
**PROSTRELNE RANE
DISKURSA:
PREMETANJE
PERFORMATIVA
JUDITH BUTLER**

BRANISLAV JAKOVLJEVIĆ

U vreme objavljivanja knjige *Tela koja su važna*, u svojoj kolumni u uglednom akademskom časopisu *Salmagundi* kolega Judith Butler sa Berkeleyja Martin Jay osvrnuo se na pojavu nastalu tokom osamdesetih koja je u vreme kad on piše tekst već počela da gubi draž egzotičnog i počela da poprima razmere jednog širokog kulturalnog – ne samo akademskog – fenomena. Već i sam naslov teksta dovoljno rečito govori o ovoj pojavi – “Univerzitetska žena kao umetnica performansa” (The Academic Woman as Performance Artist). Nije slučajno što je baš Martin Jay, stručnjak za Frankfurtsku školu i Adorna, odlučio da progovori o ovom osetljivom fenomenu, usko vezanom za feminizam, ali ne samo za feminizam. Prodor nove vrste učenosti i nove vrste naučnice u sam vrh američke akademske strukture označio je, naime, jedan iskorak izvan granica feminizma kao političke ideje i smelo isprobavanje novog načina mišljenja, novog pristupa idejama, ali i novog načina ponašanja. Dakako, tela su važna. Univerzitet ne čine samo naučne ideje nego i tela koja misle i delaju. Martin Jay sa velikim uvažavanjem govori o sposobnosti i hrabrosti novih mislilaca na američkoj filozofskoj mapi, ali i sa dosta opreza i suzdržanog poštovanja prilazi njihovom svesnom naglašavanju ličnog nastupa: on govori o pank izgledu Avital Ronell, imidžima seksualne grabljivice koji neguje Jane Gallop ili “prevejane, okorele lezbače” Judith Butler.¹ Dodamo li ovom spisku Gayatri Chakravorty Spivak, Eve Kosovsky Sedgwick ili Peggy Phelan i Jill Dolan, koje takođe misle i nastupaju na sasvim poseban i angažovan način, uviđamo da je reč o čitavoj jednoj generaciji feminističkih teoretičarki iznikloj

¹ Martin Jay, kolumna “Force Fields” u *Salmagundi*, broj 98-99, proleće-letno 1993, str. 28-35. Preštampano u knjizi *Cultural Semantics*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1998, str. 139.

tokom osme decenije dvadesetog veka. Ma koliko međusobno različite, ove predstavnice novog feminističkog mišljenja dele nekoliko bitnih zajedničkih odlika: bliskost teoriji dekonstrukcije, politički angažman, interes za teme izvan disciplinarnih granica filozofije (masovna kultura i fenomeni koji pripadaju manjinskim kulturama i kontra-kulturama) i, možda najvažnije, novi, sasvim slobodan, kreativan i krajnje ličan pristup pisanju i delanju. U kontekstu američke akademske sredine, na koju presudan uticaj vrše konzervativni i bogati univerziteti Ivy League, podrazumeva se da "univerzitetske žene – umetnice performansa" pripadaju post-marksističkoj levici koja strasno prihvata ali i intenzivno preispituje politike identiteta.

Međutim, uspeh "univerzitetskih žena – umetnica performansa" teško da može da se pripiše njihovom upečatljivom, ponekad čak i agresivnom nastupu. Štaviše, njihovo naglašavanje ne samo stava i mišljenja nego i stila kojim se oni iskazuju može se videti i kao svesno prihvatanje dodatnog tereta. Sa jedne strane, insistiranje na ličnom aktu na uštrb akcije kao kolektivnog čina sve više privlači pažnju tradicionalno orijentisanih mislilaca levice, koji na zagovornike politike identiteta svaljuju deo odgovornosti za posustalost političkog promišljanja levičarskih ideja u postindustrijskoj Americi. Međutim, ove optužbe manje su opasne od kritika koje se javljaju s druge strane – strane koja se zaista tiče mislilaca poput Judith Butler. Ta kritika usredsređuje se na odnose između

mišljenja i delanja, a upravo je razmatranje ovog odnosa predmet nekih od najznačajnijih intervencija Judith Butler. U ogledu "Okretanje" (Die Kehre) Martin Heidegger naglašava da "pre razmatranja pitanja koje je, čini se, uvek prevashodnije i jedino važno – šta da se radi? – moramo razmisliti o tome – kako treba misliti?"² Na drugom mestu, nemački filozof insistira da je mišljenje umeće i zanat. Ma kako se na prvi pogled učinila umesnom, ideja o "univerzitet-skim ženama – umetnicama performansa" na kraju ipak podriva filozofski kredibilitet mislilaca kao što je Butler, jer samo insistiranje na delanju odvlači pažnju od jezika kao osnovnog oruđa mišljenja. Isticanje čina, performansa, u prvi plan prividno vraća prednost pitanju *šta raditi?* i znatno umanjuje osnovno filozofsko pitanje *kako misliti?* Pa ipak, način na koji Butler razmišlja o identitetu, videćemo, formira se na stanovištu koje je što je moguće više udaljeno od bilo kakvog programatskog mišljenja. Njena je misao od one vrste koja neumorno preispituje samu sebe i uporno odbija da "okošta" i svede se na sintagme poput – *rod je društvena konstrukcija*. U knjizi *Tela koja su važna*, inače njenom ključnom teorijskom delu i nesumnjivo najuticajnijem ostvarenju generacije "univerzitetskih žena – umetnica performansa", Judith Butler se usredsređuje upravo na preispitivanje samog pojma ponavljanja koje proizvodi društvene i jezičke stereotipe i norme. Ona se zapravo teorijski suočava sa normativnom snagom jezika koji neminovno proizvodi subjekte koji ga upotrebljavaju. Najzad, ona jeste "performance ar-

400

2 Martin Heidegger, "The Turning" u *The Question Concerning Technology*, Harper Torchbooks, New York, 1977, str. 40.

tist” ne zbog insistiranja na imidžu ili otvorenog ispoljavanja seksualne orijentacije, nego, pre svega, zbog sopstvenog nepoverenja u jezik kao normativnu snagu: jezik, smatra Judith Butler, nije dovoljan za mišljenje.

