

IVICA
BAKOTA

232
Platonove
geste

ibakota@ffzg.hr

——— Opće mjesto kritike Platonova shvaćanja mimetičkih umjetnosti počiva na zapanjujućoj isključivosti kojom Platon “protjeruje” pjesnike iz svoje države.

Ne praveći razlikovanja među pjesnicima, Sokrat u DRŽAVI,⁰¹ govoreći o scenskoj umjetnosti, označava Homera kao učitelja i glavnog krivca tragediji koja, kao i epsko i lirsko pjesništvo, oponaša već oponašanu stvarnost. Dok epici i lirici upućuje zamjedbe konceptualne naravi, tragediji kao scenskom fenomenu posebno odriče spoznajnu i moralnu vrijednost, upućujući na nju kao na krajni dekadentni razvitak mimetičkih umjetnosti. Očito “osjećajući” da u njezinom “scenskom vitalizmu” postoji puno veća opasnost za Državu nego od “svjetovnijih” oponašateljskih umjetnosti, možemo reći da on ironično zamjera iluzionističkoj prirodi teatra što iznosi bezvrijedne kvalitete imitiranog suočavajući gledatelja sa slomom i propašću “erosa” koji bi se (kroz filozofiju) trebao odgajati za svoj “pre-porod u ljepoti radi besmrtnosti”. Zbog toga njegovu radikalnu kritiku upućenu tragediji, uz punu slobodu interpretacije, možemo smatrati ničeanskom manrom za odgoj čovjeka u njegovoj idejnoj besmrtnosti.

Froma Zeitlin,⁰² ukazujući na homosocijalnost grčkog kazališta, posebno se osvrće na jednu Platonovu ironičnu gestu, tvrdeći da je ona “protjerivanjem” teatra, iza pukog protjerivanja, latentno predmnijevala izbaciti ženski aspekt egzistencije kao najopasniji za racionalnost i stabilnost Platonove države. Slijedeći Zeitlin, moguće je uočiti nekoliko Platonovih skrivenih značenja. Naročito je interesantno Sokratovo izravno kritiziranje glumčeva izlaganja tijela i prikazivanja patosa kroz koje ono prolazi kao nedostojno muževnosti građanina. Osvrćući se tek na njegov “kostim i kozmetiku”, kako na drugom mjestu spominje Sokrat, elemente koji odvrćaju glumčevu usmje-

01 — Platon (1947), DRŽAVA, 2.366a-b, c.f. 361-c, u prijevodu Z. Dukata, Zagreb: Matica hrvatska.

02 — Zeitlin, Froma I. (1996) *PLAYING THE OTHER: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London: Chicago University Press (poglavlje: *PLAYING THE OTHER: Theater, Theatricality and Feminine in Greek Drama*, str. 341-374).

renost “samoizgrađivanju”, nudeći mu mnoštvo pukih vanjskih promjena jastva, Platon “zapravo” ima na umu ništa drugo doli strah od feminiziranja glumca/muškarca u tragediji.

Ako u obzir uzmemo interpretaciju socijalne konzervativnosti Frome Zeitlin, *začuduje* nas Platonova osjetljivost za puka kozmetička pitanja izvedbene preobrazbe za koja je znao da ne posjeduju većeg utjecaja izvan kazališne zgrade.

Zeitlin, pokušavajući briljantno demaskirati Platonov prigovor na puku kozmetiku,⁰³ pronalazi u njoj ironično bagateliziranje većih problema. “U tragediji, ova želja vodi do katastrofe, često otporom bogova—i žena. Filozofija, u drugu ruku, nudi obećanje uspjeha, onom koji u svojoj žudnji (endeavor) slijedi upute koje su pažljivo oblikovane za odgoj u svojoj muževnosti (masculine self).”⁰⁴

Bogovi i “žensko” drže u rukama sudbinu tragičkog junaka, a njegova racionalna i angažirana osobnost pada kao obično žrtveno janje u rukama sila koje se ne daju kontrolirati odgojem za mudrost, pa takvi protudržavni elementi na prvi pogled “začudno” utječu na formiranje i preodgoj grčkog (atenskog) građanstva.

Ne ulazeći u sve razloge Platonovog “skrivanja” negativne socijalne definicije tragedije, zadržimo se na njegovoj gesti koju spominje Zeitlin na početku svojeg revaloriziranja Platonovih protudržavnih elemenata:

“Moguće je ustvrditi da Platon raskida sa starim rodnim stereotipima kada inzistira da žena (u državi) može sudjelovati kao i muškarac, uz nužan prirodni nedostatak fizičke snage, što je ipak ne bi diskvalificiralo za obavljanje “zaštitarskih” pa čak i ratničkih poslova.”⁰⁵ Ne umanjujući značaj ove Platonove širokogrudne i emancipacijske geste, autorica, završavajući svoju tezu, uočava pritajeni ironični odmak od problematiziranja rodne razlike i zaključuje kako bi ukidanje njezine klasične uloge u obitelji (kao vjerojatno prve geste u niveliranju *razlike*) zapravo njezinu minus-poziciju pokušalo preodgojiti za muški model ponašanja, ne osvrćući se na eventual-

ni preostatak. U tom smislu, teatar bi bio odbačen jer bi posjedovao prešućivanu zalihu neizmjernog ženskog kapaciteta “spremnog” na subverziju maskulinog identiteta.

Čini se kako je Platonov Sokrat “skrivao” istinu “podzemnog kanala komunikacije” teatra s ženskim identitetom.⁰⁶

S takvim ishodištem razvidno je kako je prvi sistematski tvorac političke teorije “razdijelio” ženu kao ravnopravnu političku funkciju u svojoj državi od njezine esencije koja bi se nalazila u teatru. Slijedeći tu “metaforu”, neka nam bude dopušteno zamisliti ženski subjekt koji bi se unutar države pokušavao boriti za svoju ravnopravnost i emancipaciju, teatar pak kao osporavano mjesto izvan jednoobraznosti države, s posrednom komunikacijom s ritualnom konstitucijom svijeta, kojemu je dolična uloga u državi dokinuta platoničkom gestom. Ženina povijest odvijala bi se Platonovim nacrtom—razmještanjem njezine funkcije u državi. Teatar bi se odvojio u transcendentno, kontigentno i nepojmljivo. Mogli bismo tako reći da se pravac ženske problematike i teorije razlike nalazi u revalorizaciji i uključivanju teatra u državu. Platonova ironična gesta bi, dakle, bila razdjelnica države od teatra u kojem se nalazi pretpostavljena ženina esencija. Ona bi tako rascijepljena pokušavala spojiti svoje *povijesno* unutar zidina i svoje *transcendentno* koje je ostalo na nekom zapuštenom žrtvenom oltaru. Neka nam Platonova gesta posluži za ishodište i točku usporedbe razmišljanja o ženi u kazalištu kao nesvodivoj pojavnosti kroz koju dolazimo do kazališnog čina.

