



KAZALO

05

UVODNIK, Tery Žeželj

11

JUBILEJ KOT CEREMONIAL SOŽITJA DEDIŠČIN SVETA,
Urban Belina in Jasmina Založnik

31

INTERPRETATIVNA ZMEDA KOT STRATEGIJA UPORA,
Varja Hrvat in Jakob Ribič

47

H ZA HERETIČNO, Nina Perger

59

O ČRVIH POSTČLOVEŠKE DEKONSTRUKCIJE
GLEDALIŠČA ALI PO POTEH EMANCIPACIJE
GLEDALIŠKE MEGLE, Pia Brezavšček



Tery Žeželj
UVODNIK

»How we live in the world is contingent upon how we imagine that world to be.«¹ (Loewen Walker v Neimanis 563).

V eseju »The Carrier Bag Theory of Fiction« iz leta 1986 Ursula K. Le Guin predlaga drugačno zgodbo. Zgodbo, ki nima zapleta in nima heroja, zgodbo, ki ni *njegova*. Namesto zgodbe o boju heroja s prvim orodjem – predmetom za lov – predlaga novo zgodbo o ljudeh in nabiralništvu, kjer je prvo človeško orodje posoda oz. vrečka – predmet za shranjevanje. To je nova zgodba, zgodovina človekovih orodij. Začne se s predmetom, ki je, kot piše Le Guin, namenjen prenašanju energije domov, in ne usmerjanju energije proti nasprotniku (4). Takšen začetek odpre prostor za mnoge druge zgodbe in za mnoge druge like, ki niso le heroji, ki so z mečem ali kopjem v roki premagali kakršnegakoli nasprotnika.

In zgodovina je pripovedovanje zgodb in razlaganje kultur, zato je ključnega pomena, kakšno zgodbo pripovedujemo in kako jo pripovedujemo, ali kot zapiše Haraway v knjigi *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*:

1 »Kako živimo v svetu, je odvisno od tega, kako si svet predstavljamo.«

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories.² (12)

Dominantna zahodna kultura je utemeljena na kolonialistični logiki binarnih opozicij in ustaljenih narativov, ki definirajo vse elemente družbe z uveljavljenimi kategorijami in jih postavljajo v zgodbo o heroju, ki je premagal poraženca. S tem popredalčkamo svet v zgodbe zmagovalcev in poražencev, zgodbe o človeku in živali, o moškem in ženski, o naravi in kulturi, o subjektu in objektu itn. Astrida Neimanis v članku »Natural Others? On Nature, Culture and Knowledge« piše, da razumevanje narave in kulture kot binarnih opozicij utemeljuje vse ostale dualizme.

2 Pomembno je, s katerimi stvarmi mislimo druge stvari; pomembno je, s katerimi zgodbami pripovedujemo druge zgodbe; pomembno je, kateri vozli vozljajo vozle, katere misli mislijo misli, kateri opisi opisujejo opise, katere vezi vežejo vezi. Pomembno je, katere zgodbe naredijo svetove in kateri svetovi naredijo zgodbe.

Ti ustvarijo dva pola: pol vrednejše in dominantne rase, spola, razreda in vrste ter pol manj vrednih, ki so definirani kot drugačni, »drugačne narave«, ki ne ustreza dominantni beli, moški in nenazadnje človeški normi in človeškemu merilu (6).

»The Carrier Bag Theory of Fiction« je primer predloga za drugačen način pripovedovanja zgodbe, ki ne bo več kategoriziral in tišal glasov na robovih dominantne etike in politike. Na tem mestu je pomembno omeniti mnoge avtorice in prispevke predvsem na področju posthumanizma in novega materializma, še posebej tekste feminističnega novega materializma. Slednji si med drugim prizadevajo za ustvarjanje drugačnih temeljev in izhodišč, ki bi omogočili vznik drugačnih perspektiv, možnost soobstoja različnih perspektiv in s tem vznik novih etik, ki niso več osrediščene okoli človeških sposobnosti in meril. Med sodobnimi avtoricami, ki se ukvarjajo z novimi oblikami družbenosti, ki bi temeljila na ozaveščanju odnosov, soodvisnosti in fluidnih meja med različnimi telesi, med drugim najdemo že omenjeni Astrido Neimanis in Donno Haraway, pa še Karen Barad, Stacy Alaimo, Rosi Braidotti, Nancy Tuana in seveda mnoge druge.

Njihove zgodbe so bližje zgodbam, ki jih piše Le Guin, zgodbam, ki

so kot vrečke in posode mnogih kultur, mnogih identitet. Nelinearne zgodbe, ki niso osredotočene okoli glavnega konflikta in glavnega lika (Le Guin 6–7). V takšni naraciji konflikt, trpljenje, tekmovanje in bojevanje niso več osrediščeni, zgodba ne vodi k »razrešitvi« in heroj nima več odra (7) – to so zgodbe o ljudeh, in ne o herojih (7).

In takšne zgodbe so zgodbe, ki se ukvarjajo z odnosi, ne pa s posamezniki. So zgodbe, ki so zgrajene na drugačni etiki, etiki odnosov, ki ruši samostojnega subjekta kot pogoj in ideal zahodne kulture. In s takšnimi etikami se reformulira status razlike. Te ne funkcionirajo več kot meje med kategorijami in definicijami drugosti, drugačnosti, marginalnosti, ampak postanejo mesto odnosa. Denise Ferreira da Silva v eseju »On Difference Without Separability« kliče k razlikovanju brez ločevanja in poziva h koncu sveta, kot ga poznamo, kar bi omogočilo obrat v perspektivi in načinu razumevanja stvari in elementov, kjer razlika ne bi več funkcionirala kot definiranje in opisovanje za ločevanje med stvarmi, torej kot nerazrešljivo tujstvo, ampak kot izraz povezanosti.

Tokratni uvodnik uvaja gledališki list za projekt *Jubilej*, ki se vprašanj nacionalnih simbolov in nacionalizma loti preko

razgrajevanja simbolike narodne noše z izhodišči iz dekolonialne in kvir teorije, posthumanizma in ekofeminizma ter tako preišča možnosti razgrajevanja dominantnih zahodnih logik izključevanja. V listu so zbrani štiri prispevki šestih avtoric in avtorjev: najprej prispevek Jasmine Založnik in Urbana Beline, ki se ukvarja s kolonialno logiko in nacionalizmom, nato sledi prispevek Varje Hrvatin in Jakoba Ribiča, ki sta se z javnimi intervencijami Dragane in Dragice najprej ukvarjala v okviru oddaje *Teritorij Teatra* na Radiu Študent, tokrat pa sta za Glejev list napisala prispevek, ki na njenem primeru preišča političnost umetniških intervencij. Vprašanje potencialov kvira za razgrajevanje nacionalizma razpre prispevek Nine Perger, list pa zaključi tekst Pie Brezavšček, ki vprašanje posthumanističnih etik postavi v kontekst gledališkega medija.

Vabljeni k branju!

VIRI IN LITERATURA

Ferreira da Silva, Denise. »On Difference Without Separability.« *Issuu*, 2016. Splet. 8. marec 2021. https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

Le Guin, Ursula K. »The Carrier Bag Theory of Fiction.« 1986. Splet. 8. marec 2021. <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>.

Neimanis, Astrida in Walker, Rachel Loewen. »Weathering: Climate Change and the 'Thick Time' of Transcorporeality.« *Hypatia*, let. 29, št. 3, 2013, str. 558–575.

Neimanis, Astrida. »Natural others? On nature, culture and knowledge.« *The SAGE Handbook of Feminist Theory*. Ur. Mary Evans et al. SAGE Publications Ltd., 2014, str. 1–42.



Urban Belina in Jasmina Založnik
JUBILEJ KOT CEREMONIAL SOŽITJA DEDIŠČIN SVETA

Po skoraj letu dni življenja v izrednem stanju postaja jasno, da kljub razpokam, ki jih slutimo v tkivu sveta, spremembe ne bomo dosegli s hitrim in enostavnim preobratom. Verjetno je ena izmed temeljnih nalog, da si zastavimo vprašanje, kaj dejansko pomeni biti človek, v njem pa se skriva odgovor tudi na to, kaj bo postal v prihodnosti. Vse bolj očitno namreč postaja, da dominantni koncept človeka kot rasiziranega in ospoljenega, na katerem je vzpostavljena tudi hierarhična kategorizacija in sistematizacija ljudi na osnovi barve polti, spola, narodnosti, religije in seksualnosti idr., temelji na napačnih ontoloških in epistemoloških predpostavkah. V kolikor želimo danes vzpostaviti drugačna, egalitarnejša razmerja in si prizadevati za vzdržnejšo prihodnost, je še kako nujno, da razumemo postopke vzpostavljanja kolonialne matrice moči, ki temelji na izključevanju in podrejanju (kolonializem) in stremljenju po nenehnem napredku (modernost). Predvsem pa je nujna vzpostavitev možnosti drugačne naracije, s katero bi se lahko začeli opredeljevati.

V prispevku se bova naslonila predvsem na feministično in dekolonialno teorijo, ki si prizadeva za emancipacijo vseh Drugosti. Na izkustveni ravni lahko takšno naracijo tvori in oblikuje le Drugi/-a/-o, tj. nekdo, ki ne ustreza belemu, zahodnemu, heteroseksualnemu, katoliškemu moškemu, pri čemer se opozarja, da je prav Drugi/-a/-o v mnogih primerih internaliziral/-a/-o konceptualno ogrodje vladajočega, psevdouniverzalnega, a se mora nujno zavedati svojega mesta v obstoječi matrici in si prizadevati za prekinitev povezav (*de-linking*), ki ji/mu v tej konstelaciji pritičejo, da bo lahko nato vzpostavil/-a/-o nove povezave oz. se v matrico vključil/-a/-o na drugačen način.