No, klonimo se mistifikacija. Za razliku od Derridae, Butler ne zastupa ideju pisanja (in-skripcije) pre govora. Takođe, za razliku od feministkinja francuske škole, čak tako briljantnih kao što je Luce Irigaray, ona ne pokušava da pokaže kako je ženi svojstvena izvesna vrsta preverbalnog mišljenja. Napokon, nipošto ne pribegava (na žalost mnogih čitalaca) poetičnom i ličnom izrazu kao što to čini Helene Cixous. Pažnju Martina Jaya najverovatnije je privukao njen nonšalantan i provokativan stil javnih nastupa, koji je, ipak, u opreci prema njenom rigoroznom i, ponekad, hermetičnom stilu pisanja. Džudit Butler jeste teoretičarka feminizma i u tom smislu ona jeste bliska francuskim teoretičarima, ali nikako ne treba smetnuti sa uma da je ona mislilac koji u potpunosti pripada svom kulturnom miljeu: postindustrijskoj Americi s kraja dvadesetog veka.

PERFORMATIV I PONAVLJANJE

Tokom protekle decenije Judith Butler postala je jedna od najistaknutijih autorki američkog kulturnog podneblja, i to ne samo na polju feminističke teorije već i u društvenoj kritici i filozofiji uopšte. Njeni radovi nezaobilazna su literatura na univerzitetima širom Sjedinjenih Država, i sve više su predmet ozbiljnih kritičkih osvrta i rasprava. Stoga se verovatno može učiniti izlišnim, i u najmanju ruku čudnim, mo- je uporno pozivanje na tekst Martina Jaya. Iako se ne upušta u ozbiljno razmatranje radova

ijedne od “univerzitetskih žena – umetnica performansa”, pa tako ni Judith Butler, Jay u svom tekstu skreće pažnju na bitnu i duboku promenu u načinu rada na američkim institucijama visokog obrazovanja. I ovaj rez naročito je vidljiv u radu “umetnica performansa”. Jay, naime, ističe radikalnu promenu u takozvanoj “kulturi kritičkog diskursa” tokom sedamdesetih i, naročito, osamdesetih godina prošlog veka. U ovih dvadesetak godina doveden je u pitanje princip “naučne” objektivnosti u akademskom diskursu. Ovaj diskurs bio je zamišljen kao idealan svet savršene neutralnosti u kom se nadmeću “objektivne” ideje. Drugim rečima, podrazumevalo se da naučni diskurs nadilazi svaku subjektivnost, svako ime i prezime, pol i rod. Treba li napominjati da se ovaj “bezlični” diskurs zasniva na vrlo jasno određenim polu, rasi i klasi? Takođe, treba li uopšte reći da uzvišeni akademski ton podiže ogradu između subjekta koji govori i onoga što je izgovoreno? Najzad, da li je nužno priseliti se da, nasuprot ovoj “uzvišenoj neutralnosti”, svaki umetnik, posebno izvođač – umetnik performansa – izlaže na opšti uvid jedan ogoljen, nezaštićen identitet? Ali, performans ovde ne upućuje samo na vrstu umetnosti. Ovaj termin uvodi u razmatranje i ideje koje se ne tiču samo umetnosti nego i filozofije – sasvim precizno analitičke filozofije J. L. Austina, čiji je rad o performativnom govornom aktu ostavio duboki trag upravo u delima teoretičara poststrukturalizma, posebno sa anglosaksonskog kulturnog područja. U ovom krugu, Butler spada u red onih teoretičara koji su najzaslužniji za izmeštanje pojma performativnosti izvan granica analitičke filozofije i lingvistike. Razume se,

rad na performativu i performativnosti rezultirao je drastičnim redefinisanjem Austinovog pojma performativnog govornog čina.

Posvetimo se za kratko samom Austinu. Nekoliko decenija pre nego što su se discipline poput feminističkih studija i studija roda izborile za mesto na akademskoj sceni, dakle mnogo pre pojave “univerzitetskih žena – umetnica performansa”, oksfordski profesor John Langshaw Austin postavio je problem jezičkog izraza u filozofiji. Pitanje nije bilo – *kako misliti?* nego: kako jezik filozofije menja odnos mislioca prema misli?³ U seriji predavanja održanih između 1947. i 1958, i posthumno objavljenih pod nazivom *Sense and Sensibilia*, Austin je razmatrao dela A. J. Ayera *Osnovi empirijskog saznanja* i H. H. Pricea *Percepcija*. U osnovi Austinove kritike empiricizma u filozofiji nalazilo se odbacivanje naučne objektivnosti (o čemu u svom kratkom tekstu piše i Martin Jay). Austin tvrdi da empirijska filozofija za osnovu uzima iskustvo kao nešto što se nalazi izvan svake sumnje, kao nešto što je, ako ne apsolutno, onda svakako neizmenljivo. “Razmišljanja ove vrste”, kaže Austin, “očigledno podupiru ideju da postoji, ili bi mogla postojati, takva vrsta rečenica u čijem izgovaranju ja uopšte ne bih ništa rizikovao, u kojoj bi moj angažman bio apsolutno minimalan, tako da u principu ništa ne bi moglo da pokaže da sam pogrešio, i moj iskaz

bi bio neizmenljiv”.⁴ Naravno, neizmenljiv (*incorrigible*) iskaz empiricističke filozofije jeste vrhunac one vrste mišljenja koja stremi ka naučnoj objektivnosti u filozofiji. Krajnji rezultat ovakve filozofije je težnja da se odgovornost sa mislioca prebacuje na misao, sa govornika na govor.