Invocirajući antropologiju, sociologiju, političke nauke i semiotički spoznajni aparat, Case u kazališno-fe-

03 — Iako je prijeporno koliko je Platonova riječ *kosmetike* upućivala ironično na puku ušminkanu pojavnost, a koliko je i dalje snažno aludirala na puno dublju sintagmu iz koje je izvedena (u prilog tezi o Platonovoj neironičnosti i direktnosti).

04 — Zeitlin, op. cit., str. 368.

05 — Ibid., str. 368.

06 — Kao proročanski uspjelu devizu, tu istu misao kasnije je sažela H. Cixous: “Scena je, u bitnom smislu, žena.”

minističkim pitanjima zamišlja novu poetiku “laboratorija” koja bi mogla “proizvesti reprezentaciju subjekta oslobođenog represija iz prošlosti i sposobnog za naviještenje novog doba kako za žene tako i za muškarce”⁰⁷ Laboratorij bi objelodanjivao iskustva političkog aktivizma i teorijske analize te bi, pripremajući “ulazak ženskog subjekta”, bio scenska afirmacija žene oslobođene opresivnih atributa nametnutih patrijarhalnom kulturom.

Prema skici nove poetike Sue-Ellen Case pokušat ćemo preispitati mogućnost *ženskog* pristupa kazališnoj praksi i to kroz elemente historiografije, teksta i subjekta iz kojih se traže načini preko kojih bi ti elementi, “upošljavajući alternativne teorije, bili dekonstruirani kako u formi reprezentacije tako i u načinu percepcije”.⁰⁸



Mi u domaćoj književno-feminističkoj teoriji očito imamo najreferentniji tekst za uvod i pokušaj sveobuhvata feminističke kritike (u daljnjem tekstu f. k.). On je istoimeno predstavljen kao enciklopedijska natuknica u Bitijevu “Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije”⁰⁹ i sadržava kratak pregled i “razvitak misli” feminističke kritike od njezinih preteča do suvremenih tendencija. Ne ulazeći u njegovu, u mnogim dijelovima skeptičnu, perspektivu razvoja feminističke kritike (posebice one završne), ipak možemo ustvrditi stabilan razvojni obrazac koji je ponudio kao “dijalektičku nadogradnju”, uočavajući disruptivne procese koji su u pojedinim segmentima činili upitnima prošle devize “ženske emancipacije”, “onog ženskog” ili “problematike žene” prikazujući neke aporetične evaluacije nekih teoretičarki u susretu s opozicijskim aspektima. Odmah na početku, kao feministički fatum Biti uočava raskorak između spoznajnog i političkog zahtjeva, fatum koji odzvanja Platonovom podjelom na povijesno-građansku ženu na putu emancipacije i njezinu potragu za neuhvatljivom esencijom izvan grada. Taj načelan raskorak između političkog i spoznajnog zahtjeva¹⁰ njegovoj definiciji daje olakotnu zadaću uvažavanja svih

perspektiva, ali i koncentriranje na određene “nacionalne tradicije” koje su bile nositeljicama inovacija.

Započinje s angloameričkom f. k. krajem 60-ih godina prošloga stoljeća i borbenom kritikom dominantne kulture koju u počecima titanski drži Kate Millett sa svojom *FEMINIST LITERARY CRITICISM*. U njoj Millett, idejno naslonjena na prethodnice, radikalno odbacuje dominantan patrijarhalizam, a kao preduvjet afirmaciji žene postavlja klasičan zahtjev za svrgavanjem kompletne muške kulture. Njezin pol čini jedan od najradikalnijih vidova feminističke kritike i Biti njezinu, fanfarama dozvanu pojavu pokušava predstaviti za početak je udaljujući od njezinih “prethodnica” (Woolf, Rogers, Ellmann) njezinom eklatantnošću naspram njihovih suptilnijih koncepcija, koje također odbacuje. Iz njegova prikaza rođenja feminističke kritike ne vidimo je kao dokonu usmjerenost svih novih kritika, pogotovo književnih, u dodatnom osmišljavanju “viškova” starijih kritika, već kao novi tip operiranja življenim iskustvom vrlo upitne teorijske budućnosti. Neozbiljnost, nedovoljna kritičnost i “ograničenja misaonog horizonta” čine zapravo ovaj “početak” više manifestnim, što je indirektno usmjereno na to da se teorijski stabilniji pravac osamdesetih godina suvereno tretira autoritativnim odmakom podrazumijevajući doseg njegova projekta. Ne želim Bitiju imputirati svjesnu namjeru raskrinkavanja feminističkih tendencija, koristim ga kao najopsežniji i najjezgrovitiji prikaz povijesti f. k. na našem jeziku. Njegova elaboracija bi nam mogla poslužiti kao “tipičan” način ophođenja s feminističkom poviješću. Tu, pak, ne možemo ignorirati pripisivanje univerzalističkog naboja f. k. koju Biti označava kao “izvornu

07 — Case, Sue-Ellen (1998) „Towards a new poetics“, u: *THE ROUTLEDGE READER IN GENDER AND PERFORMANCE*, ur. L. Goodman i J. de Gay, str. 143-149.

08 — Ibid., str. 123.

09 — Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska (natuknica *Feministička kritika*, str. 123).

10 — Ibid., str. 124.

emancipacijsku pobudu” da bi se kasnije, “pregovarajući” s raznim suvremenim teorijama, ta ista kritika povukla s univerzalističkog praga uviđajući “heterogenost kulturnih i nacionalnih prostora koji su je udomili.” Usmjeren, dakle, na nacionalne tradicije, Biti u prikazu angloameričke f. k. zamjera i dalje normativan zahtjev koji tek sadržajnim interesom za književnost traži nove modele ženskih likova. Showalter, na nekom prvom kompetencijskom stupnju, s dokumentiranom studijom o engleskom romansirerkama još uvijek ima “tradicionalne teorijske postavke”. Autorice Gilbert i Gubar, s “teorijski fundiranim konceptom feminističke poetike”, potkopavajući umjetničke stereotipe, reproduciraju zapravo već “izlizan model u muškoj analizi proze”. Dolaskom Mitchell i Chodorow, koje postavljaju autoritet psihoanalize na području f. k., završava angloamerička rana faza kao svojevrsna teorijska predigra koja za svoj ozbiljniji nacrt treba “uvoz” francuskog feminizma 70-ih godina.