Perujski sociolog in dekolonialni teoretik Ánibal Quijano izvor prakse konceptualizacije človeka kot rasiziranega in ospoljenega umesti v Evropo v čas okoli 15. stoletja, ko so vzporedno v »novem svetu« potekali procesi kolonizacije novih teritorijev, pokristjanjevanja in zaslužnjevanja. Pri pojasnjevanju principov delovanja mehanizmov moči, zaradi katerih lahko na modernost/ kolonializem gledamo kot na dve plati istega kovanca, uvede koncept kolonialne matrice moči. Z njim pojasni principe globalnega hegemonskega sistema, oblikovanega po meri belega, evropskega, krščanskega moškega in posledične konceptualizacije sveta skozi zahodno védenje in mišljenje, utemeljene na binarnih opozicijah, dualističnem, strogo rivalskem in podrejevalnem odnosu.

Profesor romanskih kultur in književnosti, semiotik in dekolonialni teoretik Walter D. Mignolo opozori,

da se je v tistem obdobju oblikovala kolonialna matrica moči, evropski izum v imenu odrešitve, s katero so lahko [imperialisti] opravičili svoje zločine. Od takrat dalje kolonialna matrica moči deluje v dveh simultanih smereh: izgrajevanja same sebe kot civilizacijskega projekta in uničevanja drugih civilizacij. To pomeni utišanje, zavračanje odgovornosti za [Druge] in rasiziranje s širokim naborom oznak, od barbarov do »primitivnih«, od komunistov do teroristov. (Mignolo 2017a)

Pri zgoščenem prikazu delovanja kategorizacij in razlike se Mignolo naslanja na Quijanov koncept kolonialne matrice moči, iz katerega postane razvidno, da je vzpostavitev navidezno ločenih domen

dejansko ena od največastnejših ontoloških fikcij vseh časov. Veličastna je v smislu tega, kako močno oblikuje in določa našo resničnost, pa tudi v smislu njene vseprisotnosti, torej globalne razsežnosti. Več dekolonialnih teoretikov zato opozarja, da bi dejansko morali znova napisati svetovno zgodovino, pa tudi na nujnost izvajanja dekolonialnih procesov na teritorijih nekdanjih in trenutnih imperialnih držav (evropske države, ZDA, Rusija, Kitajska idr.). Mignolo plastično naslika shemo delovanja matrice na sledeč način:

Moški/Človek, ki je ustvaril in upravljal kolonialno matrico moči, se je umestil na mesto gospodarja vesolja, tako se mu je uspelo ločiti od drugih moških/ljudi (rasizem), žensk/ljudi (seksizem), narave (humanizem), ne-Evrope (evrocentrizem) ter od »preteklih« in »tradicionalnih« civilizacij (modernost). Narava se v domenah kolonialne matrice moči nahaja med domenama gospodarstva in politike; iznašel jo je Moški/Človek v procesu vzpostavljanja samega sebe v lokusu izrekanj (institucij, akterjev in jezikov), ki so ustvarila, preobrazila in upravljala retoriko (narative) modernosti ter nujno in posledično logiko kolonialnosti. Kdor vlada, ne uboga, je postala glavna predpostavka v naraščajoči afirmaciji sekularnega Ega v zahodni civilizaciji. (»The Decolonial Option« 163)

Za dokončno ustoličenje reda s človekom v središču (humanizem) je bila ključna vzpostavitev ločenih domen, njegova oddvojitve od biotopa, ki je obenem podprla tudi kapitalizem z njegovimi ekstracionističnimi

stopnjami. Imperialisti so ta zgodbeni preobrat izvedli z iznajdbo pojma narave. Kot meni Mignolo,

[n]arava ne obstaja ali pa obstaja zgolj kot ontološka fikcija – obstaja zgolj nenehno generiranje in regeneriranje življenja v sončnem sistemu, iz procesov katerega so vzniknile vrste živečih/jezikovajočih organizmov. Omejen segment teh bitij se je lahko opredelil za ljudi in vsilil svoj samonanašalni opis kot standard za vsa živa bitja iste vrste. (»The Decolonial Option« 158–159)

Nadaljevanje tega procesa Quijano lucidno razgrne tako, da vznik rasizma preko ekstrakcionizma poveže s kapitalizmom in tudi z rasizacijo narodov.

Rasizem sestavlja rasizacija narodov ... Izraza *ethnos* in *natio* se nanašata na tisto, kar si deli skupnost ljudi, ki živijo skupaj in prepoznavajo sami sebe/nas v svojih/naših spominih, jezikih, simbolih, skupnemu znanju in čustvih, medtem ko se izraz rasa nanaša na asimetrične odnose moči med narodi ali nacijami. (Mignolo 2017a)

Rasizacija na podlagi nacionalne klasifikacije, izpeljane iz teritorialne epistemologije, v Evropi postane aktualna v 19. stoletju z vznikom nacionalnih držav in je po Quijanu in Mignolu še nevarnejša. To polje rivalstva namreč še bolj potencira etiketiranje in zatiranje Drugega/-e.

Če želimo razumeti korenine slovenskega nacionalizma, se moramo namesto v mitsko Karantanijo, ki nam jo želi plastično naslikati skrajno desna politična pozicija, raje

zazreti v čas razpada habsburškega imperija. Proces oblikovanja narodne identitete lahko za primer tvorno razpremo na specifični analizi Štajerske, saj sta današnja avstrijska in slovenska Štajerska vse do 1918 tvorili skupno pokrajino Spodnja Štajerska, eno od kronovin habsburške monarhije. Kot navajata profesorica prevajanja iz slovenščine v nemščino in zgodovinarka Karin Almasy ter zgodovinarka, kulturologinja in muzeologinja Eva Tropper v katalogu razstave *ŠTAJER-MARK: Razglednice zgodovinske Spodnje Štajerske 1890–1920*,

[š]e do sredine 19. stoletja posameznikova odločitev za jezik in njegovo uporabo ni imela bistvenega pomena. Pomembnejše so bile verske, stanovske, regionalne ali lokalne identitete, kar je pomenilo, da je bil posameznik najprej katoličan in Štajerec, meščan ali kmetica, Mariborčanka ali Ptujčan. (Almasy in Tropper 12)

Večjezično in večkulturno zgodovinsko situacijo na Štajerskem je podrobno osvetlila že predhodna razstava *Gledat, kaj delajo*, ki smo jo pri nas videli v okviru programa Maribor EPK.

Čeprav so, zgodovinsko gledano, moderni narodi konstrukti, so se od 19. stoletja uveljavili kot vplivne socialne veleskupine, zaradi njihovih meja in teženj po homogenizaciji »nacionalnega« ozemlja pa so pogosto potekali ostri boji. Čeprav so si strukturne značilnosti posameznih nacionalizmov med seboj podobne, lahko v okviru nacionalnega procesa diferenciacije med nemškim in

slovenskim prebivalstvom v vojvodini Štajerski v zgodnjem 19. stoletju razlikujemo med dominantnim nemškim nacionalizmom in subalternim (tj. podrejenim) slovenskim nacionalizmom. Posamezni intelektualci so, na osnovi danih lokalnih informacij in lastnih želja, kot pomembni sestavni del definicije nacionalnega ozemlja določili potek »jezikovne meje« med nemškim in slovenskim narodom. [...] Jezikovna meja je bila zato odvisna od avtorjevega nacionalnega stališča in njegovega vrednotenja lokalne jezikovne situacije. Nemški avtorji, kot sta bila Joseph Karl Kindermann (1744–1801) in Richard Pfaundler (1882–1959), so mejo poskušali prestaviti kar se da proti jugu, medtem ko so slovenski avtorji, kot so Peter Kozler (1824–1879), ki je po pomladi narodov leta 1848 narisal zemljevid slovenske dežele, Josip Šuman (1836–1908) in Ante Beg (1870–1946) želeli mejo pomakniti čim bolj proti severu. (Arlt Elisabeth et al. 23, 25)

Seveda primer Štajerske ni edini, vprašanja narodne identitete se pogosto vzpostavljajo v povezavi z obmejnimi ozemlji in z njimi povezanimi manjšinskimi skupnostmi, obenem pa so močno povezana tudi z migracijskimi tokovi ter vprašanji integracije in asimilacije tako zgodovinsko kot tudi v današnjem času. Z analizo teh teritorijev in njihove zgodovine lahko oblikujemo podrobnejše razumevanje principov narodne identifikacije in z njimi povezanega nacionalizma. Pri tem je zanimivo, da nacionalizem lahko obstaja tudi brez države, torej brez lastnega teritorija. Še več, v takih pogojih je še dodatno okrepljen in posledično tudi toliko bolj vnetljiv.

Posebej pomembno vlogo pri oblikovanju narodnih identitetnih politik igra obredje (prazniki, ceremoniali, državni protokol), ki ima tako integrativno (skupnost) kot tudi legitimacijsko funkcijo (družbeni red). Države narodne identitetne politike vzpostavljajo predvsem s poudarjanjem državotvornega obredja, prepletenega s prazniki uradne religije. V evropskem kontekstu lahko vidimo, da krščanstvo na začetku oblikovanja kolonialne matrice moči sodeluje kot ena od imperialističnih sil, pozneje pa se v procesu nastajanja nacionalnih držav lokalizira in vpiše v nacionalno zgodovino. V tej shemi je uradna religija predstavljena kot nekaj, kar je tam že od samega začetka in tako ustvari iluzijo o kontinuiteti, pri čemer izpodrine ostale »staroselske« oblike verovanj/ kozmologij. Podobno kot religija poskušajo tudi ceremoniali, ki so vezani na politiko in državo, potrditi navidezno kontinuiteto, z legitimacijo družbenega reda pa opravljajo funkcijo zagotavljanja narodnega ponosa. Tako ohranjajo stabilnost ločenih domen, torej napajajo perpetuiranje ontološke fikcije o ločenosti, zasnovane v 15. stoletju. Ali z besedami Mignola:

Skupna osnova izrečenega (domen) v kolonialni matrici moči in izrekanja, ki je ustvarilo domene, obenem pa ustvarilo tudi samo sebe kot tako, je bila utemeljena na ceremonialnih dejanjih in dogodkih.
(»The Decolonial Option« 156)

Gre za domene, ki poskušajo izriniti predhodno obstoječe kozmologije in na njih sloneče ceremoniale ali pa del šeg in običajev ohranijo, vendar kot razpršene, partikularne in predvsem odvezane od njihove prvotne funkcije.