Ako, dakle, u predavanjima skupljenim u knjizi *Sense and Sensibilia* Austin oštro kritikuje nedostatke empiricizma i neangažovanog (neposvećenog)⁵ govornika-empiriciste, onda mnogo čuvenija serija njegovih predavanja, objavljena, takođe posthumno, pod naslovom *Kako delovati rečima* (*How to do Things with Words*), predstavlja pokušaj pronalaženja, izolovanja i definisanja iskaza koji govorniku ne dopušta da bude neangažovan. Osnovna pretpostavka Austinove teorije performativa jeste koliko jednostavna toliko i efektivna. Sve jezičke iskaze Austin deli u dve široke kategorije: konstativne i performativne. Prvi, dakle, konstatuju, opisuju, izveštavaju. Oni se odnose na nešto (predmet, ideju, događaj) izvan jezika, i stoga podležu sudu o istinitosti i lažnosti. U kategoriju performativa spadaju one vrste iskaza kojima “time što smo nešto izgovorili nešto činimo”.⁶ Primeri performativa su brojni, i Austin se najčešće vraća na najuobičajnije situacije u kojima govoreći činimo, kao što su sklapanju braka, imenovanje, izdavanje naredbi ili davanja

402

3 Kao i njegov savremenik sa Kembridža Ludwig Wittgenstein, Austin se vatreno zalagao za upotrebu običnog, svakodnevnog jezika u filozofskim raspravama.

4 J. L. Austin, *Sense and Sensibilia*, London: Oxford University Press, 1962, str. 112.

5 Ovde, razume se, nije reč o političkom angažmanu, nalik na angažman o kom su, u isto vreme kada je Austin držao svoja predavanja u Engleskoj, na kontinentu vodili raspravu Sartre i Adorno.

6 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Boston: Harvard University Press, 1962, str. 12.

nje obećanja. Svi ovi i slični slučajevi, naglašava Austin, potpadaju pod "svakodnevnu izreku da naša reč predstavlja obavezu".⁷ Već i iz ovog pojednostavljenog opisa performativa jasne su implikacije Austinovog otkrića: dok konstativ podleže sudu istinitosti, jedino merilo performativa jeste njegova efikasnost (recimo, održavanje obećanja ili podvrgavanje naredbi); takođe, važnost koju značenje ima za konstativ u slučaju performativa bitno je umanjena i na njeno mesto stupa snaga iskaza. Za našu diskusiju značajna su tri momenta u Austinovoj teoriji performativa:

1) *Teatralnost*. S jedne strane, od posebnog značaja za Austinovu teoriju performativa jeste upotreba i izučavanje svakodnevnog, običnog govora. S druge strane, osnovni uslov za uspeh, efikasnost i, konačno, samo postojanje performativa jeste ozbiljnost govora. Stoga, već u drugoj lekciji iz serije predavanja održanoj na Harvardu 1955. godine, Austin upozorava da će "performativan iskaz biti [...] na poseban način prazan i poništen ako ga izgovori glumac na pozornici ili ako je deo pesme ili ako se izgovora u solilokviju".⁸ Ovo beskompromisno odstranjivanje jezičkih umetnosti iz teorije performativa bilo je predmet čestih polemika, od kojih je najpoznatija vođena između Derridaea i Searlea. Međutim, bez obzira na Austinovo izuzimanje formalnog pozorišnog iskaza iz teorije performativnog govornog čina, sam po sebi, performativni govorni čin je izrazito konvenci-

onalizovan i, moglo bi se reći, teatralan. Austin, na primer, insistira da uspeh performativa zavisi od ukupne govorne situacije a ne samo od jezičkog iskaza. Dalje, on navodi da performativ ne mora čak ni uzeti formu jezičkog iskaza, već može biti i fizički gest. To nas vodi ka drugom momentu.

2) *Ponavljjanje*. Jedna od osnovnih premisa teorije performativa jeste uvid da je jezik podložan ceremonijalizaciji. Otuda teorija performativa upozorava na značaj onoga što bi se moglo nazvati trodimenzionalnošću jezika. Austin govori o performativu kao o ritualnom, ceremonijalnom i konvencionalnom činu,⁹ kao i o generalnoj nespremnosti da se prizna značaj i uobičajenost ovakvih radnji u svakodnevnom životu. Performativ, dakle, presudno zavisi od društvenih konvencija i normi. On zapravo jeste konvencija i norma, i kao takav on se može retko ili se uopšte ne može improvizovati. Da bi performativni iskaz uopšte bio uspešan, on se mora izvesti na određen, prepoznatljiv način. Kao konvencionalan čin, performativni iskaz nastaje i postoji kroz ponavljanje (reiteraciju). To vodi ka paradoksu na koji upozoravaju mnogi autori, od Emilea Benvenistea do Judith Butler: budući da je performativ istovremeno i individualan i istoričan čin, on zavisi od ponavljanja ali je sam neponovljiv. Performativ ne trpi ironiju: on je citat koji zahteva ličnu investiciju, a ako ona izostane postaje konstativ.

⁷ *Ibid*, str. 10.

⁸ *Ibid*, str. 22. Austin ponavlja ovo isključivanje poezije, pozorišta i literature iz teorije performativa u osmoj lekciji, str. 104.

⁹ *Ibid*, str 19.

Kao društvena konvencija, performativ postaje čvorište onoga što Austin naziva "ozbiljnošću", ali isto tako i želje, sumnje, iskrenosti govornika. Rečju, koncept performativa kao isključivo jezičkog fenomena mehaničkog ponavljanja određene forme neodrživ je.

3) Usredsređujući se na snagu i efikasnost govornog čina, Austinova teorija ne podleže standardima i kriterijumima de saussureovske semiotike. Performativ jednostavno razara strukturu zasnovanu na parovima kao što su označitelj-označeno. Shoshana Felman s razlogom ističe da "teorija performativa ponovo uvodi govornika u lingvistiku".¹⁰ Ali, ko je taj govornik? Ko vrši performativni čin? Pitanje identiteta Austin jednostavno isključuje iz svojih razmatranja i insistira na razmatranju samo spoljnih znakova, govornih ili gestikulacijskih, koji se mogu prepoznati kao performativni čin. Značajan trenutak u ovom ograničavanju na fenomenološki aspekt performativa desio se tri godine posle serije predavanja na Harvardu, na konferenciji u Francuskom gradu Royaumontu, gde je Austin izložio svoj esej "Performativ-konstativ". Već u harvardskim predavanjima on je skrenuo pažnju na "zadivljujući performativ 'ja obećavam'".¹¹ U Royaumontu, ponovo se osvrnuo na ovaj performativ, napominjući da on pripada "onoj vrsti mentalnog čina koji prati svako iskreno

