

Autor: Ivan Živić  
Filozofski fakultet u Beogradu  
Odeljenje za etnologiju i antropologiju, apsolvent  
[i.zivic@beotel.yu](mailto:i.zivic@beotel.yu)

UDK: 316.66-055.2  
316.66+141.72+791.43

# Performativne karakteristike roda subverzija identiteta u filmu *Marble Ass* Želimira Žilnika

## Apstrakt:

*U ovom tekstu se koncept performativnosti roda iznet u radovima savremene američke feminističke autorke Džudit Batler koristi kao metodološko sredstvo u analizi filma Želimira Žilnika "Marble Ass". Igrani film se ovde posmatra kao tekst koji uspešno oslikava vrednosne i kulturne stavove društva u okviru koga je nastao. Cilj rada je pokušaj primene jedne savremene teorije o formiranju subjekta na konkretne primere koji se javljaju u navedenom filmu i provera mogućnosti koje koncept performativnosti roda nudi.*

**Ključne reči:** *performativnost, pol, rod, telo, identitet*

## DA LI DISKURSI STVARAJU TELA?

➡ Mnoge autorke i autori koji se bave savremenom feminističkom teorijom ističu da se u SAD u poslednjih desetak godina uočava novi trend u akademskom životu. Uticajne autorke feminističke teorije širom Amerike pozivaju na radikalno promišljanje teorijskih koncepata na kojima se feminizam zasniva i promenu pristupa političkom aktivizmu koji za cilj ima praktičnu borbu za emancipaciju žena - među njima, smatra Marta Nusbaum, preovladjuje opredeljenje bavljenja teorijom kao sredstva kojim se političko dejstvo može usmeriti protiv opresivnih struktura moći koje konstituišu i održavaju postojeće stanje u kome je potreba za pravdom i jednakošću žena neophodna (Nusbaum, 2001).

Postoji jedna određena osoba kojoj je Marta Nusbaum posvetila ovakvo mišljenje. U pitanju je Džudit Batler, profesorka retorike i uporedne književnosti na Berkli Univerzitetu. Naučnoj javnosti je ova autorka postala poznata iznošenjem teorije o performativnosti roda, koju je prvi put formulisala krajem osamdesetih godina XX. veka i koja i dalje predstavlja okosnicu njenih radova. Ideja performativnosti u filozofiji nije nova, ali je njena primena na analizu roda i "materijalnih tela" originalni doprinos Džudit Batler. Takođe, značajan doprinos predstavlja pokušaj da se odgovori na pitanje diskurzivno određenog tela, koje je, dvadesetak godina pre Batlerove, pokrenuo francuski istoričar Mišel Fuko. Pokušavajući da odgovori na pitanje postoje

li tela pre diskursa, Džudit Butler kroz performativnu teoriju nudi izvanredno analitičko promišljanje koncepata "identiteta", "pola", "roda", "subjekta" i, na kraju, problema subverzije identiteta koja može dovesti do promene opresivnih struktura moći.

Cilj ovog rada je pokušaj primene principa performativne teorije na jednom konkretnom primeru - igranom filmu *Marble Ass* Želimira Žilnika iz 1995. godine koji govori o životu dvojice transvestita, beogradskih uličnih prostitutki. Ovde, verujem, čitaoci osećaju potrebu za dodatnim objašnjenjem: zašto smatram da jedna fiktivna situacija, što je upravo pogled koji moramo imati kada govorimo o igranom filmu, predstavlja relevantnu osnovu za analizu „društvene stvarnosti“? Odgovor na ovo pitanje nije jednostavan i ne očekujem da on može zadovoljiti svaku osobu koja se odluči na čitanje ovog rada. Ipak, neophodno ga je dati.

Želimir Žilnik spada u onaj krug filmskih stvaralaca u Srbiji čiji se rad retko podudara o sa interesima vladajućih ideologija. Drugim rečima, već od svog prvog dugometražnog filma, *Rani radovi* iz 1969. godine (koji je snimljen neposredno nakon velikih studentskih demonstracija i u velikoj meri se osvrtao na problem jugoslovenske interpretacije socijalizma) stekao je reputaciju "umetničkog disidenta" - film je bio zabranjen u socijalističkoj Jugoslaviji iako je na filmskom festivalu u Berlinu nagrađen "Zlatnim medvedom". I u svojim ostalim filmovima Žilnik se okretao ka kritici društvene stvarnosti na krajnje provokativan način, ne skrivajući, ali i ne preuveličavajući ništa što bi moglo pomoći razotkrivanje strukture ideologije i, u krajnjoj instanci, moći koja nas konstituise kao subjekte. Jednostavnije rečeno, verujem da filmovi ovog autora mogu da se koriste u društvenim naukama kao izvor za proučavanje "stvarnosti" jer njima nije primarni cilj da gledaoce zabave ni edukuju, već da ukažu na one društvene probleme koji se previše mistifikuju (socijalističko uređenje u filmovima *Rani radovi* i *Tako se kalio čelik*) ili, naprotiv, potpuno marginalizuju (seksualna raznolikost u *Marble Ass* i etnička/klasna netrpeljivost u *Kenedi se vraća kući*).