Za aplikativnost konceptov dekolonialne teorije je treba nasloviti predvsem emancipacijske postopke, s katerimi lahko prekinemo delovanje tokov energije kolonialne matrice moči in za začetek udejanjimo vsaj svojo osebno suverenost do vzpostavljanja egalitarnih relacij z živimi bitji, stvarmi in okoljem. Mignolo kot odziv na tri spektre podreditve uvede pojem dekolonializem, pri katerem

»de-« nakazuje predvsem potrebo in cilj po vnovični vzpostavitvi: epistemični ponovni vzpostavitvi, vnovični pojavitvi, vnovični oživitvi, vnovičnem obstoju. Torej ne gre za novo niti za post. (Mignolo 2017b)

Oziroma, še bolj neposredno,

vnovični obstoj pomeni uporabiti imaginarij modernosti, namesto da vas uporablja on. Da vas uporablja modernost, pomeni, da na vas deluje kolonialnost, nadzoruje vas, oblikuje vaša čustva, vašo subjektivnost, vaše želje. S prekinitvijo povezav se zgodi premik k uporabljanju namesto biti uporabljen/-a/-o. Predlagam, da prekinemo povezave z dekolonialnim vozlom modernosti/ kolonialnosti. [...] Dekolonialnost je ime za vizijo in energijo prekinjanja povezav z namenom, da bi se lahko znova povezali s praksami življenja, razmišljanja, izvajanja, ki jih, dekolonialno rečeno, želimo ohraniti ... (Mignolo in Walsh 146–147).

Upoštevati je treba tudi, da dekolonialnega prekinjanja povezav ne moremo izvajati na vsem hkrati, osredotočiti

se moramo na specifične domene, ravni in tokove kolonialne matrice moči ter njihove relacije z vsem ostalim. Pri tem je pomembno dejstvo, da »[v]ečina kultur in civilizacij na planetu vidi relacije, medtem ko smo na Zahodu naučeni videti entitete, stvari. Relacij ne bi mogli oklicati za ontološke«. (»The Decolonial Option« 146–148)

Kje in kdaj so zgodbe kolonialne matrice moči nadomestile relacijske?

Enega od pomembnih izbrisov v domačem prostoru zasledimo v nedavno objavljenem delu pisatelja, publicista, grafika in zapisovalca ljudske dediščine Pavla Medveščka, *Iz nevidne strani neba*, v katerem je natančno popisana oblika animistične religije, ki že v svojem imenu – stara vera – nosi namig, da gre za domačo predkrščansko kulturno dediščino, ki se ji je uspelo s svojevrstno mimikrijo ohraniti kot živa praksa v hribovitih predelih Posočja vse do prve svetovne vojne. Po navedbah nekaterih raziskovalcev pa naj bi območje njenega obstoja nekoč poleg drugih današnjih slovenskih pokrajin segalo tudi v Benečijo in Istro (nav. po Toplak). Z obsežnim raziskovalnim gradivom podprta študija podrobno predstavi rituale, navade in običaje ter kozmologijo t. i. starovercev oziroma naravovercev, ki živijo v sozvočju z zduhci, te pa vidijo tako v živih bitjih kot tudi neživih stvareh, na primer v rekah, drevesih, kamnih in vetru (Medvešček). Za razliko od antropocentričnega pogleda na svet naravoverci ne razločujejo med naravo in kulturo in tudi ne postavljajo človeka na nadrejeno mesto, temveč nasprotno, pri njih je celotno izkustvo, vse živo in neživo povezano med seboj, prepleteno in soodvisno, obstaja v medsebojnem sozvočju. To kaže tudi na to, da je relacijska shema starovercev, za razliko od antropocentrične,

egalitarna, kot taka pa ponuja navdih za prekinjanje povezav s prevladujočimi psevdouniverzalističnimi modeli, ki so se konstituirali v zadnjih petih stoletjih.

Ena redkih, ki na to opozarja, je tudi feministična raziskovalka in dekolonialna teoretičarka Zoe Todd, pripadnica kanadske staroselske skupnosti Métis. Z naslonitvijo na raziskovalca prava Johna Borrowsa razvije tezo, da staroselski pogledi na svet ne predstavljajo zgolj zanimive teoretične alternative atomistični subjektivnosti, ampak dejansko osnovo za politične boje (nav. po Burke Charmichael 135). Namreč, antropocentrična predstava o svetu z ločitvijo narave in kulture, kot tudi centralizacijo človeka v kozmologiji in njegovi »pravici« nadvlade ter povezanosti z napredkom (modernost), o katerem sva govorila na začetku, ni več vzdržna. Treba je obrniti perspektivo. Vsak posameznik bi moral prekiniti povezave s sebi pripisanim mestom in vzpostaviti bolj vzdržno pozicijo. Dediščina naših naravovercev in ostalih staroselcev pa se nam kar sama ponuja kot možna perspektiva obrata. Dediščina namreč ne pripada samo človeštvu, temveč tudi in predvsem Zemlji kot skupnosti vseh sobivajočih bitij in stvari. V tej luči lahko razumemo tudi filozofa in političnega teoretika Achila Mbembeja, ki meni, da moramo v današnjem času »premisлити pojem človeka, ne z vidika njegove veščine za obvladovanje Stvarstva, kot smo vajeni, marveč z vidika njegove omejenosti in možnega izumrtja« (Mbembe). Šele vključitev staroselskih epistemologij in ontologij v obstoječe sisteme znanja bi potrdila soobstoj množstva pogledov (pluriverzalizem), prav tako pa bi staroselcem šele zares omogočila možnost borbe za samoodločbo in suverenost (Burke Charmichael 135).

Razumevanje koncepta dediščine nam lahko z analitično perspektivo pomaga pri osvetlitvi spreminjajočih se konstruktov teritorialno pogojenih identitet oz. ustvarjenih ontoloških fikcij, ki se s predajanjem iz roda v rod spreminjajo in prilagajajo času. Podobno kot drugod po svetu tudi pri nas v obstoječem obredju osameli preostanki preteklega odzvanjajo prazno, kar pa je ob načelni zakasnelosti vzpostavljanja naše narodne identitete verjetno še dodaten razlog, da se je le-ta pretežno oblikovala na izpraznjenem slavljenju reliktove tradicije, domačijskosti in romantične idile (duhovih 19. stoletja). Kot osrednji simboli naj bi za ustvarjanje narodnega ponosa poleg zastave, grba in himne skrbeli narodna noša, narodnozabavna glasba, kranjska klobasa in potica. Že sam nabor teh simbolov pokaže, da nekaj manjka. Očitno postane, da so bile v homogenizaciji nacionalnega telesa prezrte, izbrisane in iztrebljene številne partikularnosti. Ob tej arbitrarnosti lahko uvidimo, da je sodobna identiteta fluiden spoj konstruiranih fikcij, kar ponuja tudi možnost prekinitve povezav z vsiljevano indoktrinacijsko in simbolno sploščeno nacionalno identiteto.

V tej luči je zanimiv tudi pogled profesorja študij kulturne dediščine Rodneyja Harrisona, ki meni, da je

dediščina namenjena sestavljanju različnih prihodnosti, zato jo je mogoče na produktivnejši način zvezati z drugimi perečimi družbenimi, gospodarskimi, političnimi in ekološkimi vprašanji našega časa. (Harrison 24)

Natančneje, za drugačno postajanje, ki bi nadomestilo hlepenje po rasti in napredku, je nujno uvesti povezovalne ontologije, »v katerih se življenje in

kraj združita, da spojita čas v generacije kontinuitet z živimi bitji, ki lahko s skupnimi naporji preteklost kot živo tvorbo ohranijo tudi v sedanosti in za prihodnost« (Harrison 27). V tem pogledu je mogoče razumeti dediščino kot »sodelovalni, dialoški, interaktivni, materialno-diskurzivni proces, v katerem preteklost in prihodnost vznikata iz srečevanja multiplih utelešenih subjektov in dialoga s sedanostjo« (Harrison 27).

V procesu smo protagonistki, Dragico in Dragano, vzpostavili kot akterki, ki s kvirovskima identitetama neustrezno znamčita ustoličeni red in motita klasično, poenostavljeno dualistično shemo, na kateri je utemeljena kolonialna matrica moči. Pri tem smo se zavedali, da če želimo doseči izstop protagonistk iz ustoličenega reda, ga morata najprej simbolno vzpostaviti s podreditvijo protokolom tradicije, šele zatem se razpre možnost, da ga lahko razrahljata in razsnovita s prekinjanjem vezi z namenom njihove ponovne vzpostavitve na bolj vzdržen način. Z utelešenjem in udejanjanjem koncepta hibridnosti ter metodo kulturne navigacije tako protagonistki podčrtujeta transformativno moč umeščanja možnih oblik subjektivacije. Gre za potovanje v času nazaj do romantike, tj. vse do časa, ko se kapitalistična matrica vladanja do skrajnosti okrepi, protagonistki pa vanj umestimo s specifičnim namenom. Okostenela ikonografija pred gledalcem razpada proti svoji nulti točki s postopkom dekonstrukcije in prekinjanja povezav. Ob tem narašča opolnomočenje Dragice in Dragane za uporabo dediščine za konstruiranje in tudi konstituiranje drugačnih narativov preteklosti, sedanosti in prihodnosti. Občinstvo je priča emancipatornemu procesu njunega postajanja ter obenem tudi posrednik in potencialni garant krepitve in širitve procesov emancipacije. Gre za obrate odnosov in hierarhij,

ki se simultano odvijajo v trenutnem času in mnogoterih zamišljenih prihodnostih. So slutnja sveta, ki še bo, sestavljena iz fragmentov preteklosti. To je udejanjeno s pomočjo izvajanja »performativne metafore, ki omogoča drugače malo verjetna srečanja in nepričakovane vire interakcij, izkušenj in znanja« (Braidotti 6).

Menimo, da nabor simbolnih podob z asociativnim pomnoževanjem in s prehajanjem med fluidnimi impresijami identitet omogoči šibenje nacionalnega koda, vzpostavljenega na redu stvari, temelječem na dualizmi, hirearhiji in verigah pomenov, ki vse težje konsolidira kompleksnost sodobne resničnosti. Določeni ključi za udejanjanje potencialnosti združitve kulturne in naravne dediščine v domeni umetnosti se udejanjajo kot protokoli spekulativnih prihodnostih, druge pa smo utelesili s protokoli spekulativnih dediščin.