Ta prva faza mogla bi izgledati kao teorijska evolucija da pri kasnijem nadodređivanju spolne razlike različitim razlikovnim determinantama (rase, klase) autor ne inzistira na raspadu “feminističkog objekta proučavanja” na kategorije koje je sama f. k. morala posuđivati od sličnih teorija. Na isto aludira i završetak teksta gdje se, vezano za *queer theory*, citira Grosz i pomalo impresionistički daje do znanja i vlastito mišljenje kako uključivanje i udruživanje feminističkog subjekta sa subjektima različitih teorija dovodi do njegove hiperekstenzije, da bi se otkrilo da oni, izuzev nekih sličnosti koje kao manjinski diskursi posjeduju u odnosu na vladajući, sami po sebi “imaju vrlo malo zajedničkog” Autor, dakle, na kraju simptomatizira “vodenu bolest” kao ozbiljnu (a sudeći po završnom tonu i kao smrtnu) boljku moderne f. k. Taj “latentni univerzalizam” Bitijeva teksta ponovno predbacuje feminističkoj kritici univerzalistički ideal koji je u uvodnom dijelu označio kao nedostižan. Doslovno preletjevši (što mu ne možemo zamjeriti zbog ciljane sažetosti njegova uratka) preko nekih spojeva feminističke kritike s “kulturno-nacionalnim” podlogama, kao zaključni dojam i dalje ostaje

spočitavanje univerzalizma što na koncu dovodi u pitanje i smisao razdjeljivanja feminizma na nacionalne tradicije koje kao takve ne posežu za tim prvotnim nabojem. Također je neprozirno s koje pozicije Biti sudi teorijsku legitimnost američke prve faze. Odnosno, je li u njihovoj “nedostatnoj kompetenciji” upisana intencija za teorijskom valorizacijom u postojećim kritikama, može li ih se takvima nazvati; te, s druge strane, s koje razine “tradicionalne teorijske postavke” tumači kao kakvu sponu ozbiljnijeg feminističkog pristupa?

U izlaganju političkih ciljeva f. k. raskorak između spoznajnog i političkog autor vidi kao uzročnika raskoljene institucijske sudbine. Potreba za samostalnim ženskim studijima kompenzira se “suprotnom potrebom” za uklapanjem u već postojeće studijske smjerove. Osim problematične “suprotne potrebe” (što zvuči kao da je f. k. i dalje “po nekoj prirodi” predodređena za sektaške institucije) razvidan je i način na koji se razdjeljuje kritika kao postupno nadograđivanje u skladu sa svojim čvrstim povijesnim i društvenim mjestom, dok se neke pokušaje transcendiranja “muških” oblika prikazuje “onkraj mogućnosti izravnog predočavanja” ili se zaobilazi kao stranputica u f. k. evoluciji.¹¹

Stvaranje prijeloma između aktivističkog “načinjanja” i teorijskog “domišljanja”, osim što potonjoj predbacuje mladenački grijeh ove prve, a gdjekad ujedno i kudi za odricanje od tog nedostignutog ideala, podrazumijeva i relativiziranje “prethodnica” koje nemaju rascijepljenu “teoriju i praksu”. Politika traženja nužnog nedostatka, koja bi težila ovladavati razgraničenjima i lomovima jedne kritike kako bi joj odgađala legitimnost, izgleda da se ovdje može oprimjeriti ne samo eksplicitnim postavljanjem početka, čime bi se kritici dao nesvojstven razvojan kontinuitet, od iskaza “ispod praga” ikakve kompetencije do onih

¹¹ Usp. naznačivanje pojma “androginije” (Woolf) kroz prigovor “nedovoljnog istupa” K. Millet u Bitijevoj evolucionističkoj interpretaciji feminističke kritike. Takvo što bi više djelovalo kao zakrčljali preostatak nego kao poetika s i dalje nosivom relevancijom. Također, usp. i “stranputicu” u marksizam S. de Beauvoir.

naprednijih, nego i implikativno podvrgavanjem opetovanom i izmještenom utemeljenju. To je rad vladajućeg diskursa koji odgađa pragove kompetencije, koje bi morale zadovoljiti novajlijske kritike. Spram svoje pozicije postavlja oslabljen plijen preko kojeg legitimira svoje kompetentnije pojmove i koji bi do u nedogled mogao postavljati nedostižne pragove čime bi neke ozbiljnije stvari feminizma dehistorizirao i prisiljavao na stalno istu priču ispočetka. U jednom isto tako suverenom prikazu, početak f. k. bi se mogao ustanoviti s devetnaeststoljetnim ženskim pokretom gdje bi postala uočljivija nužda da se f. k. rastavi od feminističkog pokreta, tj. razina teorijske kompetencije od usko političkog aktivizma koji podliježe drukčijim kritičkim standardima. Feministička teorija još uvijek biva predstavljena u svojem razvoju bez dostojanstvenog odmaka teorije u njezinoj teoretičnosti, premda se, primjerice marksizmu ili, bolje reći, socijalnom utopizmu i socijalizmu ne spočitavaju anarhistički i “društveno angažirani” ispadi koji su išli ili kao prethodnica ili kao paralelna pojava s njegovim razvojem. Susan Bennett pokušala je u svojem tekstu, doduše više demonstrativno, prizvati de Certeauov diskurz manjina “u kojemu se historiografski diskurs bavi stvarima koje dovode u pitanje subjekt—proizvođača povijesti.”¹² Prizivanje diskursa manjina pokušao bi utemeljiti *žensku povijest*, počinjući segmentski, stvaranjem “platforme” u pojedinim disciplinama. Kazališna historiografija bi, primjerice, precrtavala neke kanonske granice okomljujući se na nesvrstane i neafirmirane elemente koji su dugo prebivali “u imaginarnom” predgovora ili nekih usputnih fusnoti. “Platforma”, kao operativno i legitimacijsko načelo, postavljala bi se na poluzatranim rupama monolitne historiografije iz kojih bi se, kopajući po sinkronijskim slojevima, vadio opskurni i zaboravljeni subjekt kako bi se pokušao dijakronijski afirmirati na političkoj platformi koja bi se napajala ovim otkrićima. Problematičnim se čini usložnjavanje i sistematiziranje tog novog subjekta, ne toliko izgrađivanjem manjinske autonomije koja ne bi parazitirala na okrajcima ovoga vladajućeg, koliko “izgrađivanjem” njegove koherentnosti u

dijakroniji povijesti. “Misionarski zanos”, kako ga je opisala Bennett, mora biti spreman na svojevrsnu subverziju i opiranje uskrskog povijesnog subjekta politici re-kanonizacije koja bi se provodila sa striktnom inkluzivnošću na liniji biološke i povijesne konstante. Taj bi se problem mogao nazvati “aporijom Svete Tereze.” Jednom mogućem revizionizmu njezine *vitae* njezin “histerični zanos” bi se mogao učiniti nagovještajem “podzemnog kanala”, ali kao kanal on nikada ne bi mogao biti shvaćen kao transcendentan i svet govor, već neka ženska linija podrazumijevanja u kojem bi “sveto” moglo biti nazvano atributom muškog označavanja. To transcendentno, koje je isto tako muško pripisivanje ukoliko je transcendentno muškog svijeta, ne mora značiti da je nužno neki familijarniji atribut unutar ženskog svijeta. To bi značilo da je, primjerice, u grčkoj tragediji lik žene koju razrađuje Zeitlin mogao imati neku skrivenu kolaboraciju sa svijetom bogova (što se možda i može pripisati intenciji autora), ali bi to bratstvo po transcendenciji opet prizvalo samo subjekt—proizvođača te transcendencije. Žena kao transcendirano ukazivala bi puno veću srodnost s različitim kulturnim kontekstima i njezina bi razlika podlijegala označavanju muškog subjekta, što nam opet priziva Groszin citat kontekstualne distorzije ženskog subjekta. U nekom drugom slučaju stav koherencije bi kod Svete Tereze iscrpio svaku mušku oznaku i od nje ne bi ostalo materijala za pristojan povijesni lik, već bi se odbacivanjem bilo kakvog muškog označavanja tražili neki fikcijski svjetovi koji bi upadali u fragmentaciju i nedorečenost. Moguće je, dakle, iz toga zamisliti i kritiku proizvođača razvojnih linija neke discipline, kritiku dijalektičkih procesa koji bi ozakonjivali isključivo proizvođačevu poziciju. Ipak, slijedeći de Certeaua, najslabija točka te kritike bila bi tendencija ka uključivanju vlastitih “još-uvijek-fikcija” jer bi uzimala zdravo za gotovo mjesto iz kojeg sama proizvodi značenje, zaboravljajući da ono samo nije neki vakuum, već

