

Postpolitični feminizem na odru?

Bistvo zgodnjega feminističnega/ženskega gibanja je bil proces oblikovanja podobe skupnosti kot alternativne podlage organizirani vrsti skupnih vrednot in izkustev. Ta skupnost je privzemala najrazličnejše oblike in oznake. Sprva je označevala ženske, ki jih je družilo delo, ki so preživljale prosti čas ob specifično ženskih opravilih in čutile pripadnost alternativnemu načinu življenja. Sestavni del lezbičnih združenj so na radikalnejši strani bile ločene komune, ki so delovale neodvisno od večinske družbe, na bolj asimiliranem robu pa kulturne prireditve, namenjene tistim, ki so živele in delale znotraj patriarhalne ureditve. Odrske predstavitve so formalno temeljile na ustaljenem, vzajemnem načinu vedenja, oblačenja, izražanja in pravil, po katerih se je skupnost ravnala v svoji siceršnji socialni organiziranosti. Da bi odrska produkcija dobila feminističen značaj, si je ženski performance moral najti pot, ki je upoštevala problematiko skupnosti in ustaljeno prakso na eni ter zavezujoče odrske konvencije na drugi strani.

Zavest o ženski skupnosti se je pravzaprav razvila v 70-ih letih, vzporedno s študentskim, etnično-političnim in homoseksualnim gibanjem. Večina teh gibanj je povezanost gojila kot nekakšno utopično podobo, kar se je v prijaznejši obliki izražalo z organizirano pomočjo in podporo, v skrajni pa s terorističnimi akcijami. Z današnjega zornega kota se mi zdi ključnega pomena opozoriti na takratno zvezo med idejo skupnosti in organizacijo kolektiva. Socialistične ideje in praksa so se ujemale s feminističnimi pogledi. Pozabili smo – v Združenih državah pa zavrnili – dejstvo, da so politična gibanja 70-ih let vzpostavila nujen občutek medsebojne povezanosti, ne glede na spol, spolno usmeritev in gmotno stanje posameznika. Patriarhalne institucije so bile tako spolnodiskriminacijske kot kapitalistične. Večina ženskih/feminističnih gledaliških skupin je delovala kot kolektiv: delile so si delo, denar, življenjske razmere in osebni, čustveni prostor. Izogibale so se organiziranju vzdolž t.i. patriarhalne, hierarhične osi na relaciji scenarist–režiser–igralec. Podobna praksa se je uveljavila tudi v ženskih/feminističnih knjigarnah, pri urejanju tiska, v specializiranih zadrugah za oskrbo z življenjskimi potrebščinami in v skupnih življenjskih prostorih. Organizacija glasbenih in gledaliških festivalov je potekala v kolektivnem duhu, od odločanja o sami predstavi in ceni vstopnine do skrbi za otroško varstvo in oskrbe s hrano in prenočitvami.

V 80-ih letih, obdobju Ronalda Reagana in politike obilja, je prišlo do novih oblik feminističnega performancea in kulturne produkcije, ki se je, neza-