V iskanju poti naprej v kompleksnejše čutenje in razumevanje soobstoja obeh doslej konceptualno ločenih dediščin sveta oziroma njunem združevanju v skupno dediščino smo skušali nakazati, da gre torej za udejanjanje nove etike, ki bi doslej razslojeno povezala v egalitarnejši obliki; ki bi skrbela namesto izčrpavala, povezovala namesto razdvojevala. V tem pogledu se naša praksa prešije s teoretskimi in praktičnimi poskusi dekolonialnih, feminističnih idr. sorodnih pozicij, ki menijo, da ne gre za korektiv falocentričnega razumevanja telesa, temveč predvsem za izgradnjo imaginarijev, ki bi omogočili vzpostavitev egalitarnejših odnosov. Če povzameva še z Mignolom:

Do osvoboditve pride z drugačnim razmišljanjem in obstajanjem. Osvoboditev

ni nekaj, kar bi morali pridobiti; gre za proces izpuščanja nečesa, natančneje, tokov energije, ki nas vežejo na kolonialno matrico moči, ne glede na to, ali spadate v tabor zatiralcev ali v tabor zatiranih. (»The Decolonial Option« 148)

Za vzpostavitev alternative je nujno potrebno, da prekinemo povezave z ustaljenimi načini mišljenja, kar je mogoče doseči tudi z motrenjem emocionalnih oblik doživljanja nehierarhičnih vizij življenja in bivanja. Gledalka, gledalec ali gledalo je subtilno nagovorjen/-a/-o k aktivni kontemplaciji, v kateri asociativno dekodira tok podob, izkustveno situiran/-a/-o v svoji lastni specifični poziciji, zaželiva ji/mu lahko le, da bi ji/mu ta potopitev pomagala pri prekinjanju vezi, ki jo/ga veže na kolonialno matrico moči, z namenom vzpostavljanja bolj vzdržne umestitve v mrežo relacij z okoljem.

VIRI IN LITERATURA

Almasy, Karin in Tropper, Eva. *ŠTAJER-MARK. Razglednice zgodovinske Spodnje Štajerske 1890–1920 = Postkarten der historischen Untersteiermark 1890–1920*. Graz Museum, 2019.

Arlt, Elisabeth et al. *Gledat, kaj delajo. Vpogled v slovensko zgodovino in kulturo na*

avstrijskem Štajerskem = Schauen was Sie machen. Einblicke in die slowenische Kultur und Geschichte der Steiermark. Društvo člen VII za avstrijsko Štajersko, 2014.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference v Contemporary*

Feminist Theory. Columbia University Press, 1994.

Burke Charmichael, Adam. »Post-National Foundation of Judith Butler's and Rosi Braidotti's Relational Subjectivity.« *Atlantis* 37.2 (2), 2016. Splet. 10. februar 2021. <<https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/view/134-146%20PDF>>.

Harrison, Rodney. »Beyond 'Natural' and 'Cultural' Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene.« *Heritage & Society*, vol. 8, št. 1, 2015. 24–42. Splet. 10. februar 2021. <[10.1179/2159032X15Z.00000000036](https://doi.org/10.1179/2159032X15Z.00000000036)>.

Mbenbe, Achille. »Decolonizing Knowledge and the Question of Archive.« *Africa is a Country*, 2015. Splet. 10. februar 2021. <<https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>>.

Medvešček, Pavel. *Iz nevidne strani neba. Razkrite skrivnosti staroverstva*. ZRC SAZU, 2015.

Mignolo, Walter D. »Interview – Walter Mignolo/Part 1: Activism and Trajectory.« *E-International Relations*. E-IR Publications, 2017. Splet. 16. februar 2021. <<https://www.e-ir.info/2017/01/17/interview->

[walter-mignolopart-1-activism-and-trajectory/](https://www.e-ir.info/2017/01/17/interview-walter-mignolopart-1-activism-and-trajectory/)>.

Mignolo, Walter D. »Interview – Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts.« *E-International Relations*. E-IR Publications, 2017. Splet. 16. februar 2021. <<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>>.

Mignolo, Walter D. »The Decolonial Option.« *On Decoloniality. Concepts*. Ur. Walter D. Mignolo in Catherine E. Walsh, Analytics, Praxis. Duke University Press, 2018.

Toplak, Cirila. »Modrosti iz preteklosti: staroverstvo in sodobni okoljski boji.« *Mladi za podnebno pravičnost*, 2021. Spletni video. 16. februar 2021. <<https://www.facebook.com/1909660632620665/videos/264063045108792>>.





Varja Hrvatin in Jakob Ribič
INTERPRETATIVNA ZMEDA KOT STRATEGIJA UPORA

Živimo v časih, ko se spet govori o fašizaciji družbe in politike, o vdiranju fašistoidnih elementov v politično in v vsakodnevno dogajanje, celo o novih oblikah fašizma itn. Prav zato postaja vse intenzivnejši občutek, da mora umetnost intervenirati v tako družbo, in če je že ne more spremeniti, pa lahko vsaj opozori na regresivne procese, ki se v njej odvijajo. Vendar se takoj za tem postavi logično vprašanje, kako in s kakšnimi umetniškimi gestami bi takšno intervencijo umetnost danes lahko proizvedla. Kaj so tiste strategije, s katerimi lahko poseže v širše družbeno polje in nanj nekako vpliva? Kaj so tisti umetniški prijemi, s katerimi bi lahko črpala svoj praktični družbeni učinek?

Da ima lahko gledališče zelo pomemben učinek te vrste, se kaže že v tem, da oblast čustveno in iracionalno plat svojih privržencev nagovarja tako, da se uprizarja prav s teatralnimi sredstvi. To velja še danes, čeprav je o tem že v tridesetih letih pisal Bertolt Brecht in pri tem meril na slavnostni program nemškega fašizma, ki so ga sestavljale slovesnosti in praznovanja različnih vrst, vrhunec takšnih množičnih zbiranj pa so predstavljali govori fašističnih funkcionarjev in voditeljev. Leta 1939, le nekaj mesecev pred začetkom druge svetovne vojne, je Brecht takšne množične dogodke – verjetno pod pomembnim vplivom svojega sopotnika in prijatelja Walterja Benjamina, ki je že nekaj let prej pričel pisati o »estetizaciji fašistične politike« – uvrstil v, kot ji je sam rekel, »teatraliko fašizma«. V nastopih fašistov in v odzivih množic ljudi, ki so te nastope gledali in poslušali, je namreč prepoznal vse tiste oblike teatraličnosti, ki jim je sam v svojem gledališču najbolj nasprotoval. Ljudje so se v svojega voditelja nekritično vživljali in tako svojo pozicijo zamenjevali za njegovo, se z njim popolnoma

poistovetili, mu slepo sledili po poti, po kateri jih je vodil, in po njej hodili kot mesečniki, brez vsakršne distance do njega in do njegovih besed. Samo tako je bilo mogoče, vsaj po Brechtovem prepričanju, da so množice ljudi svoje interese zamenjevale za sebične in sebi nasprotnne ter sovražne interese ozkih elit fašističnih politikov.

Z izrazi, kot so »politični šov«, »politični cirkus« ali kar neposredno »politični teater«, še danes figurativno označujemo spektakelsko naravo posameznega politika, cele politične opcije ali povsem na splošno politične ideologije. Tam, kjer teatralnost oblasti pride najbolj do izraza, pa so še vedno predvsem različna državna slavlja in praznovanja. Takšna je bila tudi državna proslava junija lani, prva, ki je nastala pod politiko in umetniškim vodstvom tretje vlade Janeza Janše, ki se je kot sleherniki, državljani in državljanke, nismo smeli udeležiti. Uprizorjena je bila z orodji umetniške obrti v najbolj tradicionalnem in konzervativnem pomenu desne ideologije in Brecht bi v tej teatraliki bržčas prepoznal vse tisto, proti čemur se je v svojem gledališču boril: med drugim postopke reprezentacije in čustvenega ter nekritičnega vživljanja v simbole oblasti. Dogodek je namreč sestavljal kolaž domoljubnih fotografij, glasbe, gesel in simbolov, ki so bojda avtohtono slovenski in predstavljajo ponos slovenskega naroda. Ta državotvorna kulturna pretveza je pozivala k ponosu, patriotizmu in predvsem nacionalizmu, pri tem pa je proslava, ki naj bi slavila državo, izpustila slavljenje njenega jedra – ljudi, ki državo tvorijo.

Brecht se je na teatralizirano oblast odzval tako, da je ponudil drugačen koncept gledališča. Ta bi v nasprotju s hipnotiziranimi množicami od gledalca, ki bi ga doletel potujitveni učinek, zahteval aktivno držo,

nenehno kontemplacijo, refleksijo in kritično distanco do dogajanja in do oseb na odru, pa tudi do lastne pozicije gledanja. Prav distanca je bila za Brechta ključnega pomena, saj je bilo po njegovem mnenju samo tako mogoče vzpostaviti prostor za kritičen premislek, s tem pa opolnomočiti gledalca tako epskega gledališča kot tudi širšega družbeno-političnega dogajanja.

Vendar pa se danes, povsem nasprotno, zdi ta Brechtov napotek kar nekako problematičen: občutek namreč je, da je ravno distanca do oblasti prevladujoča drža umetnikov in, še huje, da takšna distanca nemara sploh nima več pravega učinka. V današnjem »postideološkem« svetu se namreč zdi vse na distanci, reči je dovoljeno vse in morda to še posebej velja za umetnost, ki nenehno privzema kritične poglede in držo zoper javne vrednote, politične ideologije in politične oblastnike vseh sort. Kot pišeta Inke Arns in Sylvia Sasse:

Kulturni industriji uspeva izbirati in si prisvajati tudi najbolj kritične poglede in jih narediti za neučinkovite. V obeh kontekstih se kritična distanca (nekaj »zunanjega«) izkaže kot nemogoča ali neprimerna drža. (Arns in Sasse 5)

Toda če je danes takšna zunanja distanca do oblasti s strani umetnikov nekaj popolnoma pričakovanega, normalnega, tako rekoč del naravnega stanja in je zaradi vsega tega tudi neučinkovita, je potem prav to šolski primer tiste situacije, na katero Brecht naslavlja zahtevo po potujitvi, ki bi spontanemu, v tej spontanosti pa tudi pričakovanemu in avtomatiziranemu dogajanju odvzela njegovo domačnost, ga napravila za nekaj čudnega in

ga tako rekoč predstavila v novi luči. Torej so za to, da bi lahko imela kritična drža danes takšen učinek, kot ga je v tridesetih letih predvideval Brecht, potrebne nove taktike in pristopi. Zdi se namreč, da bi danes morali v prvi vrsti napraviti distanco do te neučinkujoče distance same in jo, brechtovsko rečeno, potujiti.