Još jedan argument koji može značajno poslužiti u opravdavanju potrebe za analizom upravo ovog filma, jeste i to što su glavni glumci u stvari naturščici koji zaista jesu transvestiti koji zarađuju za život od prostituisanja na beogradskim ulicama. Naravno, priča o njihovom životu u filmu jeste izmišljena, ali ovaj podatak svakako ne treba zanemariti. Štaviše, odnos između njihovog realnog i filmskog života činiće ključni deo analize.

Naravno, ova objašnjenja i dalje ostaju na nivou ličnog stava autora teksta, ali verujem da za potrebe ovog rada nije neophodno stvarati studiju sa pitanjem o filmu kao relevantnom izvoru u društvenim naukama. Ono što ovde mogu da ponudim, a da ne oduzmem previše energije ni sebi ni čitaocima, jeste upućivanje na izvanredni tekst Kevina Mosa "*Virdžina*" i "*Marble Ass*": *jugoslovenski transseksualni heroji*, koji se na sličan način bavi navedenim filmom kao izvorom za proučavanje stvarnosti i dominantne ideologije na Balkanu tokom devedesetih godina XX veka.<sup>2</sup> Jedan od dobrih argumenata za korišćenje filma u kontekstu ovog rada može biti upravo navod iz ovog teksta, u kome se autor poziva na Mardžori Garber, koja smatra da "prisustvo transvestita u tekstu 'upućuje na to da su neke druge kategorije u

<sup>1</sup> Korišćenje pojma "društvena stvarnost", posebno u kontekstu analitičkih koncepata postmodernih feminističkih autorki kojima Butlerova nesumnjivo pripada, može biti problematično. Zbog toga osećam potrebu da ovde napomenem kako taj pojam ne uzimam kao gotovu činjenicu niti kao koncept koji se mora relativizovati, već kao antipod uvreženom mišljenju o filmu kao "nestvarnoj", izmišljenoj realnosti. Pri tom smatram da film možemo, bez većih ograda, posmatrati kao neupitni kulturno-socijalni konstrukt za razliku od koncepta "društvene stvarnosti" koji bi zahtevao daleko širu i dugotrajniju diskusiju od one koju ovde mogu ponuditi, kako zbog ograničenog prostora, tako i zbog tematike ovog rada.

<sup>2</sup> Takođe bih čitaoce zainteresovane za navedenu problematiku uputio na multimedijalni CD-ROM autora Prof.dr.Miroslava Savkovića u autorskom izdanju pod nazivom *Filmom do istine*, koji obiluje primerima i tekstovima korišćenja filma u (pretežno) istorijskim proučavanjima; još jedan dobar izvor predstavlja intervju koji je Žilnik dao Štefanu Štajnbergu koji se može naći na internet prezentaciji <http://www.wsws.org/articles/2001/jun2001/bint-j29.shtml>, kao i na [www.kinoeye.org](http://www.kinoeye.org)

krizi” (Mos, 2002: 327). Mos navodi Žilnikov film kao radikalnu kritiku društva, jer prikazuje muški transvestizam koji se “u balkanskim zajednicama vidi kao devijacija i suzbija se mržnjom i podsmehom” (Mos, 2002: 335).

*Marble Ass* ću, dakle, u analizi posmatrati kao tekst koji oslikava društvenu stvarnost i upućuje kritiku sistemu čiji je proizvod. Preko analize ovog teksta pokušaću da utvrdim subverzivne delatnosti koje se u filmu javljaju kao posledica i proizvod odnosa koji proizilazi iz društvenih normi, subjekata i odbačenih bića. Sa druge strane, pokušaću da analiziram mogućnosti promene unutar društvenih normi koje se u filmu dopuštaju (ili ne dopuštaju).