vedno, ne le prilagodila grozljivim, krutim okoliščinam takšne politike, temveč jo je dejansko tudi posnemala. Zavest skupnosti je klonila pred pojmom subkulture. Sprememba je premaknila socialno organiziranost žensk stran od alternativnega, proti "sub" definiranemu načinu življenja, pač glede na status, ki si ga je to življenje pridobilo v okviru prevladujočih socialnih, nacionalnih in ekonomskih dogajanj. Tako feminističnemu kot tudi lezbičnemu in gay gibanju je uspelo uveljaviti načelo formalne enakopravnosti ne glede na spol ali drugačno spolno usmerjenost. Kritiko vse globalnejših problemov kapitalizma in nacionalizma je zamenjala težnja po delovanju znotraj njiju. S prihodom 90-ih so bile vse vezi med politiko spolne enakopravnosti in kolektivistično miselnostjo oziroma protikapitalistično kritiko 70-ih popolnoma uničene. Kar ostaja, sta poststrukturalistična kritika in postmodernistični performance. Ključnega pomena za oba je vzpon neoindividualizma. Taktiko kolektivnega, povezanosti, je prerasla očaranost z notranjo dinamiko novozgrajene zavesti individualnega. Ta je deloma posledica urbane zavesti, izvirajoče iz pojmov, kot je *flaneur* Walterja Benjamina, in iz lacanovske ponotranjenosti socialnega. Prej kot skupini pripada raznolikost posamezniku. Povezovanje v skupino zamenja notranji proces prebijanja skozi različne politične okoliščine, ki jih zdaj na svoji poti srečuje posameznik. Vsaka zunanja socialna dinamika ali utelešenje materialnega temelji na novi pozitivni vrednoti fetišizma udobja. Neoindividualizem in fetišizem udobja sta po volji postmodernističnemu performanceu. Samostojna ženska predstava služi kot posoda ponotranjenju družbenih dogajanj. Kot primer omenimo predstave, v katerih se različnost med spoloma izraža skozi igro transseksualnega izvajalca, ki je moški in ženska obenem. Anna Devereare Smith predstavi svoje videnje problematike etničnih skupnosti skozi igro ene same izvajalke. Fragmentarni jezik predstave in izolirani gledališki rekviziti ponazarjajo moč materialnih dobrin. Politični učinek postpolitičnega je nekatere igralce in avtorje, ki so se prvotno ukvarjali s postmodernističnim eksperimentiranjem, prignal nazaj k realizmu–dialogu–polemiki o medčloveških različnostih in uprizarjanju stvarnosti.

S tem sem podala splošen pregled obravnavane tematike in prehajam k podrobnostim. Vzdušje 70-ih lahko ponazorimo z dogajanjem v WOW Cafe v New Yorku. Holly Hughes, danes priznana gledališka umetnica, opisuje alternativno, kolektivno naravo prireditev:

"Nekega dne sem hodila po East 11th Street, se znašla v WOW in začela s prostovoljnim delom. Že prej sem se tam udeleževala nekaterih dogodkov. V Klubu 57 so prirejali božične zabave, namenjene izključno odraslim ... ženskam. Prihajale so, se slačile in oblačile izbrano damsko perilo. Vse skupaj je precej spominjalo na svobodo transvestitskih gledališč in vsakdo je lahko nastopil ..."

Svoboda nastopanja v WOW, najsi je šlo za gledališke predstave, zabave ali striptiz, je slonela na predstavi o skupnosti, ki je nudila občutek pripadnosti glede na spol in spolno usmerjenost. Tradicionalne vloge gledališkega režiserja, scenarista in igralca so bile medsebojno zamenljive. Nihče ni upravljal prostora ali predstave v tradicionalnem smislu, pač pa je predstava sama, kot izziv, vabila ženske k sodelovanju. Nihče ni prirejal avdicij, nika-

kršni pogoji niso omejevali sodelovanja – zadoščala je zgolj prijava. Vloga posameznice v skupini je bila vloga enake med enakimi. S tem ko so odpadle omejitve glede sodelovanja na prireditvah, je vir dohodka za vzdrževanje dejansko ustvarjal notranji pretok sodelujočih. Običajna delitev na nastopajoče in občinstvo se je porazgubila, saj so ženske zakupile prostor zato, da so se na zabavah pojavljale in srečevale n.pr. zgoraj brez. Kroženje performanca v smislu kolektivnega pristopa je torej ustvarilo pogoje delovanja tako v duhovnem kot materialnem pogledu.

Obiskovalke WOW Cafe so prihajale iz vrst lokalnega prebivalstva spodnjega vzhodnega dela Manhattan. Glede na okolje in vse prej kot razkošno podobo, je v lokal prihajala ustrezna etnična mešanica žensk določenega družbenega sloja. Elementi predstav so bili zasičeni z atmosfero življenjskega načina, ki ga je določalo vse, od ponošenih oblek, nevhvaležnih in slabo plačanih zaposlitev do želje po begu iz majhnih, utesnjujočih stanovanj. Proč od uličnega nasilja in družbene prakse spolnega razlikovanja, je WOW s svojimi prireditvami nudil možnost izbire drugačnega, samo ženskam namenjenega okolja. V očeh skupnosti je bil WOW Cafe oblika nekakšne samoupravne enote, ki se je razvila v določenem življenjskem okolju sredi New Yorka. Oblikovanju skupnosti je torej vsaj deloma botrovala tudi getoizacija.