dato obećanje, i koji nas primorava da kažemo *sotto voce* 'obećavam sebi da ću održati obaćenje koje sam upravo dao'".¹² U diskusiji posle Austinovog izlaganja, francuski lingvist Poirier opisao je ovaj "mentalni čin" kao "performativnu misao" koja zavisi od "maglovitosti uverenja, verovatnoće, želje, nadanja, volje".¹³ Austin se dosledno držao izvan izmaglice ovih unutrašnjih, neopipljivih i, za logičku analizu, nepouzdanih zakonitosti. Njegova odbojnost prema empiricizmu može se meriti samo sa njegovom odbojnošću prema psihologizmu, i obe se mogu prepoznati u stavovima nemačkog filozofa Fregea, čije je "Osnove aritmetike" Austin preveo na engleski (vredno je napomene da je ovaj prevod zapravo jedino što je Austin objavio za života).

Ali upravo u ovom maglovitom zabranu ispod površine performativnog iskaza Butler pokušava da otkrije mehanizme formiranja identiteta. I upravo zato što Austin vraća govornika "od krvi i mesa" i uvlači ga u probleme lingvistike izbegavaši da se zapita ko je taj govornik, Butler se u njenom redefinisaju performativnosti okreće od Austina ka Althusseru. Štaviše, teorija performativnosti koju Butler izlaže u *Telima koja su važna* može se čitati kao implicitna kritika Austinove teorije performativnog govornog čina.

Dakle, koju poziciju zauzima Judith Butler kada je reč o performativu? Ili je

404

¹⁰ Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin*, Ithaca: Cornell University Press, 1983, str. 74.

¹¹ *How to Do Things with Words*, str. 9.

¹² J. L. Austin, "Performative-Constativ" u zborniku *Philosophy and Ordinary Language*, uredio Charles E. Caton. Urbana: University of Illinois Press, 1963, str. 38.

¹³ *Ibid*, str. 49.

možda ispravnije pitati koja je pozicija subjekta Judith Butler – subjekta koji govori – prema govornom činu? Početna pretpostavka Judith Butler identična je Austinovoj: subjekt je nepoznat, gotovo bezobličan. U Austinovom slučaju, upotreba performativa predstavlja benevolentno pristajanje subjekta na ceremoniju, na proceduru, na ono što je, u krajnjem slučaju, norma i zakon. U slučaju uspešnog ili važećeg performativa subjekt se potpuno podudara sa normom i nestaje u njoj. Posledica pogrešne upotrebe norme jeste tek neuspeli performativ. Butler izvodi zaokret i svu težinu svog promišljanja performativa prebacuje na zakon i nasilje koje norma sama po sebi predstavlja. U poglavlju “Pol gori: pitanja prisvajanja i subverzije” ona polazi od Althusserovog pojma interpelacije ili poziva koji zakon upućuje subjektu. Ovaj poziv, kako Butler insitira, nije samo formativan, već performativan.¹⁴ Identitet se formira kroz odazivanje na poziv zakona, kroz prihvatanje norme, kroz prepoznavanje sebe u normi, ali isto tako u neprepoznavanju, u pogrešnom odgovoru na poziv, u neadekvatnom odazivu. Prema Butlerovoj, ne postoji tako nešto kao što je potpuno prepoznavanje u normi, jedno besprekorno podudaranje između poziva i odaziva. Neizbežan deo formiranja identiteta sastoji se upravo u ovom pogrešnom prepoznavanju. Ono što Austin odbacuje kao

“neuspešan performativ” Butler preuzima kao temelj teorije identiteta. I ne samo to, Butler se usredsređuje upravo na onaj moment koji Austin široko zaobilazi pod izgovorom nepoželjne “psihologizacije”, koji se tiče uverenja, verovatnoće, želje, nadanja, volje.

Ma koliko Austin bio zaslužan za povratak govornika (referenta) u lingvistiku, ovaj govornik je kod njega još uvek nematerijalan. S druge strane, Butler insistira upravo na materijalnosti subjekta. Već sam naslov njene knjige *Bodies that Matter* ne predstavlja samo prikladnu igru reči već nagoveštava i jednu hrabru, gotovo nemoguću tezu: dok je rod nesumnjivo rezultat diskurzivne konstrukcije, Butler zagovara ideju da je i sam pol velikim delom diskurzivna konstrukcija i da se zapravo ne može odrediti čvrsta granica između diskurzivnog, dakle nematerijalnog, i stvarnog, odnosno materijalnog. Kao što Butler navodi u istoimenom eseju “Bodies that Matter”, nisu samo “tela važna” već su i “tela materijalna” i “tela koja se materijalizuju”. U razmatranju preispitivanja kojem francuska feministička teoretičarka Luce Irigaray podvrgava Platona, Butler dolazi do pojma materije (*matter*) kao procesa materijalizacije tokom vremena, koji rezultira u nastajanju efekta granice, opipljivosti i čvrste površine, koju nazivamo “materijom”.¹⁵ Upravo preko

14 Judith Butler *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York i London: Routledge, 1993, str. 122.

15 Razume se da ključnu ulogu u ovom teorijskom zahvatu igra Lacanova psihoanaliza, posebno njegovi radovi na temu “faze ogledala”. Lacanovo “imaginarno” opisano je upravo nepostojanjem granica između Subjekta i Drugog (majke i deteta), dok se ova granica uspostavlja upravo u fazi “simboličkog”. “Stvarno” ili “realno” je, prema Lacanu, nedostižno. U svom zastupanju teze da je telo neizostavno predstavljeno u simboličkom (dakle, nikada nije čista materija ili čist diskurs) Butler je dosledna Lacanovoj teoriji. Vidi njen argument protiv Žižekovog pojma “stvarnog” u sedmom poglavlju knjige *Tela koja su važna*.

ove granice odigrava se drama (performans) poziva i odazivanja, prepoznavanja i neprepoznavanja.