## TEORIJSKI KONCEPT DŽUDIT BATLER

U svojim radovima Butlerova poziva na ponovno promišljanje ontoloških konstrukcija identiteta i, samim tim, na ponovnu analizu opozicije pol/rod. Moderno shvatanje u kome se pol vidi kao prediskurzivno, prirodno stanje i rod kao kulturni konstrukt koji se u njega upisuje ona dovodi u pitanje upravo zbog ovakve formulacije. Jer, ukoliko prihvatimo razliku između polnog tela i kulturno konstruisanih rodova mi rizikujemo jedno logično nerazumevanje - ukoliko rod proizilazi iz pola uvek ćemo razmišljati u binarnim kategorijama “muškarac”/”žena” i vezivati ih za telo nosioca rodne oznake; na drugoj strani, ukoliko razmišljamo o rodu nezavisno od pola dolazimo do toga da ove dve rodne kategorije podjednako mogu označavati i biološki muško i biološki žensko telo. Koje od ova dva tumačenja možemo uzeti kao tačan, ili dovoljno dobar koncept, polazište sa koga ćemo krenuti u analizu? Nijedno, smatra Džudit Butler, jer problem upravo leži u pogrešnom razumevanju odnosa između pola i roda u savremenoj naučnoj misli.

Da bi uopšte mogli da govorimo o polu ili rodu koje nam je dato, smatra ona, moramo ispitati kako su nam oni dati i kojim diskurzivnim sredstvima? Putem roda, koji je neupitno diskurzivna tvorevina, pol se utemeljuje kao prediskurzivno, prirodno stanje. Pitanje koje se ovde nameće jeste mogućnost da su biološke odlike pola proizveli upravo različiti diskursi koji su u službi određenih političkih interesa. Razmišljanje ove vrste može nas dovesti i do zaključka da je nemoguće napraviti bilo kakvu podelu između pola i roda - ako se pol prepoznaje isključivo preko kategorije roda, u čemu je onda razlika između njih? Ideja pola kao prediskurzivne tvorevine jeste “učinak aparata kulturalne konstrukcije određene rodom” (Butler, 2000: 22). To znači, drugim rečima, da rod utiče na odnose moći koji stvaraju prediskurzivni pol i time prikriva tu samu diskurzivnu proizvodnju. Ukoliko se rodne oznake upisuju na pasivnu površinu tela putem Zakona<sup>3</sup> koji generiše kultura određenog društva dolazimo do zaključka da telo ne može biti biološki, već je, kao i rod, društveni konstrukt. Ovu tezu Butlerova proširuje u studiji *Tela koja nešto znače*, gde najveću pažnju poklanja problemu materijalnosti tela<sup>4</sup> i pitanju materijalnosti pola kao nosiocu kulturnih konstrukcija. Zaključak do koga dolazi je da

<sup>3</sup> Jedan od ključnih problema u radu Džudit Butler predstavlja objašnjenje pojmova “zakon” i “zakonske norme” - u hrvatskom prevodu *Nevolja s rodom* prvi termin je preveden kao “juridička”, drugi kao “produktivna” moć; u srpskom prevodu *Tela koja nešto znače* isti termini se prevode kao “zakonska” i „proizvodna“ moć-u svojim delima butlerova usvaja Fukoovu koncepciju „zakonske“ i „proizvodne“ moći: „juridical“ i “productive” power, mada je bitno napomenuti da Fuko u svojim radovima radije koristi sintagmu “juridical notion of power”, što dovoljno ukazuje na nedoslednost oba prevoda. Za potrebe ovog rada umesto ovih termina, a radi lakšeg snalaženja i boljeg razumevanja problema na koje se ovi termini odnose, umesto termina “zakon” koristiću termin “Zakon” u smislu društveno određenog i poželjnog, ali ne i obavezno pravno regulisanog pravila ponašanja i, shodno tome, umesto termina “zakonske norme” termin “društvene norme”; verujem da će ovo prevođenje termina pomoći boljem razumevanju teksta

<sup>4</sup> Engleski naziv studije je *Bodies that Matter...*, što predstavlja jednu zanimljivu i neprevodivu igru reči-“tela koja su važna”, ali i “tela koja su materijalna”.

je i "sama materija zasnovana na jednom nizu nasilnih postupaka koji se nesvesno ponavljaju u savremenim upotrebama tog pojma." (Batler, 2001: 48, kurziv u originalu). Pol, dakle, jeste kulturni konstrukt, kao i rod. Pogrešno bi, međutim, bilo poverovati da su pol i rod isti koncepti. Ovde, jednostavno, dolazi do jednog premetanja, preformulacije ovih kategorija, u kome se rod (a ne pol) počinje shvatati kao aktivni činilac koji u okvirima društvenih normi konstituiše, ili bar utiče na konstituisanje, mnogih drugih kategorija - u prvom redu pola, ali i identiteta ili, kao poslednje, ali nikako najmanje važne stavke, samog subjekta.

