁹ Feministické kritické myslenie o divadle preto svoj záujem rozšírilo aj na ďalšie významné kontexty, napríklad na herečky a ich pracovné podmienky, na ženy ako divadelné podnikateľky a režisérky a na špecifická ženského hrania.

Herečky a ich pracovné podmienky

Feministické kritické myslenie o divadle, ktoré sa sústreďuje na pracovné podmienky žien-divadelníčok, spochybnilo mýtus herečky-prostitutky, všeobecne rozšírený vo viacerých obdobiach divadelnej histórie. Tejtó problematike sa venujú aj dve rozsiahle štúdie Elizabeth Howe (1992) a Tracy Davis (1991), ktoré dokumentujú pracovné podmienky britských herečiek počas obdobia reštaurácie⁴⁰ a viktoriánskeho⁴¹ obdobia. Štúdia Howe o prvých anglických herečkách poukazuje na rodové nerovnosti tohto zamestnania, ktoré bolo pre mužov oveľa prístupnejšie. Ženy sa nesmeli stať podieľničkami ani v jednej z dvoch hereckých spoločností založených po roku 1660, a s výnimkou niekoľkých hereckých „hviezd“ dostávali oveľa nižšiu mzdu ako muži.⁴² Navyše, obraz žien ako sexuálne prístupných objektov, vytvorený v dráme a na javisku, sa prenášal aj do života a

sexuálne obťažovanie herečiek mimo javiska „spoločnosť vo všeobecnosti nepovažovala za nič neprimerané“⁴³. V prípade herečky Elizabeth Barry si Howe všíma, ako súdobý názor na túto herečku ako na „predajnú prostitutku“, hoci „sotva existovali dôkazy, že bola naozaj kurtizánou“, odráža „mizogýnske rozhorčenie nad ženou, ktorá dosiahla popularitu, moc a predovšetkým materiálny úspech v spoločnosti“.⁴⁴ Howe odhaduje, že asi len štvrtinu herečiek obdobia reštaurácie, ktoré poznáme, mali ich súčasníci v úcte a vážnosti.⁴⁵

Výskum David sa týka profesionálneho života herečiek viktoriánskeho obdobia a prináša podobný obraz ekonomických ťažkostí: „Ženy naozaj výrazne trpeli, pretože ich základné gáže boli oveľa nižšie, kým ich profesionálne výdavky boli vyššie a konkurenčný zápas o prácu sa v posledných desaťročiach 19. storočia zintenzívnil.“⁴⁶ Ale, ako poznamenáva Howe, oproti divadelnému kontextu 17. storočia začína v 19. storočí vo všeobecnosti v spoločnosti prevládať iný názor na ženy, a zvlášť na herečky, ktorý postupne prekonáva mýtus herečky-kurtizány: „Spoločenskú morálku v otázke žien a ženskej sexualitý neustále spochybňovali tie herečky, ktoré si svojou nezávislosťou, vzdelaním, osobným šarmom a tým, že sa povzniesli nad mravy (nevyhnutná podmienka ich povolania), získali prístup k mužskej vládnucej elite, zatiaľ čo ‚správne‘ zmýšľajúca spoločnosť — najmä jej ženská časť — ich zavrhlá.“⁴⁷

Ženy – divadelné riaditeľky a režisérky

Jedným zo spôsobov, ako mohli výnimočné herečky zvýšiť svoj vplyv v rámci profesie, bolo zapojenie sa do divadelného podnikania. V 17. a 18. storočí úspešné herečky spravidla dostávali podiel zo zisku divadelnej spoločnosti, niektoré z nich mali v 19. storočí aj vlastné spoločnosti ako herečky-podnikateľky, ale bolo aj zopár výnimočných žien, ktoré svoju hereckú kariéru prinášajú aj finančný úspech vymenili za post divadelnej riaditeľky. Objavenie týchto žien malo význam nielen preto, že tieto ženy dosiahli „mužský“ úspech v riadiacej pozícii, ale aj preto, aby sa dali analyzovať zmeny a zlepšenia, ktoré nastali v umeleckom programe a pracovných podmienkach divadla, keď na jeho čele stála žena.