Treba podvući još jednom da se radi o efektu granice, ne o samoj granici. Tela, koja su važna, koja su materijalna, jesu porozna tela koja se sastoje istovremeno od materije i diskursa, diskursa normi, diskursa koji normalizuje, i koji je uvek nasilan i opresivan: "Ja' postaje samo kroz čin prozivanja, imenovanja, interpelacije, da upotrebimo Althusserov termin, i ovo diskurzivno ustanovljenje događa se pre 'ja'. Štaviše, ja mogu samo reći 'ja' ako sam prvo prozvana, i taj poziv je mobilisao moje mesto u govoru."¹⁶ Ovaj poziv je performativan upravo zato što zahteva i pretpostavlja odaziv.¹⁷ Šta se zapravo događa u ovom dijalogu između norme i subjekta, diskursa i tela? Kao prvo, Butler naglašava da se subjekt ne formira u jednom, odlučujućem, performativnom pozivu i odazivu. Jedna od značajnih poenti koje ona pravi jeste da je svaki subjekt sedimentaran, da se izgrađuje u nebrojenom nizu poziva, odaziva, prepoznavanja i neprepoznavanja. Drugo, od presudne važnosti za ovaj proces je asimetričnost, nejednakost između onoga ko poziva i onog koji je prozvan: prozvan je u isto vreme podređen (žena, dete, rob, peder). Performativnost uvek u sebi sadrži jedno odmeravanje snaga. I treće i najvažnije, sedimentacija subjekta odigrava se kroz ponavljanje, odnosno

reiteraciju. Budući da se radi o nejednakom odnosu snaga, onaj koji je prozvan ne odaziva se normi na očekivan način, odnosno ne podražava je verno. Butler detaljno analizira pojam ponavljanja, koji Austin uzima zdravo za gotovo. I u ovoj analizi ona pronalazi da je ponavljanje nerazdvojivo od promene, iskrivljenja, devijacije. Ako prozivanje od strane norme zahteva identifikaciju, ono često zauzvrat dobija dis-identifikaciju. Zato Butler povlači figuru *katahreze*, koja poput iskrivljenog ogledala ili igre gluvih telefona menja izvorni smisao iskaza. Razmatrajući odnos original-kopija, forma-materija, ili muško-žensko zacrtan u osnovama zapadne metafizike (Platon i Aristotel), Butler zaključuje: "jer ako kopije govore, ili ako ono što je tek materijalno počne da proizvodi značenje, scenografiju razuma uzdrmaće kriza na kojoj se ona oduvek uzdizala".¹⁸ Ovo

406

izvrtanje normi Butler naziva "radikalnom praksom citiranja" ili "kritičkim mimezismom", i ono verovatno predstavlja jednu od najoriginalnijih i najefektnijih teorija ponavljanja u savremenoj zapadnoj misli.

Nadam se da mi čitaoci neće zameriti ako ponudim kratku (i, neizbežno, nedovoljno preciznu) usporedbu pojma reiteracije kako ga određuje Judith Butler sa jednom drugačijom idejom ponavljanja. Radi se, naime, o konceptu repetitive kao jednom od ključnih ideja u filozofskom projektu Gillesa Deleu-

¹⁶ *Bodies that Matter*, str. 225.

¹⁷ Na ovom mestu neophodno je napomenuti da u *Telima koja su važna* Butler zapostavlja upravo Austinovo insistiranje na odgovoru, odazivu ili nastavku u slučaju govornog akta: performativ je uspešan i postojeći ukoliko sebi obezbedi odgovor ili nastavak. Ona ovom problemu posvećuje dosta pažnje u knjizi *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997).

¹⁸ *Bodies that Matter*, str. 52.

zea, od koga se Butler diskretno ali vrlo izričito ograđuje. Svrha ovog ekskursa nije da istakne jedan projekt na uštrb drugog, već da ponudi kratak osvrt na dva različita viđenja jedne ideje koja je svakako obeležila zapadnu misao na smiraju dvadesetog veka.

Dakle, ako, bar za trenutak, izmestimo rad Judith Butler izvan okvira savremenih disciplina kao što su teorija seksualnosti ili feministička teorija, videćemo veliku bliskost njene misli sa ključnim idejama zapadne metafizike. Očigledno, esej "Tela koja su važna" nije posvećen samo delu Luce Irigaray već, pre svega, razmatranju platonskih dualizama, kao što su forma i materija, original i kopija. Kao i Deleuze, Butler je zainteresovana za intervenciju u platonizam – termin pod kojim oba mislioca podrazumevaju jednu od osnovnih paradigmi zapadne misli. Videli smo već u predhodnom navodu Judith Butler kakva sudbina očekuje platonizam ukoliko priznamo da "kopije govore". Sa svoje strane Deleuze smatra da je, sasvim izvesno, zadatak moderne filozofije "preokretanje platonizma". Ovo preokretanje platonizma sastoji se u izdizanju simulakra (slika bez sličnosti originalu i bez originala, prikaza) i njihovo uvođenje u sferu "ikona" i "kopija" (koje poseduju sličnost sa originalom).¹⁹ Deleuze pri tom odbacuje ideje izvesnih teoretičara postmodernizma koji "simulakrum" vide kao nešto veštač-

ko, kao reprodukciju bez supstance. Simulakrum, Deleuze upozorava, nije najniža vrsta kopije: on opovrgava same kategorije originala i kopije, modela i reprodukcije. Simulakrum isključuje mogućnost citiranja. Dakle, u Deleuzeovom nehijerarhijskom poretku nema mesta za "radikalni mimezis", "kritičku imitaciju" ili dis-identifikaciju sa kojima Judith Butler interveniše u platonsku strukturu mišljenja. Ako se Deleuze zalaže za nietzscheanski projekt "preokretanja platonizma", onda se Butler pridružuje feminističkom projektu prodiranja u platonističku tradiciju i njenog razlaganja iznutra, i to upotrebom oruđa kojim se i sam platonizam služi.²⁰ Drugim rečima, ako Deleuze radi na preokretanju platonizma, onda Butler radi na njegovom izvrtanju, kao rukavice, i prepoznavanju njegovih unutrašnjih nedostataka, kriza i naprslina u kojima se jasno prepoznaju konture jedne hegemonističke misli.