V getu je vladala revščina, bodisi kot posledica spolne diskriminacije na delovnem mestu ali pa odpora do dela znotraj uspešnega kapitalističnega patriarhata. Uprizoritve v WOW so govorile o revščini kot posledici razrednega tlačenja. Igralska skupina *Split Britches* si je za temo svoje prve predstave izbrala problem revščine kmečkih žena, kasneje pa spregovorila še o ženskah v mestnih okoljih. Ime *Split Britches* si je skupina nadela zaradi aluzije na vrsto hlač s širokim razporkom, kakršne so nosile ženske pri delu na polju, ko se niso smele ustaviti niti toliko, da bi opravile malo potrebo. V ozadju naporov za oblikovanje skupnosti kot kolektiva so feministično misel vznemirjale socialistične ideje in celo pomen komunistične partije. Ti-Grace Atkinson v svojem odmevnem manifestu z naslovom "*Lesbianism and Feminism*", iz leta 1973, pojasnjuje, da:

"...lahko strateški pomen lezbičnega gibanja za feminizem najustrezneje pojasnimo z analogijo... Političnost Partije se je kazala skozi neposredne in javne napade na razredno strukturo. Šlo je za "militanten" socializem... Lezbično gibanje je za feminizem tisto, kar je bila Komunistična partija za sindikalno gibanje."

Olje na ogenj je prilila skupnost Combahee River, ko se je poistovetila s kritiko razredne politike in materializma ter razširila njen domet.

"Zavedamo se, da je osvoboditev zatiranih pogojena z uničenjem ekonomsko-političnega sistema kapitalizma, imperializma in obenem tudi patriarhije...Ne verjamemo pa, da nam lahko socialistična revolucija, ki ni obenem tudi feministična in protirasistična, zagotovi svobodo...Kot skupnost črnskih feministk in lezbijk se popolnoma zavedamo točno določene revolucionarne naloge, ki je pred nami, in smo pripravljene zanje žrtvovati toliko dela in naporov, kolikor bo potrebno."

Smisel prireditev v WOW Cafe, ki so napeljevale k spremembam, bile naperjene proti privilegiranosti določenega razreda ali etnične skupine,

imele pogosto lezbičen naboj in bile v organizacijskem in materialnem pogledu alternativnega značaja, najbolj ponazarja dediščino 70-ih let, ki je združevala socialistične in feministične strategije povezanosti in kritičnega mišljenja.

Osemdeseta leta so prinesla novosti: pojem subkulture, blagovni fetišizem kot možnost alternativnega izkustva in neindividualizem. V nadaljevanju želim podati kratek pregled teh novosti in njihovega vpliva na sočasne spremembe odrskega dogajanja. Leta 1979 je izšlo odmevno delo Dicka Hebdigea, z naslovom *Subculture: The Meaning of Style*. Knjiga je odprla osemdeseta in postavila temelje večini pisanja, ki je sledilo. Po Hebdigeovi definiciji je subkultura jeziček na tehtnici med kohezivnimi in ločevalnimi silami, ki odloča v prid slednjim.

“Če poudarimo povezanost in soodvisnost na račun neskladnosti in diskontinuitete, smo v nevarnosti, da prezremo način, s katerim model subkulture kristalizira, konkretizira in podaja izkušnjo množice.”

Protislovnost izbire med “skupnostjo” na eni in “subkulturo” na drugi strani je torej v privilegiranju prve ali druge. “Skupnost” teži k soodvisnosti, medtem ko se po “subkulturnem” načelu skupina oblikuje s procesom ločevanja od prevladujočega. Hebdige povezuje subkulturo s stilom in utemelji njeno delovanje kot manipuliranje z blagovnimi dobrinami. Blagovni fetišizem prevzame novo, pozitivno vlogo v levo usmerjenem mišljenju, postmodernistični *bricolage* pa najavi alternativen značaj blagovnih dobrin:

“...blagovne dobrine si je v vsakdanjem življenju mogoče na simbolični ravni znova in znova lastiti, in jim pripisovati nasprotujoče si lastnosti...Izziv prevladujočemu, ki ga subkulture izkazujejo, ne izhaja iz njih samih... Pridržki veljajo skrajno plitvi, površinski ravni njihove pojavnosti, se pravi ravni simbolov, simbolične skupnosti, skupnosti potrošnikov mita.”