12 — Bennett, Susan (2004) „Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo“, KAZALIŠTE, br. 19/20, str. 75–76.

je sposobno za označavanje i za ono podlo subverzivno curenje značenja koje će kad tad zamijetiti nova kritika. Uostalom, fragmentacija feminističkih pojava ili preteča, njihova fiktivna cjelovitost, kao i uključivanje nezavisnih i nesvrstanih ličnosti koje su prebivale ili u predgovorima ili u bilješkama nekih kanonskih historiografija, i dalje će zahtjevati naslanjanje na mušku povijest pa taman da se i ženska povijest kompletno akumulira u mušku. Proces koji postavlja mogućnost termina “još-uvijek-fikcija” trebao bi se okrenuti pravcu u kojem bi fikcija bila otkrivena ne samo u desertoovskom autentičnom momentu proizvodnja povijesti, već bi se uzela kao organizacijsko načelo. Jako je relevantna činjenica i “medijske” uvjetovanosti kazališnog čina koji se simultanošću, mnoštvenošću i neponovljivošću približava nacrtima ženskog subjekta i kao takav predstavlja veliki problem “konzervaciji” u diskurzivnost, linearnost i znanstvenost teatrološke discipline otvarajući najširu mogućnost za proizvodnju fikcije. Taj je strah, jedan od najjačih Platonovih latentnih strahova, uočljiv i u GOZBI¹³ kada Agaton ironično citira Aristofanove neprecizne termine iz kazališne prakse želeći naglasiti stroži pristup tragedije spram komedije. Kako Agatonov govor dolazi nakon Aristofanovog, Platonovo je mišljenje (onako kako je predložila Zeitlin) očito uz Agatona. Komedija bi za Platona imala puno subverzivniji problem “atomske bombe značenja” spram raščišćenog tragičkog *mythosa*. Njezinu političku relevantnost on pobija fokalizirajući benigni govor Agatona u kojem se Aristofanu zamjera nedovoljna etiketa poslovnog duha. Na formalnoj razini ipak je uočljiv Aristofanov red za držanje govora te njegova pomalo nategnuta fikcija (povijest) o spolovima čime bi mu se tobože urođena sklonost izmišljanju oslikala kao obično besplodno brbljanje. Iako se nigdje ne pobija Aristofanov govor (pače imamo osjećaj da on inače nekako visi u zraku), očita je namjera obezvrijediti fikciju (po-vijest), koja je Platonu konotirala čitavu književnost (uključujući tadašnju historiografiju) te je vjerojatno sam pokušao napraviti doličniju formu historiografije (otud možda i one pomalo naporne markacije na početku djela o svim interlokutorima “gozbe”).

Slijedeći tako Platona, u suprotnom smjeru, mogli bismo zacrtati cilj povijesti kakva i jest bila u svom nastanku—opterećena time kako da mit učini vjerojatnijim, iz čega bi se tek išlo u destrukciju samog mita. Takva bi radikalna gesta, za koju je manje upitno vodi li u regresiju ili neki solipsizam, bila jako plodna u sferi kazališne historiografije, ali bi bila osebujna opozicija bilo kojoj povijesti. Dotada se ipak mora ostajati u nekom decentriranom mjestu muške povijesti (ukoliko smo je već tako optužili) i pokušati s nekim irigarejevskim ekscesom, a ne s optimističnim katalogom onih žena koje su isplivale na površinu; jer, osim što služi nekoj ladanjskoj igri popisivanja, ne razvija ni neke kriterije za ulazak pojedinaca u takav klub.

Taj eksces najbolje locira Josette Feral¹⁴ koja pokazuje njegovo podrijetlo, ali i autonomnost od psihoanalize i strukturalističke teorije. U svojem kratkom izlaganju Feral u potrazi za “ženskim pismom” polazi odbijajući unaprijed tvrdnju kako je sva pisana riječ ženâ ujedno i specifično pismo ženskog roda. Ono što je ostalo da se brani jest onaj dio pisanja koji se, na neki način, aktivno ili izričito opirao bilo kakvom upisivanju u vladajući simbolični diskurs. Jer, svaki tip analize sintaktičkih, leksičkih i metaforičnih oblika podlijegao bi statističkoj irelevantnosti, a što je još apsurdnije, zahtijevao bi od analitičara deklarativnu potvrdu kako se radi o “ženskim oblicima” ili oblicima koji se čitaju kao ženski. Budući da ne postoji neko jasno tumačenje koje bi odredilo što je a što nije žensko pismo, budući da je isto tako razgovjetnije nalaziti one oblike koji su nekad pripadali ženama pa su ih koristili simbolisti, oblike koji su pokušavali sa sinkretizmom pa su ih preuzele žene, možemo se jednostavno odreći traganja za iskustvenim oblikom ženskog pisma koji se sâm ne bi takvim nazvao. To nam još više sugeriraju strukturalistički pojmovni instrumenti tekstualne analize koji ostavljaju provizorno mjesto za “agens” diferenciranja. Način na koji se Feral pokušava zadržati na

13 — Platon (1998) GOZBA, 234– cd,e; 265a; Z. Dukat, Zagreb: Demetra.