Ako već ovo ne govori dovoljno o dva suštinski različita, i podjednako snažna, viđenja pojma ponavljanja, repeticije ili citiranja, treba pogledati Deleuzeovu elaboraciju ove ideje u njegovom seminalnom radu *Razlika i repeticija*. On unutar same ideje pronalazi udvajanje: repeticija se deli na prvu, površinsku i materijalnu "repeticiju Istog, objašnjenu istovetnošću koncepta ili identiteta", i na dugu, suštinsku repeticiju koja "uključuje različitost, i

19 Vidi Deleuzeovu raspravu o problemu simulakruma u prvom dodatku knjige *The Logic of Sense* (Logique du sens).

20 Kao što se Butler ne usteže da prizna, ona se u ovom projektu pridružuje Luce Irigaray. Što se Deleuzeovog projekta tiče, njegovo uporno i duboko bavljenje Platonom francuski filozof Allain Badiou u knjizi *Deleuze: buka Bitka* (Deleuze: La clameur de l'Être) protumačio je kao "platonizam uprkos sebi samom" i "nenarmerni platonizam".

uključuje samu sebe u promenu Ideje, u heterogeniju jedne a-prezentacije”.²¹ Za njega je od neizmerno veće važnosti ova druga vrsta repetitije, koja zapravo afirmiše prekid, preokret i različitost. Već na osnovu ovih opštih crta, u ovom konceptu repetitije može se prepoznati nietzscheanski princip “večitog povratka”, u kom Deleuze prepoznaje upravo drugu, centralnu vrstu ponavljanja pošto “večiti povratak ne može značiti ništa drugo do povratka Identičnog zato što on pretpostavlja svet (svet volje i volje za moć) u kom su svi prethodni identiteti ukinuti i poništeni. Povratak je biće, ali samo biće nastajanja.”²² Deleuzeova repetitija pretpostavlja zaborav, dok citiranje Judith Butler pertpostavlja istoričnost. Deleuzeova je repetitija prevashodno ontološka kategorija, dok je reiteracija Judith Butler ideološka. Ono što, nadam se, postaje jasno iz ovog poređenja jeste da se u slučaju Judith Butler radi o jednom optimističkom projektu,²³ o jednoj filozofiji nađe prema kojoj citiranje i ponavljanje uvek otvaraju mogućnost za subverziju hegemonije i kritiku ideologije. Ovo citiranje uvek se i pre svega odnosi na ono što sledi, a ne na ono što prethodi. To je projektivno ponavljanje koje otvara širok prostor za političku akciju. U ovom optimističkom ponavljanju prepozantljive su dve suštinske odlike mišljenja Judith Butler. Prvo, dijalektičnost ključna za preduzeće dekonstrukcije kom se ona zdušno pridružuje i, drugo, jedna naglašena pragmatičnost koju ovo

preduzeće poprima sa izmeštanjem iz evropskog u američki kulturni (i filozofski) kontekst.

Najzad, iskoristiću ovo poređenje sa Deleuzeom kao povod za osvrt na ključnu intervenciju Judith Butler u lingvistički pojam performativnosti: naime, dok se Deleuze (ne bez Nietzscheove zasluge) zalaže za jednu teatralizaciju filozofije, Butler zagovara de-teatralizaciju performativa.

TEATRALNOST

I PERFORMATIVNOST

Da bismo prišli ovom problemu, moramo slediti Judith Butler u njenom vrtoglavom zokretu od atinske agore ka podzemlju harlemske klupske scene. Naime, posle burnih teoretskih nesporazuma koje je izazvalo njeno određenje pojma “performativnosti roda” u knjizi *Gender Trouble* (1990), Butler je iskoristila dokumentarni film rediteljke Jennie Livingston *Pariz go-ri* kao povod i pogodan teren za raščišćavanje nesporazuma u vezi sa ovim škakljivom sintagmom. O kakvom je filmu, zapravo, reč?

U dvogodišnjem periodu između 1987. i 1989. neafirmisana rediteljka snimala je u Harlemu balove homoseksualaca, transvestita i transesksualaca afro-američkog i hispano-američkog porekla. Balovi su striktno kompetitivnog karaktera: kategorije na koje se Livingston usredsređuje najčešće se odnose na “stvarnost”: na primer “vojna stvarnost” ili “kraljice *femme* stvarnosti”. Poenta je, naravno,

408

21 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994, str. 24.

22 *Ibid*, str. 41.

23 Optimističkom u nietzscheanskom smislu te reči. Nietzscheovo shvatanje optimizma i pesimizma otvara mogućnost za efekatan kritički pristup projektu Judith Butler. O Nietzscheovoj kritici optimizma vidi, na primer, "Pokušaj samokritike" u *Rođenju tragedije iz duha muzike*.

u što bližoj i ubedljivijoj imitaciji raznih vrsta izgleda i ponašanja. Ono što je upadljivo i šokantno jeste da rasno i klasno nepriviligovani takmičari oponašaju kulturne modele najprivilegovanije klase: belih, dobrostojećih Amerikanaca. (Jedna od kategorija je, recimo, “univerzitetki dečak”. U jednom drugom dokumentarnom filmu o životu u getu, majka jednog od protagonista izražava sreću sto je njen sin uopšte doživeo studentsku dob.) Takmičari u ovim nadmetanjima u imitaciji ne zastupaju samo sebe već i svoje “kuće” ili “familije”. Film se usredsređuje na familiju Ekstravaganca (Xtravaganza) predvođenu crnim transvestitom u kasnim srednjim godinama Angie Xtravaganzom (pravo ime – Dorian Corey), i na jednu od njene dece Venus Xtravaganzu, mladog tranvestita hispano porekla, veoma svetleputi i krhke konstitucije. Reakcije na film posle bioskopske premijere 1991. godine bile su, u najmanju ruku, kontroverzne. Umesto predstavnike gay potkulture, film je prigrljen od strane vodećih medija. Ne manje iznenađujuće bilo je i prihvatanje filma od strane mainstream publike: tokom prvog vikenda prikazivanja na 23 platna u 17 gradova film je inkasirao 310.000 dolara, što je ogromna suma za jedan dokumentaran film. Najoštrija kritika filma došla je upravo iz alternativnog tabora: istaknuta afro-američka feministkinja bell hooks optužila je film za mizoginiju, kao i za rasnu i klasnu

diskriminaciju. Sa ovim tekstom, najpre objavljenim u malotiražnom zinu, a kasnije preštampanim u knjizi bell hooks *Real to Reel*, počinje dug niz akademskih rasprava i natuknica, koji traje do danas.²⁴