Ena od umetniških strategij, s katerimi bi to lahko napravili, se je, zanimivo, prvič pojavila v prav tistem času, ki se zdi današnjemu tako nasproten: namreč v času odkrito represivnih sistemov, ko ni bilo dovoljeno reči vsega in ko je bila kritična distanca vsaj strogo regulirana, če ne v celoti prepovedana. Gre za tako imenovane taktike subverzivne afirmacije in nadidentifikacije, ki od umetnika namesto postavljanja na distanco in v kritično konfrontacijo z objektom njegove kritike zahtevajo potrjevanje, privzemanje, prisvajanje in nenazadnje izrabljanje prav tistih diskurzov in situacij, ki jim domnevno nasprotuje. Kot pravita Arns in Sasse:

Subverzivna afirmacija in nadidentifikacija sta – kot »taktiki eksplicitnega odobravanja« – obliki kritike, ki ob pomoči tehnik afirmacije, vpletenosti in identifikacije postavita gledalca/poslušalca v natanko takšno stanje ali situacijo, ki bi jo ali jo bo pozneje kritiziral. (6)

Takšne metode so se v šestdesetih letih najprej razvijale v umetnosti Vzhodne Evrope, tam, kjer kritika totalitarnega aparata države ni bila mogoča in so zato umetniki namesto tega takšen aparat afirmirali – tako jim je bilo vendar zapovedano – toda s pomembnim dodatkom: ta afirmacija je bila prekomerna in z očitnim pretiravanjem, tako da je proizvedla določen presežek, ki jo je obrnil v njeno

nasprotje: v subverzivno oziroma v negativno gesto. Po letu 1989 pa Arns in Sasse opažata, da so se te metode premestile tudi na Zahod, kjer kritična distanca sicer res ni bila prepovedana in cenzurirana, a je vseeno v veliki meri ostala nemogoča. Zdaj ne kot posledica prepovedi, temveč skoraj nekaj takega kot zapoved: tam, kjer je vse na distanci, se zdi, da na distanci pravzaprav ne ostane nič.

Ko je torej junija lani v okviru državne proslave potekala teatralika nove, nekaj mesecev prej konstituirane oblasti, se je vzporedno na ulicah, v družbeni koreografiji poenotene demokratične misli odvijala še ena »državna proslava«, tista, ki so jo orkestrirali ljudje in s katero so izražali svoje nestrinjanje ... z aktualno vladno politiko. Ta metaforična proslava je operirala z aktivističnimi orodji, kot so transparenti in vzkliki, z gledališkimi sredstvi, kot so lutke in mobilne skulpture, in tako v svojem protestu proti oblasti odpirala tisto polje, ki ga Aldo Milohnić imenuje artivizem. To je bil le eden od številnih protestov, ki so se odvijali v kontekstu poletnega protestniškega gibanja. Prav posebej zanimive so bile tako imenovane akcije za kulturo, čeprav se je za mnogo od teh množično-protestniških gest na žalost zdelo, kot da nimajo pravega učinka. Občutek je bil, kot da bi se množični protesti te sorte zgolj vpisali na pričakovano spekulativno mesto, zaradi česar so jih podporniki vlade pričakali na nož, češ, kulturniki so vselej »proti«, še posebej proti vladi Janeza Janše, nikoli jim ni nič prav in vsi ti protesti so pač del kulturniške folklore. Za vladajočo ideologijo gledališče namreč že zdavnaj ni več »gledališče«, pač pa »teater«: hrupno, zelo opazno, na učinek preračunano nastopanje, kot to besedo slikovito opisuje slovar našega jezika. V ozadju te negativne konotacije je v kontekstu trenutnih

razmer in odklonilnega odnosa do kulture, kulturnikov in predvsem nevladnih organizacij v prvi vrsti predsodek o (gledaliških) umetnikih kot lenih, netaleantiranih izrojenih pijavkah, ki s svojo umetnostjo ne proizvajajo kulture, vredne ponosa slovenskega naroda, temveč v svojem prostem času poleg očitnega sesanja davkoplačevalskega denarja samo »zganjajo teater« na ulicah.

Nasprotno pa se je aktivistični in performativno izraženi gesti kolektiva *En drag ansambel*, ki ga sestavljajo Rok Kravanja, Daniel Petković, Ajda Tomazin in Urban Belina, takšni pričakovani reakciji uspelo izmuzniti in znotraj tega mišljenja napraviti razcep. To jim je uspelo prav s strategijo subverzivne afirmacije: namesto pričakovane geste »proti« oblasti in tudi namesto prav tako pričakovane zgolj ironične imitacije oblastniške ideologije so člani kolektiva s čezmerno in pretirano afirmacijo proizvedli spretno manipulacijo s svojim občinstvom in z njihovim pričakovanjem. Na protestih sta se namreč Kravanja in Petković pojavila kot Dragica in Dragana, veseli, prijazni, domoljubni dekleti, oblečeni v tradicionalno slovensko žensko narodno nošo. Tako oblečena sta med množico protestnikov stala povsem resno, brez kakršnekoli afektiranosti ali teatraliziranosti in se, kot sta povedala, borila za to, da se ohrani slovensko kulturo. S kombinacijo kostuma, različnih materialov, modnih dodatkov in še posebej avbe sta ponazarjala status »tradicionalne« poročene slovenske ženske in slovenske kulturne dediščine. Namesto pričakovane distance do oblastniške drže sta zavzela prav *to* držo in jo zaradi konteksta, v katerega sta svojo gesto postavila, napravila za čudno. Tam, kjer bi pričakovali »podivjane, spervertirane levičarske umetnike«, sta se pojavila dva domnevna simbola slovenstva, ki bi se lahko brez težav uvrstila v repertoar

vseh »tradicionalističnih« simbolov, uprizorjenih na državni proslavi. V okoliščinah protesta za kulturo pa sta delovala drugače, nekako tuje in nenavadno in tako učinkovala prav na način, ki ga je s svojo potujitvijo predvidel Brecht.

Toda zdi se, da so pravi učinek člani kolektiva dosegli šele potem, ko so tej kostumografiji slovenskega tradicionalizma obema performerjema na fotografijah in videoposnetkih dodali še »drag« make-up. Prav v tem trenutku, v kombinaciji slovenske narodne noše z »drag« preobleko, se je zgodil tisti pravi, kritični presežek. S to gesto so namreč utelesili trk konzervativizma in progresivnosti, trk desnice in levice, trk preteklosti in prihodnosti. Kravanja in Petković sta kot moška homoseksualna ustvarjalca s kombinacijo »draga«, ki je zrasel iz kulture LGBTIQ+ skupnosti, in ženske narodne noše, ki je zrasla iz kulturne dediščine narodne identitete, v medsebojno dialektiko postavila stan poročene »tradicionalne« slovenske ženske, ki ga je še najbolj reprezentiralo posebno pokrivalo (avba), in »izrojeno« dekadenco umetnosti »draga«. Njuna poteza subverzivne afirmacije, skozi slavljenje nacionalnega simbola in njegove preobleke, je v »statementu« svojega artivizma tako utelesila razdvojenost slovenske države, njenega naroda. Na eni strani levi breg, liberalno svobodomiselno ideologijo, ki bazira na strpnosti in enakopravnosti, ter na drugi strani desni breg, konzervativne, homofobne in ksenofobne ideologije. S tem sta napravila interpretativno zmedo, ki je, skovana iz konglomerata različnih medijskih poročanj in obrazložitvev umetniških ali protestniških akcij, postala njuna strategija upora, takšna, ki naslovniku, torej gledalcu, ne ponuja enostavne in radikalne politične opredelitve, temveč se giblje v polju trka dveh političnih ali ideoloških ekstremov in zato od njega zahteva

aktivno, kritično in premišljuječo držo. Namesto da bi se performerja postavila na klasično in s tem pričakovano pozicijo »proti« enemu ali drugemu ekstremu, sta se v svoji gesti postavila na pozicijo enega in drugega ekstrema, obeh hkrati, in v tej dialektiki proizvedla njuno potujitev. V združitvi obeh nasprotujočih si političnih ekstremov je namreč nastalo nekaj čudnega (Suvinov prevod Brechtovega *Verfremdungseffekta* v hrvaščino je ravno »efekt začudnosti«), prav čudenje pa je prvi korak do kritičnega premisleka in pretresa situacije.

Z nenavadno in navidez nemogočo fuzijo dveh med seboj povsem različnih in nemara celo nasprotnih ideoloških potez sta povzročila nekakšno moralno paniko, ki nasprotno od leporečenja nacionalistične desnice in vzbujanja krivde sodobne levice ustvarja prostor za redefiniranje simbolnih pomenov in njihovo umeščanje v konkretne kontekste aktualnopolitičnega družbenega prostora in časa. Vendar pa tega dela kolektiv občinstvu ne olajšuje; zadnji korak te akcije se mora namreč izvršiti šele v gledalčevi kritični interpretaciji. Učinek takšne performativne geste je izstopal in odzvanjal ravno v svoji nepretenciozni radikalnosti, ki ni posegala po ekscesih, kot so slačenje, dretje, manifestativno samopoškodovanje ali vandalizem, temveč je v skromnosti poklona proizvedla spretnejšo in učinkovitejšo gesto upora, s tem pa sijajno utelesila besedilo *drag* himne pop ikone *draga*, RuPaula Charlesa: »*We're all born naked, and the rest is drag*«¹.