14 — Feral, Josette (1999) „Od teksta do subjekta“, FRAKCIJA, br. 12/13, str. 58–62.

strukturalističkim i semiotičkim polazištima za preduvjet ženskog pisma ukazuje na prvenstvenu namjeru retrospektivnog razotkrivanja "filozofskih pretpostavki" koje leže u srcu svake kritičke refleksije. Ona pomalo shvaća da teorijski temelji svakog pristupa tekstu ne mogu dati mjesta pojmu razlike. Analiza tekstova polazi od njihova *totaliteta* i za njihove unutarnje strukture pokušava naći više-manje fleksibilnu rešetku u koju bi pokušala ugurati sve tekstove.¹⁵ Pristupanje tekstualnoj analizi kao zadnjem osloncu u detektiranju ženskog pisma izbacio bi uopće sve što se povezuje sa subjektom koji ga je proizveo. Zanimarila bi se "prošlost tog istog teksta, preduvjeti koji su omogućili njegovo upisivanje". A tu se, kako izričito tvrdi autorica, odigrava spolna razlika. Rezultati tekstualne analize svodivi su spram ovog pitanja na epifenomenalne odgovore koji tek zahtjevaju razrješenje. Međutim, autorica u poanti svojeg rada prikazuje mogućnost, i to upravo ovog, kako ga je sama nazvala, nemogućeg teksta. On bi bio metagovor i metatekst ženskog pisma, a kao takav bi se "stopio i prelio" u sâm diskurs u ženskom rodu. Ovaj prijelaz nije baš jasan jer priziva apokaliptični tekst "s ispunjenim zahtjevom totalne simultanosti i fluidnosti" preko kojeg bi se ovi "ivankrstiteljski" tekstovi legitimirali. Ostavivši manifestnu retoriku završnice J. Feral, ispitajmo "filozofske pretpostavke" za iščitavanje takvog teksta. Simbolično kao proizvođač svih značenja spominje se kao središte diskursa postavljenog na aksiome koherencije. Na prvi pogled može djelovati prenapregnuto uočavati ikakvu mogućnost razrade nekog oporbenog pisma jer bi to išlo protiv čitave "onto-teo-logike", a i logički je (ako to išćemu u ovom momentu služi) vrlo lako dokaziva njegova nemogućnost. No, ipak kada bi se apsolutno inzistiralo na obrnutom modelu, od "jednog bića, jednog boga, jednog diskursa" modela ne bismo mogli dobiti ništa smisljeno, tj. dobili bismo bjelinu između muškog diskursa ili bismo dobili beskrajno nerazumljiv tekst za koji ne bismo mogli razumjeti niti je li ograničen ili beskrajn tekst prema kojem se muški tekst ne bi odnosio kao bjelina nego kao dio. Ukoliko se pozovemo na pojam opreke za koji auto-

rica kaže da je neizlučiv iz teksta, nego se očituje u pret-hodnom subjektu, mogli bismo ustanoviti kako taj tekst ne može biti beskrajn jer takvim ne može biti ni subjekt koji se postavlja kao antisubjekt, a ne kao antibiće. Tekst ipak može biti beskrajn (ili ograničeno mnogo sadržajan, ovisi o tome što sve možemo shvatiti—da pojednostavljeno kažem—kao dva međuodnosna znaka) pogotovo ako ga uzmemo kao nešto što ne zavisi ni od kakve recepcije. Tekst sam po sebi bježi značenju, odnosno nekoj subjektivnoj namjeri zamrzavanja. Barem onako kako se, povodeći se skupa s autoricom za strukturalističkim teorijama, tekstualno “ja” nikada ne može označiti kao subjekt iskazivanja, nego eventualno kao “iskazani predmet iskazivanja”.¹⁶

Dovoljno je reći da postoji i neka nužna aberacija muškog teksta od muškog subjekta, jer ni on ne može zaposjedati sva moguća značenja čak i ukoliko se pretpostavi da ih sva proizvodi. Vječita kontrola svih značenja značila bi, u krajnjoj konzekvenciji, i nepotrebnost bogova koje je čovjek (muškarac) proizveo vjerojatno među prvim drugostima. Otuda proizvođenje “ženskog pisma” kroz “ekscses” ne može biti “najbliže zamisliva”, nego njezina nužna forma.

Simultanost i fluidnost, ma koliko god terminološki pokušali služiti kao antipodi jezične linearnosti i “hrapavosti”, ne mogu se shvaćati kao nužni kriterij pa ni kao polovični ostvaraji. Da pokušam biti manifestan: preslikavanje kazališne subverzije na tekst negiralo bi muški diskurs postavljen na manje univerzalističkim kategorijama, te bi tako brisalo muško-žensko razlikovanje kao jedinu i najsubverzivniju kategoriju od koje polazi i ženski tekst.

15 — Tj. postoji vjera za neodređen niz tekstova u kojima bi mogla funkcionirati.

16 — Još više je po strukturalizam problematičan “deklarativni” ženski subjekt (pripovjedač) budući da on još više krije svoju poziciju te bi svako razjašnjavanje vodilo samo većem prikrivanju predmeta iskazivanja. “Ispričani diskurs” omogućio bi direktno prenošenje predmeta iskaza i “slobodu oznake” za subjekt iskazivanja, što nas povezuje sa “sceničnošću” situacije i vraća na pojam performativnog teksta Sue-Ellen Case, dakle, teatar kao značajnu feminističku spoznajnu popudbinu.

Tekst se ne može prepoznati kao nosilac baš određenih subverzivnih značenja ukoliko namjera njegova stvaraoaca nije na neki način imenom *usidrena* u njegovoj pozadini. Žena koja bi se iz ničega “trebala skrivati iza diskursa praveći se da je u neutralnoj poziciji”—da pokušam prizvati najčešću postmodernističku frazu—očitala bi se kao sporadična i mjestimična buka u komunikaciji prema kojoj bi svijest o pošaljocu jedva nazirala neku autističnu individuu.

Put od teksta do subjekta bio bi *via negativa* konstitucije subjekta. Puno bi plodniji bio obrnuti vektor koji je autorica, kako se čini, koristila polazeći od psihoanalitičke kritike subjekta kako bi ustvrdila njegovu najpre-sudniju ulogu u povijesnom procesu stvaranja ženskog subjekta.¹⁷

Neke pretpostavke psihoanalitičkog subjekta, posebice frejdovskog i lakanovskog, povezane sa strukturalističkim i semiotičkom elaboracijama, čine okosnicu za demonstriranje većinom relikvija ženskog diskursa i subjekta. Postoje neke značajne autorice koje su do u rečenicu, preslikavši vlastitu teorijsku paradigmu na psihoanalitičku, uspjele prikazati mehanizme aktivnog *muškog* i pasivnog *ženskog* u uvjetima reprezentacije. Laura Mulvey, kao jedna od prethodnica u feminističkim diskusijama kazališne recepcije, naznačava binarnu opoziciju gledanja i izlaganja u povlaštenim uvjetima reprezentacije, odnosno, u filmu ranoga i “srednjeg” Hollywooda.