Prosečnom američkom gledaocu *Parizgori* ponudio je “autentičan”²⁵ uvid u egzotični svet transvestita. Najpre, koliko često publika u udobnim i rashlađenim bioskopskim salama, naoružana kofama kokica, ima priliku da u uvodnim sekvencama jednog filma vidi dvojicu brkajlija kako šeretski ćapću na silikonskim grudima jedne “majke” poput Angie Xtravaganza? Osim toga, film nudi publici srednjeg staleža pogled na sebe kao na predmet žudnje: Venus Xtravaganza u jednom trenutku govori o svojoj želji da se uda za dobrostojećeg muža i da živi kao svaka druga izdržavana supruža iz bogatih predgrađa. Napokon, ne treba nikako smetnuti s uma da se industrija zabave hrani upravo na jaslama siromašnih getoa: u ovom slučaju, sa ulice je pokupljen jedan od protagonista filma, Willie Ninja, čiji je način plesa “voguing” ubrzo ušao u svet visoke mode i stigao do same Madonne. Sto se akademske sredine tiče, složen i bogat materijal iz filma *Parizgori* najzad je dao supstancu rečima “rasa, klasa, rod”, koje su se, iz semestra u semestar, kao prazne lozinke odbijale o zidove slušaonica na liberalnim univerzitetima i koledžima širom Amerike.

24 O filmu su, pored bell hooks i Judith Butler, pisali i Peggy Phelan, Barbara Browning i Phillip Brian Harper, da pomenem samo neke. Čini mi se da je samo pitanje trenutka kada će neko objaviti antologiju eseja o ovom filmu. U međuvremenu, film se preselio sa bioskopskih ekrana na video format, i danas se može naći u gotovo svakom video klubu, uključujući i velike lance kao što je Blockbuster.

25 Ovo je ocena filmsog kritičara *New York Timesa* Vincenta Cambya.

Šta ovaj film nudi teoriji Judith Butler? Na prvi pogled, samo trivijalizaciju i dokaze o pogrešnosti njenih pogleda na rod. Ako se ima u vidu njeno insistiranje na subverzivnim mogućnostima imitacije i ponavljanja, onda se, gledajući ovaj film, stiče utisak da svaka maskarada, svako paradiranje i parodiranje ima moć da efektno odgovori na pritiske dominantne ideologije. Kada bi zaista bilo tako, i da se u tome iscrpljuje teza o "kritičkom mimezisu", onda bi Bahtin bio sasvim dovoljan i argument Judith Butler postao bi suvišan. Značajno je primetiti da Butler koristi upravo primer ovog filma, koji na sve strane pršti od teatralnosti, da bi počela da razvija svoju tezu o neteatralnoj performativnosti.

Setimo se, Austin insitira na izuzimanju konvencionalne teatralnosti (pozorište, literatura) iz teorije performativnog govornog čina, ali zato insistira na ritualnosti svakodnevnog iskaza koja je neophodna da bi performativ bio uspešan. Upravo u eseju "Rod gori" Butler uvodi Althusserov pojam interpelacije kao alternativu za Austinovu ideju konvencionalizovanog, ritualizovanog govora. Ovo je početak promišljanja koje se završava na sledećem, daleko direktnijem, upoređenju pojmova interpelacije i performativnosti:

Dok Austin pretpostavlja subjekt koji govori, Althusser u sceni u kojoj policajac poziva prolaznika postulira glas koji formira prozvanog subjekta. Austinov subjekat govori *konvencionalno*, to jest, gla-

som koji nikada nije potpuno ličan. Ovaj subjekt priziva formulu (što nije sasvim isto što i podvrgavanje pravilu), i to se može uraditi sa malo ili ni malo promišljanja o konvencionalnoj prirodi onoga što je rečeno. Ritualna dimenzija konvencije podrazumeva da je trenutak izgovaranja povezan sa sličnim prošlim, i dakako budućim, trenucima koje ovaj moment upija. Ko govori kada konvencija govori? U kom vremenu konvencija govori? U izvesnom smislu, to je nasleđena grupa glasova, eho drugih koji progovaraju kao "ja".²⁶

Korak po korak, iz teksta u tekst, Butler uklanja slojeve reprezentacije sa pojma performativnosti i najzad ga svodi na ideju ideološke snage kristalisane u samom diskursu. Da, paradiranje, "voguing" i takmičenje u "stvarnosti" iz filma *Pariz gori* mogu se videti kao kritički mimezis ili kao hiperbolično imitiranje i, otuda, izvrtnje modela preuzetih iz dominantne ideologije. Međutim, ono što leži u srži performativnosti jeste to što ona nije nerazdvojiva od opažajnog i od predstavljačkog. Judith Butler vidi performativnost kao odnos snaga, kao odmeravanje diskursa u okviru određene ideologije. Ono što se zaista dotiče "stvarnog" ili "telesnog" jeste činjenica da ovaj diskurs ima jednu realnu a ne samo simboličku snagu. On ne formira samo rod već u velikoj meri određuje i način na koji pol nastaje. On nastaje istovremeno u telu i u diskursu.

410

²⁶ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of Performative*, New York i London: Routledge, 1997, str. 25.

Snage koje utiču na njegovo formiranje nisu samo somatske nego su i diskurzivne, odnosno performativne. Da upotrebimo Foucaultovu terminologiju, toliko blisku Judith Butler, performativ je vektor diskursa.²⁷ Uprkos svojim namerama, ovaj vektor nije nikada potpuno determinisan i nepromenljiv. Paradoksalno, on sam otvara mogućnost, stvara prostor, za pregovaranje, izmenu i promenu pravca i značenja.