1 »Vsi smo rojeni goli, vse ostalo je *drag*.«

VIRI IN LITERATURA

Arns, Inke in Sasse, Sylvia.

»Subverzivna afirmacija: O mimezisu kot strategiji upora.«

Maska letn. 21, št. 3–4, 2006.

Str. 5–21.

Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*.

Nolit, 1979.

Milohnić, Aldo. »Artivizem.«

Maska let. 20, št. 90–91, 2005.

Str. 3–15.







Nina Perger
H ZA HERETIČNO

Leta 1603 se v Angliji rodi Thomas(ine) Hall, ki spretno izigrava spolni red na način, ki mu_ji omogoči, da sledi bratu v vojsko, se kasneje zaposli z izdelovanjem čipk in drugim šiviljskim delom, njeno_njegovo izigravanje spolnega pa spremlja tudi preigravanje seksualnega reda: kot moški ima spolne odnose z ženskami, kot ženska pa z moškimi. Kasneje, po njeni_njegovi migraciji v ZDA, kjer se v duhu tistega časa takšne in drugačne transgresorje_ke javno označuje (z vžitki na obleki: B za vlomilke; I za obsojene za incest; H za heretičarke ...), je leta 1629 Thomas(ine) Hall obsojen_a za kršitev družbenega reda (*disruption of good order*). V sodbi sicer niso uspele_i razčistiti nejasnosti glede njenega_njegovega spola kljub večkratnim preiskavam anatomije telesa, zato jo_ga vsled te neuspešnosti obsodijo na obvezujoč spolni izraz, ki naj združuje elemente konvencionalne ženskosti (kot je npr. nošnja predpasnika) in moškosti. V izogib izigravanju spolnega pa tudi seksualnega reda naj bo spolna pozicija navzven jasna, v njenem_njegovem primeru torej jasna v svoji *nejasnosti*. Približno dvesto let kasneje, med 1860–1870, je Herculine Barbin v Franciji po dvajsetih letih življenja kot ženska s sodbo (napačno) prepoznana kot moški: s sodno odredbo ji je naročeno, naj živi kot moški. Herculine v tem sodno odrejenem moškem spolu, izterjanem v imenu družbe, ki se hoče kazati kot narava, ne more živeti, zato kasneje stori samomor. V svojih dnevniških zapisih Herculine s prstom pokaže na družbo, moč in težo njenih sodb: »Družba, ta neizprosen sodnik [...] Neumna slepota množice, ki obsodi, ko naj bi oprostila«.

Čeprav gre tako v primeru Thomas(ine) Hall kot tudi v primeru Herculine Barbin za pojav, ki bi ga danes

poimenovali interspolnost (*intersex*), sta pričujoča primera, s katerima odpiramo ta prispevek, povedna po več linijah. Pričata namreč o družbenih posegih, ki so potrebni za to, da se vzdržuje ne le ideja o naravnem spolu kot takem (torej o spolu, ki je domnevno dan z in v naravi), temveč o celotni matrici, ki obdaja spol kot družbeni konstrukt, skupaj z njegovim prepletom s seksualnostjo. Pričata o tem, kako družba s sklicevanjem na naravo poraja in nenehno proizvaja idejo spola v njegovi binarni strukturiranosti, tako na ravni telesnosti kot tudi na ravni praks, ki naj po naravi pritičejo enemu ali drugemu spolu, vključno s seksualnimi praksami in spolnim izrazom. Nenazadnje pričata tudi o tem, kako družbeni spektakel kaznovanja transgresivnosti – H za heretičarke – okrepi svoj primež tam, kjer je s (spolno) transgresijo oslabel: v transgresivni posameznici. Sram in nelagodje, ki ga poraja uziranje sebe v pogledu Družbenega, ki v posameznici uzira deviacijo, sta tista afekta, zaradi katerih tako T. Hall kot tudi H. Barbin, slednja zaradi samomora, po sodbi izgineta iz javnega življenja. Teža afektivnega nelagodja, npr. sram, ki se ob tej spektakelskosti kaznovanja, ko družba nastavi ogledalo heretičarki, poraja, pravzaprav ni nič drugega kot teža družbe. Slednjo največkrat zaznavamo šele takrat, ko prestopimo družbene meje, meje, ki obdajajo temeljne družbene kategorije, vključno s spolom. V teh situacijah ne občutimo le teže družbe kot take, njen primež lahko postane konkretno (in nasilno) otipljiv.

V tem svojem primežu pa družba ne razkriva le svoje moči, temveč, paradokсно le na prvi pogled, tudi svojo ranljivost. Oba zgornja primera pa tudi cel razpon takšnih in drugačnih spolnih in seksualnih transgresij pravzaprav razkriva *fiktivnost* spola (in heteronormativnosti), ki sicer

ostaja prikrita z družbenim proizvajanjem in ohranjanjem idej o naravnosti spola (in heteroseksualnosti). Po J. Butler te spolne pa tudi seksualne transgresije kažejo in razkrivajo to, da »originala« spola in spolne zaznamovanosti – ženskosti, moškosti –, njihove naravne danosti in konstituiranosti pravzaprav ni: zamejenost praks, ki naj pritičejo enemu *ali* drugemu spolu, je družbeno proizvedena. Hrbtna plat zdaj razkrite fiktivnosti spola (ki pa ne pomeni manka *realnih* učinkov fikcije spola, o čemer nenazadnje pričajo spolno občutljive statistike iz raznolikih področij družbenega življenja) je pripoznava tega, da kar družba ustvari, lahko družba tudi spreminja, zamika in dekonstruira. Ko spodmaknemo tla biologizaciji spola in seksualnosti, spodmaknemo tla družbeno proizvedenim mejam kategorij spola in seksualnosti, ki stojijo ali padejo, ko obstane ali pade njihova družbena utemeljenost v naravnem.

Pripoznava tega je ključni element praks *draga* v umetnosti, katerih domet – poimenovanju navkljub – seže neprimerljivo dlje od zgolj preigravanja z oblačili. Če zgoraj na primeru T. Hall in H. Barbin in njune kaznovanosti zapišemo, da družba spektakelsko nastavi ogledalo njuni transgresivnosti, potem za *drag* velja, da s svojimi praksami parodiranja, pretiravanja in ekscesnosti, pa tudi s praksami prisvajanja tega, kar akterki načeloma ne pritiče, s praksami premikanja (in s tem tudi izmikanja) ustaljenih in konvencionalnih označevalcev na družbeno nepredvidena mesta in v nepredvidene roke, ki porajajo pretirano, a pravzaprav *lažno* jasnost spolne zaznamovanosti posameznice, nastavlja ogledalo družbi, njenim spolnim in seksualnim normam, konvencijam, tradicijam.

Njegova političnost ni le v zrcaljenju in parodiranju norm, je tudi v razgrinjanju njihove prestopljivosti, nefiksiranosti, mobilnosti, fluidnosti. Še več – je tudi v reappropriaciji spektakelskosti, ki je v preteklosti služila kot podaljšek družbenega kaznovanja transgresivnosti in, še globlje, v afektivnem rekonfiguriranju te spektakelskosti: H za heretično, drži, a tokrat brezsravno. S tega vidika lahko sklenemo, da je njegov politični učinek največji v tem, da destabilizira to, kar se v družbi zdi naravno in samoumevno: da v svoji ekscesnosti, pretiranosti premešča prakse, ki z družbenega vidika delujejo kot »kulturne genitalije«, torej kot jasno in enoznačno povedne glede spola osebe. Povedano drugače, največji politični potencial je v tem, da spolno zaznamovanim praksam izmakne podstat, na katerem stojijo in se reproducirajo, njihovo družbeno proizvedeno *neizogibnost*, *usodnost*, s tem pa za reappropriacijo in transgresijo, za heretičnost razpre celoten razpon praks, osvobojen – vsaj trenutno – teže posameznici pripisanih spolnih kategorij. *Drag* tako ni le spektakel, je politično, ki se dela in ustvarja skozi performans in ki – čeprav časovno in prostorsko zamejen – ustvarja sledove v performansu transgresivnega.

V LGBTIQ+ skupnosti sega dlje od samega performansa – je del skupnosti, podporne infrastrukture v svetu, ki te infrastrukture ne pozna in ne izgrajuje v imenu varovanja domnevno naravnega, torej družbenega spolnega reda. O tem nenazadnje priča tudi dejstvo, da sta pregovorni prvi »kamen«, ki ga je v danem primeru nadomestila steklenica, v obličje ustaljenega spolnega in seksualnega reda zagnali samoidentificirani kraljici iz prvih vrst stonewallskega upora, Marsha P. Johnson in Sylvia Rivera. V lastnem performansu *drag* razgrinja prisilnost performativnosti – delanja kategorij na ravni praks, ki je *prisilno* ravno zaradi

tega, ker v delanju spola in ostalih družbenih kategorij ni nič naravnega: ravno odsotnost naravne danosti je tista, ki v družbeno življenje (pri)kličče prisilo in obligacije.

Ker v družbenem življenju kategorije, ki jih v svojem delovanju vsaj v delu reproduciramo, ne obstojijo kot medsebojno izolirane, temveč kot medsebojno podpirajoča matrika kategorij in obligatornosti, tudi političnost *draga* ni (nujno) zamejena le na spol in – v podaljšku – na seksualnost. Ko destabilizira domnevno v naravi utemeljene in z njo dane norme, povezane s spolom in seksualnostjo, se neizogibno, ali subtilno in v tišini ali eksplicitno, poigrava in preigrava s celotnim ustrojem družbenega reda. Spol in seksualnost nenazadnje predstavljata ključna gradnika normativnosti zakonske zveze in družine, s še enim korakom v isto smer pa same ideje naroda, ki pomembno sloni na t. i. repronormativnosti, ki tendira k homogenemu reproduciranju navznoter in k izključevanju tistih elementov – migrantk, samskih žensk, lezbijk, gejev in kar je še »tujega« in zato domnevno ogrožajočega v ranljivi in nestabilni ideji homogenosti –, ki se z idejo naroda tako ali drugače ne skladajo: te »veje« naj se docela posušijo. Ker je »narod« heteronormativnega in cisnormativnega ustroja, ga tudi skrbi le za »naše«, še posebej za »naše« otroke – torej tiste, ki so cis- in heteronormativni, primerne etnične in nacionalne pripadnosti ... in ki, v naslednjem koraku, v imenu »ohranjanja naroda« – torej »naših« – zahteva kršenje pravic in utemeljuje nasilnost družbenega (in pravnega) reda nad heretičarkami. Pri tem se mestoma – a vedno v slepoti pred lastno disonanco – skuša vzpostavljati tudi kot eden izmed branikov LGBTIQ+ skupnosti, in to pred (drugimi) Drugimi, če je to v določenih situacijah – in krepitev

antimigracijskega duha je ena izmed njih – politično učinkovito. V teh sicer redkejših »homonacionalističnih« primerih »narod« posvoji ta del »suhe veje«, a s stisnjenimi zobmi in zgolj z namenom nasprotovanja tistim, ki z družbenokulturno klimo »odprtosti in naprednosti« domnevno niso skladni. V teh homonacionalističnih potezah se LGBTIQ+ skupnost instrumentalizira v imenu nasprotovanja priseljevanju domnevno »družbenokulturno nekompatibilnih« tujk, in to brez kakršnegakoli uvida v to, da je taisti »narod« v lastnih političnih praksah pravzaprav sam nekompatibilen s tem, kar očita Drugim.