Simetrična struktura njezina rada izražava gotovo savršenu retoričku izvedbu i po podjeli i po razvojnoj liniji. Od četiri poglavlja (odnosno tri, jer četvrto služi kao komprimirani sažetak) prvo je podijeljeno na dva, a drugo i treće na tri potpoglavlja (u drugom još postoji i četvrto potpoglavlje, ali je ono reducirano kao dodatak trećemu, kao C.2).¹⁸

U drugom i trećem poglavlju A-B-C strukture možemo uočiti jasan invencijski sadržaj u C potpoglavlju, dok bi se ekspozicijski A i A odjeljci odnosili kao teza i ukinuta antiteza ili nadogradnja prve teze. Drugo poglavlje koristi teorijsku osovину A—Freud i A—Lacan, koja se

preslikava u trećem poglavlju na A—Hitchcocka i A—von Sternberga. Zbog ovakve sugestivne kompozicije imamo dojam da se Freudove i Lacanove teorije mogu prenijeti bez ostatka na filmske uratke spomenutih redatelja. Da ostavimo po strani klasične prigovore o redukcionizmu, nedovoljnosti opsega uzetog materijala,¹⁹ pa i moguće nesuglasice i pretapanja Freudove i Lacanove terminologije, zadržimo se na prvom (onom bez—c) poglavlju. Prvi A dio izlaže razlog psihoanalize kao uvjetne paradigme njezina rada, jer “u ovom trenutku, psihoanalitička teorija, takva kakva jest, može barem pospiješiti naše razumijevanje statusa quo, partijarhalnog poretka u kojem smo zarobljene.”²⁰ Uništavanje užitka koji proizvodi čarolija hollywoodskog stila preko psihoanalitičkih skala revalorizirao bi filmsku alternativu u kojoj dolazi do “odbacivanja i transcendiranja” potrošenih ili opresivnih oblika. Ovaj B-pol, kao zaključna ideja s kojom se Mulvey upušta u “uništavanje užitaka”, utopijska je projekcija na novi val francuskog i općenito europskog filma 60-ih godina xx. stoljeća koji su, kao i svaki novi val, više ili manje išli tragom odbacivanja potrošenih oblika. Postavlja se, međutim, pitanje koliko njezina postavka omogućuje razumijevanje same alternative. Možemo li zamisliti da u idealnom poklapanju njezine alternative sa zbiljskom alternativom ova nije polazila od upravo zacrtanih načela psihoanalize? Sredstvo koje

17 — Od “subjekta pa do teksta” meni je puno logičniji i sugestivniji naslov za razvitak samog teksta. Autoričin predložak bio bi primjereniji kada bi postojale neke imanentne oscilacije u tekstu koje bi se prenosile na oscilirani subjekt. Budući da ne možemo utvrditi išta doli opće distorzije subjekta, tako da pretpostavljenom antisubjektu moramo upisivati njegovu antipozicionalnost da bi se otkrio kao takav, možemo se odreći svih ženskih tekstova koji ne bi imali, kao što smo rekli, opozicijski karakter na deklarativnoj razini.

18 — Mulvey, Laura (1999) “Vizualni užitak i narativni film”, u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, ur. Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 65–82.

19 — Ili, netko će reći, prevelikog opsega, zadržavajući se naročito na mogućnosti dvoznačnog, skopofilijskog i fetišističkog čitanja istog lika. Usp. i fenomen “zrcalnog gledanja” koji se koristi u tim filmovima kao jedna od tehnika koja bi i po Freudu i po Lacanu destruirala fantaziju.

20 — Mulvey, op. cit., str 29.

bi trebalo poslužiti kao privremeno rješenje svojim bi diskursom kontaminiralo nove obzore alternativnog filma. Zamislimo li da je utopijska alternativa nekakav negativ “opčinjavajućih slika” Hollywooda, ne bi li bilo puno važnije prikazati kako bi se taj negativ kretao? Dakle, ne po logici odbijanja o zrcalo, tako što bi se užitku suprotstavljao uskratno užitka, kao takvim, ne referirajući ni na što drugo, “već kako bi preoblikovao postojeće oblike u stvaranju novog jezika želje.”²¹ Uništavanje užitka bilo bi radikalno oružje kada bi se neka preoblikujuća energija iz negativa jasno vidjela u kontinuitetu—dijalektičkog prevladavanja—filmske povijesti, a ne kao nacrtna simetrija nekog ideala (možda s istom tvorbenom strukturom kao i Lacanov idealni ego).

Pokušao bih nagađati dalje, ali je činjenica da je “izgubljeno pjevanje” Laure Mulvey (1. c) trebalo dodati nešto više od binarizma kojim ona izlazi na kraj s jednim dijelom filmske povijesti pritom ne pružajući viziju “povijesnog” prevladavanja; ona alternativu određuje više kao apokaliptični ideal koji bi trebao srušiti stare kule.²²

Tri su glavna pogleda u filmskom obraćanju podložna manipulaciji: pogled lika i pogled kamere (okvira) direktno su pod nadležnošću filmske industrije, dok je pogled gledatelja (recepcijski pogled) implicitno podređen zakonitosti prvih dvaju. Uništavanje užitka neće biti uspješno provedeno dok se ne uništi korelacija ovih triju pogleda i upravljivost ovog trećeg na kojem počiva psihoanalitička primjenjivost. Gledateljeva iluzija može biti usmjerena psihoanalitički opisanim fiksacijama “na okvir” svojega spektakla kao aktivna negacija vlastite pozicije gledanja, ali će njegov libido²³—budući da je projiciran nesvjesno—i dalje tražiti zadovoljavajuće predodžbe (koje mogu u takvom fragmentiranom i raspršenom stanju dovesti do perverzije).²⁴

Žena nikako ne može transcendirati svoj položaj koji je određen odnosom prema kastraciji, a himera²⁵ psihoanalize nesvjesno baca ženu u položaj slike-objekta te se njezine postavke zavodljivo lijepe za konstrukte drugosti. Feminističku kritiku još uvijek čeka radikalno suče-

ljenje sa psihoanalizom, jer je i postulat panseksualizma asimetrična kategorija. Diamond, na drugom mjestu, analizirajući brehtijanskog gledatelja, može izvući i moment kritičke distance i naknadnog sudjelovanja jer je njezin model (Brecht) zapravo poetika oslonjena na marksizam.²⁶ Iz njezine nadogradnje Brechtove poetike očeđenja i historizacije možemo uočiti izvrsnu kritiku pozicije subjekta u filmskoj teoriji. Citirajući P. Pavisu, vodećeg semiotičara mizanscene pod značajnim Brechtovim utjecajem, Diamond konstatira “konfekcijsku” pripravljenost subjekta recepcije filma “čiji se kapacitet za regresiju uzima zdravo za gotovo”. Za razliku od filmske semiotike koja postulira gledatelja u iluziji da on stvara film (tj. filmsko značenje), kazališna poetika “postulira gledatelja čija aktivna recepcija konstruktivno prepravlja značenje predstave”. Nadogradnjom Pavisu u pogledu autoriteta gledatelja autorica njegovo postmodernističko usmjerenje na dekonstrukciju gledateljeve drugosti u reprezentaciji smatra potrebnim f. k. za konstruktivni pronalazak ženskog gledatelja. Ironiju recepcijske žudnje Diamond stremljenosti preobratiti “u točki konceptualizacije nefetišizirane izvođačice i gledateljice u uspješnu su/reprezentaciju (ženskog) subjekta s ukinutim predstavjačkim autorite-

21 — Ibid., str 29.