Z naslonitvijo na derridajevska dekonstruktivistična izvajanja, ki zavračajo “prezentnost” in s tem predpostavko o samozavedanju, se je feministična kritika obrnila proti politiki skupnosti 70-ih let. Zanj značilen naboj veje iz odmevnega članka Iris Marion Youngove, *The Ideal of Community and the Politics of Difference*. Potem ko začne s trditvijo, da skupnost “favorizira enotnost na račun razlik”, avtorica prepozna skupnost kot namišljen vzor, ki “posplošuje in postavlja v brezčasnost lasten koncept socialnega bivanja s tem, da vzpostavlja nasprotje med avtentičnimi in neavtentičnimi družbenimi odnosi”. Youngova se odloči za dekonstrukcijo skupnosti tako, da jo označi za “ideal” v najslabšem pomenu besede, s tem ko vztraja pri trditvi, da “jaz” in “ti”, ki zvenita skozi dejansko podobo te skupnosti, hkrati označujeta “medsebojno subjektivnost” kot bivanjski vzorec. Nato ugovarja takšni osnovi s tezo, da subjekt ne zmore popolnoma doumeti samega sebe, in s tem tudi drugih ne. Po avtoričinem mnenju bi v nasprotju z omenjeno obliko skupnosti za idealno veljalo “mesto brez zatiranja”, ki bi ostalo sprejemljivo za “neprilagojeno drugačnost”.

Diana Fuss se v uvodu k antologiji *“inside/out”* postavi ob bok trditvam, da je skupnost preveč tog pojem: “Večina nas je obenem znotraj in zunaj,” pravi Fussova, in nam pripisuje le delno in začasno članstvo v skupnosti oziroma v subkulturi. In nadaljuje:

“Kakršno koli hrepenenje ali romantična predstava o ‘zunanjem’ kot prostoru radikalnih možnosti nas nemudoma pusti na cedilu, saj moramo zato, da lahko idealiziramo ‘zunanje’, biti že, vsaj do neke mere, udobno spravljene znotraj.”

Kate Bornstein, ženska, ki je bila prej moški, je nedavno stopila v središče dogajanja na prizorišču, ki ponazarja tako notranjo kot zunanjo sfero problematike drugačne spolne usmerjenosti. V svoji predstavi *Hidden: A Gender* igra oba spola, tako kot sicer v življenju. Pripoveduje o operaciji, s katero so ji spremenili spol, in do podrobnosti, v stilu kuharskih navodil, opiše odstranitev penisa. Problem transseksualnosti podaja na način, kakršen je oddaljeni perspektivi, feminizmu, ki je še vedno vpet v spone spolne identifikacije, nedosegljiv. Sandy Stone, ravno tako “moški-ženska”, igra vampirja, v medli svetlobi računalniškega ekrana, na katerem se pojavljajo podobe preobrazbe človeške rase v robotsko. Ekran osvetljuje ljudi spremenjenega spola, ki si v telesa, na katerih so vidne sekundarne spolne karakteristike obeh spolov, vbrizgavajo estrogen. Možnost, da se prizor udejanji v resničnem svetu, je nesporna. Dostop do medicinskih tehnologij in robotike je danost politike obilja. Telo s spremenjenim spolom ponazarja novo vrsto človeka-državljana, ki je produkt tržnih usmeritev in nacionalnega statusa. “Ženske” in feministične teorije so odrinjene na rob. Tradicionalna politika ne sledi več dogajanjem. Ostaja vseobsegajoča podoba posameznika, ki ponazarja zgolj notranjo razklanost.