Če zaključimo, lahko rečemo, da politični potencial v svojem nastavljanju ogledala družbi ni neomejen. Poleg meje časovno prostorskega okvira obstoji tudi meja drugega, ki je ob privzemanju neizogibne relacijskosti družbenega življenja, tega, da v družbi obstojimo kot akterke zase *in* za druge, nezanemarljivega pomena. Pravzaprav bi lahko zapisale, če sledimo bell hooks in njeni obravnavi *Paris is burning*, da je politični potencial *draga* vsaj v delu odvisen tudi od receptivnosti občinstva. Tako kot so smeh in zabava, takšen ali drugačen performans, v »pravih« rokah lahko orodje transgresije, so tudi lahko, še posebej smeh v svojih različnih manifestacijah (npr. posmehovanje), orodje družbenega pokoravanja ali vsaj vzdrževanja *statusa quo*. Pa vendar – *drag* v svojem političnem potencialu ni ničn, je pa nedeterminiran – to, kar je za nekatere v *dragu* zgolj smeh in lahkotna zabava, je za druge življenje–v–nastajanju.









Pia Brezavšček
O ČRVIH POSTČLOVEŠKE DEKONSTRUKCIJE
GLEDALIŠČA ALI PO POTEH EMANCIPACIJE
GLEDALIŠKE MEGLE

Gledališče. Erektirane človeške živali pred kuliso, ki je v funkciji neke iluzije. V antiki in renesansi so bili igralci izključno moškega spola. Prvi igralec pa je bil dolgo – besedilo. Iz govornega aparata homo ludensa se valijo besede *homo sapiensa* (»človeka, ki ve«), dramatika genija. Govor je tista človekova zmožnost, ki ga razločuje od drugih živali, ki ga klasificira kot vrsto, a ne zgolj diferencialno, ampak tudi hierarhično. Človek zaradi te razlike stopi na pedestal, na oder. Dramsko gledališče, to je tisti tip gledališča, ki uprizarja dramska besedila in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo, manifestira antropocentrizem, na odru pa se – po pravilu – preigravajo humanistične vrednote. A tudi na odru že celo stoletje rezonirajo pretresi nekoč samoumevnih temeljev, ki so jih načeli tokovi misli, ki so zadali udarce človekovi primarni narcisoidnosti. Te rane so po Donni Haraway kopernikanska, darwinovska in freudovska, poleg teh pa še rana, »povezana s problemi digitalnega, sintetičnega« (Haraway in Schneider 139).

Sicer je že Richard Schechner v sedemdesetih govoril o postdramatičnih teatru *happeninga* in razmišljal o »postdramski« dramati na primerih Becketta, Geneta in Ionesca. Svet, kjer je bil človek središče in smisel, se je pod udarci novih dognanj o njegovi naključnosti in obskurnosti sesul v absurd. Že pred prelomom v enaindvajseto stoletje postane zelo jasno, da postdramsko (Hans-Thies Lehmann) in performativno (Erika Fischer-Lichte) nista več zgolj stvar avantgardne gledališke margine in alternative, ampak suvereno vstopata v etabrirano institucionalno gledališče. Četudi dramsko vztraja, pa je postalo zgolj ena od komponent gledališča. Lehmann leta 1999 zapiše:

Naslov »postdramsko gledališče« s tem, da namiguje na literarno zvrst drame, signalizira povezanost in izmenjavo, ki med gledališčem in besedilom obstaja še naprej; četudi je tu v središču diskurz »gledališča«, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in »material« odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja. (Lehman 20–21)

Kot enakovrednejši akterji zdaj zaigrajo tudi gib, luč, zvok, scena in kar je še takega. »Gledališče« postaja kompleksen ekosistem, kjer niti človek niti tekst nista več alfa in omega.

A te reorganizacije hierarhij v gledališču so bile vezane na lingvistični (teoretski) obrat k diskurzu, ki ga je prinesel (post)strukturalizem. Sestop človeka in zlitje z ostalimi označevalci v gledališču je pomenilo, da zdaj poleg igralca na odru – poleg besedila, ki ga izreče, in geste, ki jo proizvede njegovo telo (kot diferencialni znak človeškosti) – tudi gib, luč, zvok in scena enakovredno tvorijo pomene. Se vedno pa je v tej paradigmi pomen po vrednosti daleč pred materijo, ki je sama pomensko neoživljena in ne rezonira.

Nedavni obrati v ontološki orientaciji pa so prinesli prenovljeno osredotočenje na materialno, posebej še pri t. i. novih materializmih in materialističnih (eko)feminizmih. Materija zdaj ni razumljena le kot pasivna snov, ampak ima moč, da destabilizira antropocentrične in humanistične ontološke privilegije. Materija lahko vpliva na druge žive in nežive stvari, na nek način je gibalka, je agens, in to ne le na način kavzalnega determinizma fizikalnih danosti:

Agencija v novomaterialističnem in poshumanističnem smislu pomeni preprosto »spremeniti možnosti spremembe«. Vse stvari so del tega agensa-kot-delovanja, kjer možnosti za spremembo vzniknejo iz neprestanih intra-akcij stvari, ki niso nikoli dovršene. Agensa novi materializem ne razume več kot izključno človeškega faktorja, ampak nas vabi, da v obzir vzamemo ne-človeška telesa in njihov doprinos k svoji lastni aktualizaciji ali njihovo zahtevo po odzivu. (Neimanis 2016, 5)

Donna Haraway se denimo obrača k drugim, ne-človeškim bitjem (*critters*); čeprav v našem mišljenju predstavljajo tujek, težavo, Haraway ostaja pri težavah (*Staying with the Trouble*), globoko v materialnem. V časih, ko si je človeška žival prilastila vse naravne vire, ko je njen vpliv nepovratno spremenil podnebje, avtopoiesis oz. samoustvarjanje ni več zadosten način, kako misliti in živeti na tem planetu. Namesto tega Haraway predlaga *sym-poiesis*, ustvarjanje-skupaj, ustvarjanje-z. Treba je razviti skupne tipalkaste prakse. Najsi bo tu govora o pasjih hormonih, delavnicah pisanja ali mestnih golobih, gre za »stvari«, prepletene z vsemi, ne le človeškimi nami, in vsi s(m)o pomembni za mišljenje naših prihodnjih življenj in smrti.

Astrida Neimanis najde celo skupni imenovalec mnogim, tako organskim kot (nekaterim) neorganskim telesom, in sicer vodo. Njen termin »telesa (iz) vode« misli vsa, ne le človeških teles, kot del iste »hidroskupnosti«: voda, ki jo pijemo; voda, ki gradi amniotsko tekočino, v kateri nastajamo; voda, v kateri plavajo ribe; voda, ki jo onesnažujemo. To je ena in ista voda. V tem smislu nismo preprosto suverena erektirana telesa z jasnimi

mejami zunanosti in notranosti, temveč fluidna, pretočna bitja. A ta tok ni več vezan zgolj na ženska telesa, kakor pri francoskih feministkah razlike. Luce Irigaray je denimo iz tega dejstva črpala kritiko in subverzijo »falogocentrične« organizacije družbe. Pri Neimanis so »človeška, cis-spolna, ženska reproduktivna telesa samo eden izmed virov proliferacije življenja v posthumanem svetu uslužnih telesnih morja« (2017, 11).

Izzivi gledališča v tej prekucnjeni ontologiji, ki je sicer zelo daleč od tega, da bi jo posvojili glavni narativi, so mnogi. Mogoče je reči, da posthumanistični novomaterialistični teater bolj kot kdaj prej opravlja z reprezentacijo. Atmosfere ne zrcalijo več notranjega sveta glavnega junaka, ampak imajo lastno življenje. Gledališka megla je namreč iz iste vode kot celice gledalca. V parketu gledaliških desk živijo lesni črvi in nadaljujejo svoje delo in razgrajujejo teater ne glede na to, kaj je na repertoarju. Stene in kulise izstopijo kot skesani hipokriti, ki so predolgo uokvirjali neko zgodbo, ki ni bila njihova. Jate moljev preluknjajo zaprašene kostume, da se čeznje začuti poroznost kože. Reflektorji zablešajo v luftbaletu. Odnos med Romeom in Julijo se emancipira in na kolesu zbeži od obeh ugrabiteljev. Psi in konji niso več samo igralci, ki človeškemu gledalcu dajejo lekcijo iz prisotnosti, ampak gledalci, ki izžvižgajo, izrezgetajo in izlajajo prvaka Drame. Tudi virusi plešejo. Ravno kar so okupirali vse teatre in nas ne spustijo več zraven.

Za gledališče, prej tako močno vezano na prakso gledanja, je zanimiv tudi haptični obrat k dotiku, ki ga predvidijo nove ekofeministične paradigme.