22 — Možda je upečatljivo i autorično shvaćanje povijesti: kao nešto što se treba “napustiti bez razmišljanja” i “bez osvrtnja”, kao stara krpa.

23 — Ili ona druga polovica žudnje kao u Lacana.

24 — Usp. za jednu sociološku studiju zanimljivu temu: kako “uokviravanje” filmskog lika utječe na stvaranje i promjenu fetiša, na subjektivnoj i kolektivnoj razini.

25 — O ovom se slučaju čini kao najmizoginiji element u psihoanalizi, jer su iz njega derivirane figure s unaprijed deprivilegiranim odnosom prema muškom. U drugu ruku pokazuje se i “oslobađajuće” jer je to jedina drugost koju simbolično mora priznati kao svoj omogućujući uvjet, a da do njega ne dolazi metonomijski. Ta točka se čini i pravim polazištem za konstituciju ženskog subjekta kao imaginarno J. Kristeve. Ali nesvjesno zahvaća i jedan povijesni moment, iz kojeg je možda moguće razmišljati dalje od centrirane granice Kristeve, a taj moment je legitiman i za uspostavu simboličkog poretka.

26 — Diamond, Elin (2001) „Prema feminističkoj kritici *gestusa*“, TREĆA, br. 1-2, god. III, str. 187-200.

tom”. Kontekstualizacija značenja provodila bi se novom trokutnom strukturom u kojoj jedna pozicija ne bi nadodređivala druge dvije. Glumac/subjekt—lik—gledatelj izmjenjivali bi dirigentsku palicu označivanja tako što bi pogled gledatelja aktivno označavao lik koji bi vjerojatno izgubio svoju mimetičku bit jer bi “višak u označavanju” kao bitan za trokutnu interakciju dodavao glumac/subjekt svojim ispriповijedanim i izideologiziranim ornatima. Jer, kako razumjeti intenciju koju glumac (s namjerom da se pokaže upravo ta intencija) upreže u lik kojeg predstavlja, osim preko kodova začudnosti i historizacije koji iza sebe skrivaju jasan označiteljski kod koji ih sve strukturira za određeno i jasno značenje. Marksistička poetika brehtijanskog kazališta može uspješno obarati kodove uskuhalog građanskog “realizma”. Međutim, ta ista poetika zaboravlja da ona nije samo autsajderska perspektiva nego da hegemoniju “građanskog” označivanja nadomješta vlastitom, koja tek deklarativno drži neprekrivenim svoje konvencije. Gestus nekakve “klasne nepravde” ne može biti općenitije interpretiran od marksističke baze koja ga je konceptualizirala. Uostalom, ukoliko glumca ne možemo zamisliti oslobođenog ideološke teze,²⁷ gledatelj bi, ukoliko na takvu istu nije pripremljen, teško mogao “klasnu nepravdu” ili “ratno profiterstvo” doživjeti kao “baš u neutralnom ključu iskomentiranu” radnju. Izgleda, ipak, da je glumac previše subjekt da bi zaokružio trokutnu strukturu, a gledatelj previše pasivan da bi se kritički aktivirao za nešto što bi “preskočilo” Marxa (u opet možda neku ideološki iskonstruiraniju perspektivu).

Diamond za feministički gestus dodaje “tijelo” kao mjesto interakcije, što je Brechtu, kao tipičnom tjelesno neosviještenom marksističkom teoretičaru, promaknulo. Iako samo formalizira tu “novu” rodno obilježenu kategoriju u funkciji kazališne semiotike (tri funkcije), ona ipak nastoji vidjeti kako bi se tijelo označavalo u historizaciji marksističkog označavanja koja kao historizacija podrazumijeva povijesno različite “realizme”, različite kako po ideološkom naboju tako i po skrivenosti hegemonije. Na kraju krajeva, ne nudi li Diamond preskriptivizam traže-

nja ženskog subjekta u teatru koji, kao i Platonova gesta, dopušta samo jednu bazičnu tezu koja bi predstavljala potragu za ženom, ignorirajući mjesto teatra kao tjelesnu nesmjesticnost, inzistirajući na političnosti subjekta/lika/glumca? Tako bih ja, nastavljajući "retoričko preslikavanje" Laure Mulvey, mogao reći kako je izvjesno da, kao što njezin projekt ima smisao ideala, a ne današnje upotrebe, tako projekt Elin Diamond, iako danas jako dobro primjenjiv, nema neku posebnu budućnost, barem u onoj mjeri u kojoj bi se pokušalo marksizam nadomjestiti nekim feminizmom.

Judith Butler naglašava performativni učinak diskurzivnih struktura društva. Spojem fenomenologije i feminističke kritike ona radi dvostruki obrat čineći da tijelo "postaje svoga roda svjesno nizom činova koji se obučavaju, revidiraju i vremenski konsolidiraju."²⁸ Ustaljene kategorije spola i roda ona destruiira pokazivanjem suvišnosti jedne od njih, a zamka bi bila usuditi se reći koja je izostavljiva. Spol se definirao kao "ostatak vjere esencijalizma", a diskurzivni rod ostaje bitno izvedba, s jasnim kaznenim posljedicama u slučaju njezina neuspjeha. Tijelo shvaća u njegovoj goljoj protežnosti, fenomenološki ga deducirajući kao "neprekidnu materijalizaciju mogućnosti". Ponuđena je, tako, kako sama reče, "ironična nada da se konvencionalne veze između riječi i rane mogu razlabaviti."²⁹ Feministička se "stvar" mogla oduprijeti onom odsutnom raskoraku svojih spoznajnih i političkih ciljeva jer bi tvorba činova pretpostavljala bazu i uporište dotada aporetičnom preskriptivizmu političko-programatskog istupa.

Teatar bi predstavljao ono "nepresušno vrelo" proizvodnje subverzije koju ova velika bušiteljica supstancije u daljini vidi odgovornim za ništenje svih rodskih tjelesnih značajki. Ukoliko smo dobro shvatili tu mogućnost, reklo

27 — Je li potrebno da rastavimo i treću instancu subjekt/glumac da bi dobili glumca koji formalno začuđuje i historizira (po svojim utabanim konvencijama!) i subjekta koji se bori protiv klasnog neprijatelja?

28 — Butler, Judith (1999) „Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije“, FRAKCIJA, br. 12/13, str. 149.

bi se da je ona dovedena kao primarni modus zaposjedanja tijela, utjelovljenja i zamijenila bi prostu danost posjedovanja.