Napríklad v eduardovskom⁴⁸ období ženy, ktoré boli schopné zaujať riadiace posty, často demonštrovali záujem o presadenie nových hier a nových foriem do divadelnej praxe. Následne mohli dramaticky rovnocenne súťažiť s mužskými autormi o uvedenie svojich hier na javisku a neboli vystavené zvyčajným mizogýnským názorom na ženské autorky, ktoré by ich nútili písať pod mužskými pseudonymami. Herečka-riaditeľka Lena Ashwell, ktorá viedla Kingsway Theatre a presadzovala novú tvorbu, prijala a uviedla hru Cicely Hamilton *Diana of Dobson's* (Diana z Dobsonu)⁴⁹. Annie Horniman, ktorá bola mecenáškou a riaditeľkou Manchester's Gaiety Theatre na prelome storočí, mala povest, že bola nestranná, pokiaľ išlo o výber hier.⁵⁰ Vytvorila repertoár zo súčasných hier mladých autorov a autoriek a presadila taký spôsob ansámblovej tvorby, ktorý vyžadoval zrovnoprávnenie podmienok pre mužov i ženy.⁵¹ Dokonca herecká hviezda Sarah Bernhardt, ktorá dosiahla

medzinárodný úspech v úlohách svetového dramatického repertoáru, mala na poste divadelnej riaditeľky záujem a odvahu riskovať a uvádzať (so značnou finančnou stratou) hry neznámych mladých autorov.⁵²

Zároveň v tomto období divadelnej histórie vzrástla úloha divadelného režiséra ako tvorcu nových divadelných foriem, ale súčasne publikácie o „zrodení režiséra“⁵³ sa vôbec nezmenšujú o ženách, ktoré pracovali na tomto poste, alebo o „alternatívnych“ ženských divadelných skupinách. Parížske Théâtre Libre, ktoré založil André Antoine, je všeobecne známe ako prototyp divadelnej avantgardy, ansámblového typu divadla. Théâtre féministe, ktoré založila Marya-Chéliga v roku 1897, aby podporila tvorbu ženských autoriek, sa však nikde nespomína ako prirodzený pokračovateľ tohto typu divadelnej praxe.⁵⁴ Rovnako dobre ako Théâtre Libre je zdokumentovaná tvorba the Independent Theatre a Stage Society⁵⁵, na rozdiel od tvorby Edy Craig a jej súboru Pioneer Players, ktorý vznikol na rovnakých zásadách ako „nové“, experimentálne skupiny, s jedným rozdielom: „...všetky druhy divadelnej činnosti vykonávali ženy.“⁵⁶ Christine Dymkowski sa nazdáva, že činnosť režisérky Craig a divadelná prax tejto skupiny zostali neznáme po prvé, v dôsledku prístupu dobových etablovaných kritikov — mužov a následne v dôsledku divadelných historikov.⁵⁷ Tvorba tejto skupiny je pre feministické divadlo významná, pretože poskytuje základný obraz o ženskej divadelnej praxi. Ako opisuje Dymkowski: „Ženy sa podieľali na produkcii, Edy Craig navrhla množstvo výprav a režírovala väčšinu zo 65 hier, ktoré uviedli v rámci 37 divadelných večerov. Hry, ktoré spoločnosť uviedla, mali spoločný znak: Nielenže poskytovali množstvo ženských úloh, ale mnohé z nich ženy aj napísali.“⁵⁸

Zdá sa, že Hrotsvitino dramatické dielo, ktoré podľa Case jednoznačne patrí do dramatického kánonu, má svoju paralelu aj v kontexte divadelnej tvorby. Pôsobenie žien — divadelných režisérok, riaditeľiek, spoločností atď. — tvorí takisto nevyhnutnú a živú súčasť „dejín“ ženskej divadelnej tvorby.