V tem smislu se samostojne predstave Anne Deveare Smith ukvarjajo s problemi rasne diskriminacije. Smithova potuje v okolja, kakršno je Los Angeles, in se pogovarja s pripadniki etničnih skupin, ki so bili priče etničnemu nasilju, kakršno je denimo izbruhnilo leta 1992 v primeru Rodneya Kinga. Intervjuje obdelava in potem sama nastopa v vlogah različnih oseb. Sama na odru, interpretira pogovore med Američanom korejskega rodu in Afroameričani. Njena dela slovijo kot dramske obdelave življenjskih situacij v urbanem svetu. Prišel je čas, da se tovrstna navzkrižja izrazijo skozi novo, učinkovito podobo posameznika.

V nasprotju s tovrstno prakso se je Cherrie Moraga, Američanka mehiškega rodu, lezbijka, pesnica in avtorica igranih predstav, s svojim delom odmaknila od postmodernističnih postopkov nazaj k neke vrste realističnemu dialogu. Uprizorja življenje kmečkih delavk, Američank mehiškega porekla. Vrača se v čase priključitve jugozahodnih ozemelj, v leto 1848, in opozarja na uničujoče posledice, ki jih je sprememba meja prinesla tam živečim prebivalcem. Razpustitev Združenih držav Amerike si zamišlja kot posledico aktivističnih gibanj domorodnega ljudstva, ki bodo zemljo vrnila v prave roke. Narodnostne meje so v njeni politični organizaciji sporne. Nobena subkultura se ne bi sprijaznila s privilegiji, izposlovanimi z zakonskim odlokom. Nedavni podpis severnoameriškega sporazuma o prosti trgovini (NAFTA) je Cherrie Moraga pospremila z ogorčenim protestom proti novi vrsti ekspanzionističnega vdora v Mehiko. V času, ko to pišem, si je NAFTA nakopala nasprotnike v obliki terorističnih skupin, ki zahtevajo vrnitev zemlje Indijancem. Na naši polobli se ponovno odigrava boj med kapitalistično ekspanzijo in terorizmom.

Moragina odrska upodobitev nastalih razmer nosi naslov *Heroes and Saints*. Drama je sicer po svoji obliki tradicionalno realistična, glavna oseba, Cherezita, pa je samo glava – posledica prirojene telesne okvare zaradi kemične zastrupitve polj. Zamisel izvira iz osrednjega problema skupnosti Mehičanov, ki se bori proti zapraševanju poljskih pridelkov s kemičnimi sredstvi, saj ti povzročajo številne prirojene telesne okvare. Čeprav je samo glava, je Cherezita spolno bitje. V prizoru, ki v trenutku poruši vrsto moralnih zapovedi, smo priča dogodku, ko "glava" oralno zadovolji vaškega duhovnika. Cherezita je tudi v oporo svojemu homoseksualnemu bratu, ki je često na poti med vaško skupnostjo in gayevsko sceno v San Franciscu, razklan med klicema dveh popolnoma različnih okolij. Ob koncu igre nosijo razjarjeni kmetje mrtvo Cherezitino glavo preko polja kot kip svetnice. Drama je prispodoba vzvišenosti boja za vrnitev zemlje tistim, ki jo obdelujejo, za pravico do popolnega, spolno aktivnega ženskega telesa ter pravico homoseksualcev do polnopravnega mesta v skupnosti. Vezi, ki so se nekdaj prepletale med navedenimi političnimi zahtevami, je v veliki meri pretrgalo postpolitično obdobje. Najnovejša kalifornijska republikanska kampanja, uperjena proti posvečanju posebne skrbi ženskam in etničnim manjšinam, je pridobitve 70-ih postavila na glavo. Vrnili smo se v leto 1968. Ljudje bi se radi organizirali, toda kako? Kako se zavzemati za pravice žensk in etničnih manjšin brez zavesti o identiteti? Lahko morda zdaj, "po padcu zidu", obudimo v življenje sotočje feminizma in socializma? Je predstava prihodnosti "one-woman show"?

Prevedel Boštjan Leiler

Sue-Ellen Case (ZDA): Profesorica na University of California, stokovnjakinja za področje "ženskega gledališča". Avtorica knjig *Feminizem in gledališče: kritična teorija in gledališče*, *Prikaz moči: gledališki diskurz in politika*. Od 1985 do 1989 je bila urednica *Theatre Journala*.