»Intra-aktiven« dotik zahteva posebno pozornost do odziva ali reakcije dotaknjene. Med drugim zahteva tudi vprašati se, kdaj in kako se izogniti dotiku ... Občutek pazljive recipročnosti bi tako lahko bila še ena vrednost mišljenja neverjetne kvalitete vzajemnosti dotika. (de la Bellacasa 120)

Če je oko tisto, ki nadzoruje, kontrolira in preiskuje, pa se dotik, kot pravi arhitekt Juhani Pallasmaa, približuje in boža (50). Ko nas preplavijo čustva, ko sanjamo, poslušamo glasbo ali se dotikamo ljubljenih, zapremo oči. To obrnjeno gledališče nas ne sili, da spregledamo, ampak da zamižimo. Da izpustimo s/misel in poiščemo nekaj prijetnega na otip in morda dotik tudi vrnemo.

Ekofeministični posthumanistični teater pa terja tudi imenu ustrezno etiko. Če je staro humanistično gledališče uprizarjalo posebne človeške vrednote, ki človeka delajo človeka, je zdaj treba etiko razširiti na vse tisto, kar se vzame v mar, za kar nam/jim je mar. Če je bila denimo Antigona skrbna do posmrtnih ostankov svojega brata in jo je dostojni pokop skrbel bolj kot profana, četudi smrtonosna volja zemeljskega vladarja, pa bi jo zdaj moral skrbeti vsaj še ekološki način pokopa v ogroženo tanjšajočo se plast prsti in skrb, ki jo izvajajo črvi, ko telesa in zemljo spreminjajo v humus. A Antigona režiserke ne bi smela več skrbeti le v zgodbi, temveč pri samem načinu upovedovanja, ki morda ne bi več terjal zgodbe, igralke in samega gledališkega dispozitiva, temveč drugačno skrb za prenos pomembnih zadev, stvari skrbi.

Maria Puig della Bellacasa v delu *Matters of care* razširja pojem skrbi, kot ga razvije Joan Tronto:

Skrb je vse, kar je narejeno, da bi vzdrževali, nadaljevali ali po-pravili »svet« tako, da lahko na njem vse živi najboljše kot lahko. Ta svet vključuje ... vse, kar poskušamo prepletati v kompleksni, življenje vzdržujoči mreži. (161)

Ni dovolj, da se zgolj brigamo (*to concern*) za nečloveške stvari, kot so voda, hrana, klima, umetna inteligenca, digitalne komunikacije ali nemara celo gledališče samo, to morajo postati zadeve skrbi (*matters of care*), saj so od njih odvisna vsa življenja in vse prihodnosti; te zadeve nas torej vežejo, da jih aktivno vzdržujemo in izboljšujemo. Pri tem pa skrb ni samo nekaj enostavnega in vedno globoko smiselnega ter zadovoljujočega, kar ve nemara vsaka oseba, ki je kdaj za koga skrbela, ampak je delo skrbi sestavljeno tudi iz utrujajočega ponavljajočega dela, kjer se nič ne povrne, in mnogih konfliktov.

Morda moramo gledališče, še posebej v teh zanj izjemno težkih časih protikoronskih ukrepov, ko kot da počasi izumira, razumeti kot tako stvar skrbi. Tudi in še posebej v času, ko se radikalno spreminja, ga moramo aktivno vzdrževati in izboljševati, saj je stvar, ki se nas lahko dotakne, ki nas premakne. In to ne le ko reprezentira človeku lastne etične dileme in skrbi, ampak tudi ko njegove igralke in igralci, njegove luči in njegove megle postajajo tipalkasta bitja, ki ustvarjajo-z.

VIRI IN LITERATURA

De la Bellacasa, Puig. *Matters of Care*. University of Minnesota Press, 2017.

Haraway, Donna in Schneider, Joseph. »Conversations with Donna Haraway.« *Live Theory*. Ur. Joseph Schneider. Continuum, 2005.

Haraway, Donna. *Staying with the trouble*. Duke University Press, 2016.

Lehman, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.

Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017.

Neimanis, Astrida. »Thinking with Matter Rethinking Irigaray: A 'Liquid Ground' for a Planetary Feminism.« *Feminist Philosophies of Life*. Ur. Hasana Sharp in Chloë Taylor. McGill-Queen's UP, 2016.

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of Skin*. Berkeley, 1996.

Jubilej

avtorska predstava / kolektiv En drag ansambel s sodelavci

Kolofon

Koncept, režija, koreografija in scenografija: En drag ansambel (Rok Kravanja, Daniel Petković, Urban Belina in Ajda Tomazin)
Dramaturgija: Urban Belina, Jasmina Založnik

Nastopata: Rok Kravanja, Daniel Petković

Oblikovanje zvoka: Amolab (Evano, The Humble Bee)

Tehnično vodenje: Grega Mohorčič, Brina Ivanetič (Gledališče Glej) in Andrej Firm (Moment)
Tehnična podpora: Simon Bezek in Žan Rantaša

Fotografija: Ajda Tomazin, Ivian Kan Mujezinović in Borut Bučinel
Oblikovanje maske za promocijske fotografije: Tina Prpar
Dokumentarni video: Borut Bučinel
Oblikovanje zvoka pri dokumentarnem videu: Ajda Tomazin

Oblikovanje plakatov in gledališkega lista: Mina Fina in Ivian Kan Mujezinović / Grupa Ee
Urednica gledališkega lista: Tery Žeželj
Odnosi z javnostmi: Tjaša Pureber (Gledališče Glej) in Maša Stošič (Moment)

Producentki: Anja Pirnat (Gledališče Glej) in Nika Bezeljak (Moment)
Partnerji: Gledališče Glej in Moment v sodelovanju z zavodom Odprti predali
Sofinancerji: Ministrstvo za kulturo, Mestna občina Ljubljana in Mestna občina Maribor

Zahvaljujemo se: Daji in Radu Kravanja, Lutkovnemu gledališču Ljubljana in Andreji Kovač

Državljanki (2020)

»Vse prenaša, vse veruje, vse upa, vse prestane; ljubezen nikoli ne mine.«
Dragica in Dragana

Artivistično usmerjene taktike, ki naslavljajo aktualne družbeno-politične pereče problematike, izvajamo v obliki nenapovedanih umetniških intervencij v javnem prostoru in protestnih akcij. Pri tem preizkušamo moč različnih performativnih taktik, s katerimi se naslanjamo na duh ljubljanske alternativne scene iz 80. let, njihovo rabo pa prilagajamo kontekstu neoliberalnega razkroja in nadzornega kapitalizma.

V spremenjenem političnem prostoru višegrajske simpatizerke, ki na vseh ravneh drsi v totalitarne obrazce, po mnenju Jele Krečič »bojeviti odnos vladajoče stranke slovensko umetniško sceno ponovno afirmira kot politično silo«. (*Delo*, 6. jun. 2020)

Seznam intervencij:

Spomenik sprave, Ljubljana, 10. junij 2020, 12.30

Ploščad Cankarjevega doma, Ljubljana, 10. junij 2020, 13.27

Plečnikov stadion, Ljubljana, 13. julij 2020, 19.38

Druga akcija za kulturo, 2. junij 2020, 14.00

Kolesarski protest, 12. junij 2020, 18.33

Kolofon *Državljanki* (2020)

Avtorji: En drag ansambel (Rok Kravanja, Daniel Petković, Urban Belina in Ajda Tomazin)

Nastopata: Rok Kravanja in Daniel Petković

Dramaturško svetovanje in izbor lokacij: Urban Belina in Jasmina Založnik

Video in fotografija: Ajda Tomazin

Oblikovanje maske: Tina Prprar

Vodenje pevskih vaj: Alenja Pivko Knežević

Producentki: Anja Pirnat (Gledališče Glej) in Nika Bezeljak (Moment)

Partnerji: Gledališče Glej in Moment v sodelovanju z zavodom Odprti predali

Sofinancerji: Ministrstvo za kulturo, Mestna občina Ljubljana in Mestna občina Maribor





LJUBI IN POVEJ TO
S SVOJIM ŽIVLJENJEM

Zbu
Daj
Al' ... raje se kar spala,
Jokajoč čarovnikom iluzije?

Dživ džago!
Dživ džago!
Gauračandra bole!
... ota nidra jao maja,
... šačira kole?











Gledališče Glej / Glej Theatre

Društvo Gledališče Glej
Gregorčičeva 3, 1000 Ljubljana
www.glej.si
info@glej.si

Glej, list
Letnik 13, št. 1

Urednica: Tery Žeželj
Avtorji prispevkov v gledališkem listu: Urban Belina, Jasmina Založnik, Varja Hrvatina, Jakob Ribič, Nina Perger, Pia Brezavšček
Slovenski jezikovni pregled: Svetlana Jandrič
Oblikovanje in prelom: Mina Fina, Ivian Kan Mujezinović / Grupa Ee
Fotografije: EDA
Fotografije na ovitku: Ivian Kan Mujezinović

Izdalo: Gledališče Glej
Tisk: Štane Peklaj
Naklada: 300

Podpirajo nas:
Ministrstvo za kulturo RS, Mestna občina Ljubljana, Ministrstvo za javno upravo, JSKD, ŠOU v Ljubljani, Gooja, Društvo za promocijo glasbe, Radio študent, Evropska komisija (program Erasmus+ in Ustvarjalna Evropa, podprogram Kultura)

Glej, ekipa

Inga Remeta
predsednica društva
vodja programa
producentka
inga@glej.si

Umetniški svet
Jure Novak, Anja Pirnat,
Barbara Poček, Inga Remeta,
Tjaša Pureber

Barbara Poček
vodja izobraževalnih in
rezidenčnih programov
mednarodni projekti
producentka
barbara@glej.si

Anja Pirnat
vodja projektov
producentka
anja@glej.si

Tjaša Pureber
odnosi z javnostmi
tjasa@glej.si

Grega Mohorčič
vodja tehnike
grega@glej.si

Brina Ivanetič, Simon
Bezек, Žan Rantaša
tehnična podpora

Tajništvo
info@glej.si
rezervacije@glej.si

Gostoljubje
Gašper Pirnat, Paulina
Pia Rogáč, Tina Malenšek,
Kaja Šavodnik



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA JAVNO UPRAVO



Sofinancira program
Evropske unije
Ustvarjalna Evropa



Erasmus+

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Mestna občina
Ljubljana



9 771855 624000
ISSN 1855-6248