Z angličtiny preložila **Barbora Ertlová**

Aston, Elaine: *An Introduction to Feminism & Theatre*. Routledge, Londýn a New York 1995, s. 15–32.

Bibliografia

- Aston, E.: *Feminism and the French Theatre: A Turn-of-the-Century Perspective*. In: *New Theatre Quarterly*, č. 7, 1986, s. 237–242.
- Aston, E.: *The „New Woman“ at Manchester's Gaiety Theatre*. In: Gardner, V. — Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1992, s. 205–220.
- Bamber, L.: *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford University Press, Stanford, California 1982.
- Bamber, L.: *The Woman Reader in King Lear*. 1986. In: Barnet, S. (ed.): *The Signet Classic Shakespeare: King Lear*. Signet, New York 1987, s. 291–300.
- Bassi, K.: *The Actor as Actress in Euripides' Alcestis*. In: Redmond, J. (ed.): *Themes in Drama: Women in Theatre: Volume II*. Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 19–30.
- Bassnett, S.: *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*. In: *New Theatre Quarterly*, č. 18, 1989, s. 107–12.

Belsey, C.: *Critical Practice*. Methuen, Londýn a New York 1980.

Bernikow, L. (ed.): *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552–1950*. The Women's Press, Londýn 1979 (1974).

Braun, E.: *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. Methuen, Londýn 1982.

Butler, J.: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, Londýn a New York 1990.

Case, S.-E.: *Re-Viewing Hrotsvit*. In: *Theatre Journal*, č. 35, 1983, s. 533–542.

Case, S.-E.: *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*. In: *Theatre Journal*, č. 35, 1985, s. 317–327.

Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988.

Davis, T.: *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. Routledge, Londýn a New York 1991.

Dusinberre, J.: *Shakespeare and the Nature of Women*. Macmillan, Londýn 1975.

Dymkowski, C.: *Entertaining Ideas: Edy Craig and the Pioneer Players*. In: Gardner, V. — Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1992, s. 221–233.

Ferris, L.: *Acting Women*. Macmillan, Londýn 1990.

French, M.: *Shakespeare's Division of Experience*, Abacus, Londýn 1983.

Gilder, R.: *Enter the Actress: The First Women in the Theatre*. George G. Harrap, Londýn, Bombay a Sydney 1931.

Helms, L.: *Playing the Woman's Part: Feminist Criticism and Shakespeare*. In: Case, S. E. (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. John Hopkins University Press, Baltimore a Londýn 1990, s. 196–206.

Holledge, J.: *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*. Virago, Londýn 1981.

Howe, E.: *The First English Actresses: Women and Drama 1660–1700*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Hrotsvit: *Dulcitus*. Preklad. In: Wilson, K. M. (ed.): *Medieval Women Writers*. Manchester University Press, Manchester 1984, s. 53–60.

Jardine, L.: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Druhé vydanie. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1989 (1983).

Kent, C.: *Image and reality: The Actress and Society*. In: Vicinus, M. (ed.): *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. Methuen, Londýn 1980 (1977), s. 94–116.

Lavery, B.: *Origin of the Species*. In: Remnant, M. (ed.): *Plays by Women: Volume Six*. Methuen, Londýn a New York 1987, s. 63–84.

Lenz, C. — Greene, G. — Neely, C. (ed.): *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. University of Illinois Press, Urbana a Chicago 1980.

Meluskie, K.: *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure*. In: Dollimore, J. — Sinfield, A. (ed.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester University Press, Manchester a New York 1985, s. 88–108.

Millet, K.: *Sexual Politics*. Virago, Londýn 1977 (1968).

Moers, E.: *Literary Women*. Doubleday, New York 1976.

Moore, H. (ed.): *The New Women's Theatre: Ten Plays by Contemporary Women*. Vintage Books, New York 1977.

Novak, S. S.: *The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature*. In: *Journal of Social Issues*, č. 2, 1972, s. 47–57.