U ogledu "Rod gori" Butler ni za trenutak ne previđa činjenicu da govori o filmu, a ne o samom balu koji je predmet filma. Performativi nisu upisani u govor ili ponašanje protagonista filma nego u samo dvodimenzionalno platno filma kao jedno diskurzivno polje. Ono što ostaje kao potvrda teze Judith Butler jeste to da sam film može biti viđen kao performativni iskaz. Austin je govorio o dve vrste performativnih govornih činova: ilokucionim i perlokucionim. Ilokucionim je onaj govorni čin kojim se izvršava neka radnja u samom izjavom, odnosno izgovaranjem. Perlokucionim čin zahteva izvesnu reakciju, nastavak ili odgovor da bi se potvrdila njegova performativnost. Kako se ispostavlja, *Pariz gori* je perlokucionim performativ koji je dobio, i dobija, nastavke i odgovore sa raznih strana. Jedan od nastavaka odvijao se na sudu (jedan od Austinovih omiljenih izvora za pronalaženje performativa). Već je bell hooks skrenula pažnju na klasnu razliku između au-

torke filma i njegovih protagonista, te na činjenicu da Jannie Livingston koristi nastupe transvestita bez ikakve novčane nadoknade. Kasnije se ispostavilo da su posle uspeha filma svi sem dvojice transvestita koji su nastupili u filmu tužili rediteljku za velike novčane sume. Zahtev za najveću sumu (40 miliona dolara) podneo je Paris DuPree, koji se u filmu pojavljuje samo tri minuta. Kao razlog za visinu tužbe naveo je da Livingston koristi naziv bala koji je on organizovao – "Paris is Burning".²⁸ Postoje i drugi, tokovi sage *Pariz gori* koji mnogo više uznemiravaju. Film se efektno završava monologom Dorian Coreya/Angie Xtravaganze o smrti njene štićenice Venus Xtravagance, koju je usmrtio klijent pošto je otkrio njenu "malu tajnu" u gaćicama. Butler upozorava da je Venus Xtravaganza isto toliko usmrtio diskurs homofobije koliko i jedan razgnevljeni homofob. Venus nije bila nepripremljena za takav nasrtaj. U jednoj sekvenci filma ona govori o sličnom razgnevljenom otkriću i nasrtaju u kome ju je mušterija optužila da hoće da mu prenese AIDS. Pored ovog slučaja, HIV i AIDS retko se pominju u filmu, premda su prisutni u pozadini i nesumnjivo su delom pokrenuli raspravu koja se povela o filmu. Neposredno pre izlaska filma u bioskope Corey je dobio dijagnozu AIDS-a, i umro dve godine kasnije, iste godine kada se pojavila knjiga *Tela koja su važna*. Corey je, kako se ispostavilo, imao više od jednog tela koje je va-

411

27 Foucault ne upotrebljava termin "diskurs" u bukvalnom značenju te reči. "Diskurs" za njega znači govor, ali složen govor moći. "Moć nije institucija, niti struktura; niti je to snaga kojom smo obdareni; to je ime koje se pripisuje složenoj strategijskoj situaciji u određenom društvu." Butler koristi ovu Foucaultovu definiciju moći upravo da bi približila pojam diskursa pojmu performativa.

28 Naravno, naziv filma nema nikakve veze sa ratnim spektaklom *Is Paris burning?*.

žno, čak više od onog tela koje se zvalo Angie Xtravaganza. Neposredno posle njegove smrti dva momka prekopavala su njegov orman u potrazi za egzotičnim kostimima za Halloween. Ispod naslaga odeće u ormanu Doriana Coreya pojavilo se mumificirano telo zamotano u plastičnu kesu. Istraga je utvrdila da je skelet u ovom ormanu boravio nekih četvrt veka. Ispod naslaga odeće i bižuterije na površinu je izašlo telo narkomana Roberta Worleya, koji je još krajem šezdesetih zlostavljao mladog transvestita Coreya i iznuđivao od njega novac. Očevici koji su poznavali oba crna mladića koji su u Harlem došli iz siromašnih ruralnih krajeva naglašavaju da je Corey ubio Worleya u samoodbrani. Udarac Coreya je, može se reći, materijalizacija one performativne snage koja, kako Butler tvrdi, postoji izvan i ispod teatralne performativnosti.

U jednoj od njenih reakcija na pogrešna i lakonska shvatanja ideje "performativnosti roda" Judith Butler se izjašnjava protiv stava "da je rod izbor, ili da je rod uloga, ili da je rod konstrukcija koja se nosi kao odelo koje oblačimo svakog jutra, kao da postoji 'neko' ko prethodi rodu, neko ko odlazi u garderobu roda i promišljeno odlučuje kog će roda biti danas".²⁹ Upravo u razmatranju problema teatralnosti Butler dotiče granicu performativnosti koja je, zapravo, materijalna i telesna: "performans kao omeđen 'čin' razlikuje se od performativnosti utoliko ukoliko se ovo drugo sastoji u ponavljanju normi koje prethode, ograničavaju i nadilaze izvođača i u tom smislu ne mogu se računati kao fabrikacija izvođačeve 'volje' ili 'izbora'; dalje, ono što je 'izvedeno' (*performed*) služi da prikrije, ako ne i oporekne, ono što ostaje mutno, nesvesno, neizvodljivo (*unperformable*). Svođenje performativnosti na performans bila bi velika greška."³⁰

412

Priča o skeletu iz ormana Doriana Coreya, koja kao da je preuzeta iz sižea B filmova, uverljivo govori o ovoj nestabilnoj granici između performansa i performativnosti, izvođenja i čina.

29 Judith Butler, "Critically Queer", objavljeno u *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, broj 1, 1993, str. 21. Ovaj esej, u nešto promenjenoj formi, objavljen je kao osmo poglavlje knjige *Tela koja su važna*.

30 *Bodies that Matter*, str. 234.