Ako bi se izbrisale sve rodno obilježene značajke na tijelu, zar se ne bi i dalje uspostavljao neki “podzemni kanal komunikacije” koji bi performirao naša tijela represivno ga podvodeći pod svoju teleologiju, samo s promijenjenim predznakom? Onaj u kojem bi rodno činjenje zamijenilo neko drugo, a ovo opet neko treće? Teatar se čini posebno opasnim područjem za takva umnažanja pa, iako ne možemo suditi spoju fenomenologije i pragmatizma J. Butler jer je nacrtan i pokušava približiti dva daleka diskursa, osobno sam uvjeren da postoji jedan rogovatni dio u postavci antisupstancijalizma koji bi više štetio nego što bi koristio njegovom tjelesnom nalijeganju. Materijalizacija mogućnosti predmnijeva dramatično stapanje s oznakama tijela i ta dramatičnost je skriven i izmičući proces koji, kako bi postao uočljiv, treba reproducirati u njegovoj parodizaciji i hiperbolizaciji, te u skladu s prirodom trajanja čak i svrgnuti oznake u dijalektici istrošenog-obnovljenog, na polju nekog slobodnijeg diskurzivnog prostora. Kratkoročno, prvi problemi bi se pojavili kod prilagođavanja nove poetike ekonomiji označivanja tijela. Imam na umu igru binarnog i niza: “pretjerano performiranje” nekog tijela, kao u primjeru muškarca koji igra transvestita koji nam daje J. Butler, ne bi dokinulo binarno označivanje, već bi ga obesmislilo, ali bi transvestit koji igra muškarca koji vjeruje da je žena koja postaje lezbijka, a na kraju saznaje da je “u biti” *straight* Amerikanka (homoseksualac), ukinulo binarizam, ali bi praktično ostao bez provedbenog smisla.

U manje ekstremnim slučajevima nailazili bismo na parodiju (jednog) roda, a tijelo kao nosilac oznaka sve bi se više distanciralo od rastezanja rodnog subjekta. Spol bi se i dalje kretao po logici jezika, iako bi izgubio paralelu s tijelom.

Inkluzivnost tijela (ne samo kao mogućnosti nekog označivanja), izgleda nužnom ukoliko ne želimo izgubiti korak s ostalim drugostima. Podsjećam da kod

J. Butler postavka ontologije participa-prezenta kao su-
protnost formaciji subjekt-predikat, doslovno nije ništa
drugo doli nesvršeni oblik te iste radnje. Utjelovljenje
(*embodying*) ne daje naslutiti ikakvu manje dramatičnu
i manje represivnu politiku s našom stvarnošću, i utoliko
je, u najmanju ruku, perpetuiranje zlosretne kartezijan-
ske dihotomije.

Djelomično bih se složio sa S. Bordo koja tvrdi
kako “ideja J. Butler ovisi o koncepciji tijela kao nesmjje-
štene lingvističke fikcije”,³⁰ iako kao opoziciju navodi
tijelo kao “povijesni objekt”, što bi nekako bilo samo po
sebi kontradiktorno. Iako se čini da rodno performiranje
J. Butler valorizira teatarsku praksu i u najširem je vidu
približava teorijskim dometima feminističke kritike, igno-
riranje pune definicije tijela zapravo obezvrjeđuje teatar.

Njegova tjelesna kontigencija, neponovljivost i to-
talitet označivanja postali bi nepotrebnim viškom prakse
koji bi razbijao na komadiće binarnu rodnu strukturu.
Rodnom dekonstrukcijom ona je u simboličnom diskursu
razlabavila “riječ” ostavljajući “ranu” nedodirnutu u svojoj
radikalnoj vitalnosti. Tako bi, u ovom našem zadnjem
momentu, Butler perpetuirala Platonovu gestu odgađaju-
ći ulazak teatra kao nesvodive nazočnosti u diskurzivnu
državu.

Tijelo nije samo Aristotelov “gradbeni uzrok” na
pozornici pa mi se, barem u nacrtu, kao naknadne rodne
subverzije, čine podatnijima neke dvadesetstoljetne poe-
tike glume—recimo Grotowskog ili Artauda koji polaze
od “tijela prepletenog duhom” i sl..

Kada Merleau-Ponty tvrdi da je tijelo povijesna
zamisao, objašnjava fenomenologiju zahvaćanja tijela i
rađanja pojma tijela. Njegova predodžba ide u dvodimen-
zionalnosti i istodobnosti samoočitovanja i neposrednog
bivanja. Negiramo li to tijelo do samoubojstva, ta negacija

29 — Ibid.

30 — Harris, Geraldine (1995), *STAGING FEMININITIES; Performance and Performativity*, Manchester and New York: Manchester University Press (poglavlje *POLITICAL MEANINGS: practices and theories, feminisms and postmodernisms*, str. 24).

jest negacija i određene stvarnosti. Percepcija tijela, osim što je povijesna, jest i zalihosna. Postoji jedna danost tijela koja se može primijeniti na staru paradigmu danosti i u tom smislu se deesencijaliziranje kod J. Butler može nazvati dezinterioriziranjem. Preostaje nam iskazati predjezičnu protegnutost tijela koja bi imala neki pojam konstante. Kako je u biti bezlično, mogli bismo uočavati samo neke valencije koje bi nosilo, kao što je prosječna binarnost spolnih organa, terarnost najizrazitije boje kože, nepregledni raspon boje kose... Psihoanaliza stvari M. Bachelarda dala je neke zanimljive korake prema njegovu uobličenju u sustav žudnje, ali i tu moramo utvrditi legitimnost nekakvog diskursa *ante statum nascendi*. Neki ritual ptica. Ostaje nam još uvijek slobodan prostor za popunjavanje tijela s više drugosti koje bi se od njega što kasnije distancirale.

Teatar, pak, bio bi gotovo jedino povlašteno mjesto igre koje bi u tom smislu dopustilo tijelu da nas iznenadi. On, za razliku od povijesti, teksta, subjekta ili filma, zahtijeva tijelo.

LITERATURA —

- Bennett, Susan (2004) "Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo", KAZALIŠTE br. 19/20, str. 74–83.
- Biti, Vladimir (2000) POJMOVNIK SUVREMENE KNJIŽEVNE I KULTURNE TEORIJE, Zagreb: Matica hrvatska.
- Butler, Judith (1999) "Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije", FRAKCIJA, br. 12/13, str. 146–153.
- Case, Sue-Ellen (1998) "Towards a new poetics", u: THE ROUTLEDGE READER IN GENDER AND PERFORMANCE, ur. L. Goodman i J. de Gay, London and New York: Routledge, str. 143–148.
- Diamond, Elin (2001) "Prema feminističkoj kritici *gestusa*", TREĆA, br. 1–2, god. III, str. 187–199.
- Feral, Josette (1999) "Od teksta do subjekta", FRAKCIJA, br. 12/13, str. 58–62.
- Harris, Geraldine (1995) STAGING FEMINITIES: *Performance and Performativity*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Mulvey, Laura (1999) "Vizualni užitek i narativni film", u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, ur. Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 65–82.
- Platon (1947) DRŽAVA, preveo Z. Dukat, Zagreb: Matica hrvatska.
- Platon (1998) GOZBA, preveo Z. Dukat, Zagreb: Demetra.
- Zeitlin, Froma I. (1996) PLAYING THE OTHER; *Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London: Chicago University Press.