Rowbotham, S.: *Hidden From History*. Pluto Press, Londýn 1973.

Rutter, C.: *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*. The Women's Press, Londýn 1988.

Sinfield, A.: *Royal Shakespeare: Theatre and the Making of Ideology*. In: Dollimore, J. — Sinfield, A. (ed.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester University Press, Manchester a New York 1985, s. 158–181.

Stokes, J. — Booth, M. R. — Bassnett, S.: *Bernhardt, Terry, Duse: The Actress in her Time*. Cambridge University Press, Cambridge 1988.



Stowell, S.: *Drama as Trade: Cicely Hamilton's Diana of Dobson's*. In: Gardner, V. — Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1992, s. 177–188.

Taplin, O.: *Greek Tragedy in Action*. Doplňené vydanie. Methuen, Londýn 1985.

Wertenbaker, T.: *The Love of the Nightingale*. Faber & Faber, Londýn 1989.

Women's Theatre Group a Feinstein, E.: *Lear's Daughters*. In: Aston, E. — Griffin, C. (ed.): *Herstory: Volume 1*. Sheffield Academic Press, Sheffield 1991, s. 19–69.

Woodfield, J.: *English Theatre in Transition 1881–1914*. Croom Helm, Londýn 1984.

Poznámky

¹Lavery, B.: *Origin of the Species*. In: Remnant, M. (ed.): *Plays by Women: Volume Six*. Methuen, Londýn — New York 1987, s. 63–84, s. 67.

²Rowbotham, S.: *Hidden From History*. Pluto Press, Londýn 1973.

³Millet, K.: *Sexual Politics*. Virago, Londýn 1977 (1968).

⁴Moers, E.: *Literary Women*. Doubleday, New York 1976.

⁵Bernikow, L. (ed.): *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552–1950*. The Women's Press, Londýn 1979 (1974).

⁶Moore, H. (ed.): *The New Women's Theatre: Ten Plays by Contemporary Women*. Vintage Books, New York 1977.

⁷Taplin, O.: *Greek Tragedy in Action*. Doplňené vydanie. Methuen, Londýn 1985.

⁸Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988.

⁹Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988, s. 12–13; Ferris, L.: *Acting Women*. Macmillan, Londýn 1990, s. 20–30.

¹⁰Case, S.-E.: *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*. In: *Theatre Journal*, č. 35, 1985, s. 317–327, 322.

¹¹Bassi, K.: *The Actor as Actress in Euripides' Alcestis*. In: Redmond, J. (ed.): *Themes in Drama: Women in Theatre*. 2. zv. Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 19–30, 27.

¹²Tamže.

¹³Case, S.-E.: *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*. In: *Theatre Journal*, č. 35, 1985, s. 322.

¹⁴Dusinberre, J.: *Shakespeare and the Nature of Women*. Macmillan, Londýn 1975, s. 5.

¹⁵Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988, s. 25.

¹⁶French, M.: *Shakespeare's Division of Experience*. In: *Abacus*, Londýn 1983 (1981), s. 23.

¹⁷Bamber, L.: *The Woman Reader in King Lear*. 1986. In: Barnet, S. (ed.): *The Signet Classic Shakespeare: King Lear*. Signet, New York 1987, s. 291–300, s. 9.

¹⁸Tamže, s. 300.

¹⁹Mcluskie, K.: *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure*. In: Dollimore, J., Sinfield, A. (ed.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester University Press, Manchester a New York 1985, s. 88–108, s. 102.

²⁰Tamže.

²¹Tamže, s. 104.

²²Jardine, L.: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Druhé vydanie. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1989 (1983).

²³Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988, s. 22–23.

²⁴Helms, L.: *Playing the Woman's Part: Feminist Criticism and Shakespeare*. In: Case, S. E. (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, Baltimore — Londýn 1990, s. 196–206, s. 197.

²⁵Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988, s. 25.

²⁶Case, S.-E. (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, Baltimore a Londýn 1990.

²⁷Rutter, C.: *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*. The Women's Press, Londýn 1988.

²⁸Sinfield, A.: *Royal Shakespeare: Theatre and the Making of Ideology*. In: Dollimore, J. — Sinfield, A. (ed.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester University Press, Manchester a New York 1985, s. 178.

²⁹Tamže, s. 179.

³⁰Pozri Wandor, M.: *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. Doplňené vydanie. Routledge, Londýn — New York, 1986 (1981), s. 84.

³¹Case, S.-E.: *Feminism and Theatre*. Macmillan, Londýn 1988.

³²Novak, S. S.: *The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature*. In: *Journal of Social Issues*, č. 2, 1972, s. 47–57.

³³Butler, M. M.: *Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays*. Philosophical Library, New York, 1960, s. 19.

³⁴Hrotsvit: *Dulcitius*. Preklad. In: Wilson, K. M. (ed.): *Medieval Women Writers*. Manchester University Press, Manchester 1984, s. 53–60, 55.

³⁵Case, S.-E.: *Re-Viewing Hrotsvit*. In: *Theatre Journal*, č. 35, 1983, s. 533–542, 537.

³⁶Tamže, s. 535.

³⁷Bassnett, S.: *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*. In: *New Theatre Quarterly*, č. 18, 1989, s. 107–112, 112.

³⁸Tamže, s. 108.

³⁹Tamže.

⁴⁰Obdobie opätovného návratu kráľa Karola II. na trón po roku 1660 (pozn. prekl.).

⁴¹19. storočie, obdobie vlády kráľovnej Viktórie (1830–1901), (pozn. prekl.).

⁴²Howe, E.: *The First English Actresses: Women and Drama 1660–1700*. Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 26–27.

⁴³Tamže, s. 33.

⁴⁴Tamže, s. 30.

⁴⁵Tamže, s. 33.

⁴⁶Davis, T.: *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. Routledge, Londýn a New York 1991, s. 35.

⁴⁷Davis, T.: *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. Routledge, Londýn — New York 1991, s. 69–70.

⁴⁸Obdobie panovania kráľa Eduarda VII. (1901–1910), (pozn. prekl.).

⁴⁹Stowell, S.: *Drama as Trade: Cicely Hamilton's Diana of Dobson's*. In: Gardner, V. — Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York — Londýn 1992, s. 177–188, 179.

⁵⁰Holledge, J.: *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*. Virago, Londýn 1981, s. 41.

⁵¹Aston, E.: *The „New Woman“ at Manchester's Gaiety Theatre*. In: Gardner, V. — Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1992, s. 205–220, 206.

⁵²Stokes, J. — Booth, M. R. — Bassnett, S.: *Bernhardt, Terry, Duse: The Actress in her Time*. Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 24.

⁵³Braun, E.: *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. Methuen, Londýn 1982.

⁵⁴Aston, E.: *Feminism and the French Theatre: A Turn-of-the-Century Perspective*. In: *New Theatre Quarterly*, č. 7, 1986, s. 237–242.

⁵⁵Woodfield, J.: *English Theatre in Transition 1881–1914*. Croom Helm, Londýn 1984.

⁵⁶Holledge, J.: *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*. Virago, Londýn 1981, s. 123.

⁵⁷Dymkowski, C.: *Entertaining Ideas: Edy Craig and the Pioneer Players*. In: Gardner, V., Rutherford, S. (ed.): *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. Harvester Wheatsheaf, New York a Londýn 1992, s. 221–233, 230.

⁵⁸Tamže, s. 222.

Hľadanie tradície feminizmu a dejiny divadla

ETAINÉ ASTON



N
Z
H
Roz
hor
per
„Váž
zítke
ná c
preš
cháp
spol
Pro
jste
asis
Věd
nep
neo
ira
Běh
gun
na.
věd
táke
na
Záj
ted
jest
Fem
stvl
vár
res
v m
len
po
Ny
v
spe
sk
do
o l
tic
To
dá
m
př
ha