Odstupanje od idealnih tipova koji subjekte prikazuju kao rodove konstituisane na osnovu materijalnog, "prirodnog" pola u okviru dominirajuće heteroseksualne matrice je, naravno, moguće, ali ono vodi u konstituisanje "ne-subjekata" koji se ne uklapaju u društvene norme. Ti „ne-subjekti“ (kako sam ih nazvao da bih istakao suštinsku opoziciju koja između njih i subjekata *može* postojati<sup>5</sup>) jesu „odbačena bića“ o kojima Batlerova govori. To su "ona tijela koja se ne uklapaju niti u jedan rod i ne pripadaju ljudskom, dapače čine područje dehumaniziranog, bjednika protiv kojih je konstituirano samo ljudsko" (Batler, 2000: 115).

Iz navedenog sledi da se heteroseksualna matrica, određena društvenim normama, koja zapravo pokreće tu prvu jaku asimetričnu podelu na "muškarce" i "žene" nameće kao osnova za dalje kreiranje identiteta osobe i njeno konstituisanje kao subjekta. Svoj rodni identitet, dakle, formiramo u opoziciji sa suprotnim rodom sa kojim delimo "sličnu, ali suprotstavljenu unutarnju povezanost između spola, roda i žudnje" (Batler, 2000: 35) i sebe određujemo pre kao ono što nismo nego kao ono što "suštinski" jesmo. Rod predstavlja činjenje, neprestanu proizvodnju performativnog karaktera kroz koju se nameću rodne regulacijske prakse. Budući da Džudit Batler veruje da subjekt pre Zakona ne može postojati, bitno je napomenuti da subjekt nije taj koji određuje delovanje, već samo onaj koji deluje, jer delovanje pre onoga ko deluje drugačije ne bi moglo da postoji. Delovanje, dakle, određuje Zakon i nameće ga subjektu koji ga neprestano ponavlja da bi sebe potvrdio kao subjekt, dok odbijanje ove aktivnosti dovodi do izopštenja osobe iz sfere subjekta.

Koncept performativnosti koji Batlerova koristi možda je najbolje objasniti i razumevati preko pojma "delovanja", ali ne delovanja koje zavisi od volje subjekta, jer ga ono nadilazi i ograničava (Batler, 2001, 287). Ono je nametnuto od strane društvenih normi i ispoljava se kao neprestano citiranje tih istih normi, kroz ponavljanje usvojenih pravila. Da bi jedna osoba preživela kao subjekt prinuđena je da neprestano citira normu čime druge (ali i sebe) podseća da je svrstana u određene kategorije koje norma podržava. Time daje Zakonu legitimnost a sebe lišava rizika svrstavanja u odbačena bića (Batler, 2000: 143-149). U tom delovanju je moć, što znači da ne možemo govoriti o moći koja postoji nezavisno od subjekta i njegovih činova. Moć se konstituiše upravo kroz delovanje subjekta, kroz to neprestano ponavljanje, jer bez njega nema ni subjekta ni činova. To citiranje, neprestano ponavljanje jeste performativnost koja određuje osobe, bilo pozitivno, kao subjekte, bilo negativno, kao odbačena bića. Budući da ovakvo objašnjenje može uputiti (i suviše ličiti) na Gofmanov koncept izvedbi uloga koje nam društvo nameće, potrebno je izreći jednu bitnu ogradu- Džudit Batler striktno razdvaja pojmove izvođenja i performativnosti (performance/performative)-iako je teatralnost nezbežni element performativnosti ona sama nije teatralna.

Da bi se ovaj problem razumeo moramo se na trenutak posvetiti izvorištima performativne teorije jer, iako je oblik koji mu je dala Batlerova nov, ona sama nije nova i u filozofiji postoji već više od pedeset godina. Naime, prvi put se sa njom srećemo u radu američkog lingviste i filozofa Džona Ostina, koji je tokom četrdesetih i pedesetih godina XX. veka na Oksfordu održao seriju predavanja o problemu jezičkog izraza u filozofiji. Ta predavanja su objavljena posthumno u dve knjige<sup>6</sup> u kojima se detaljno izlažu njegove postavke. Za potrebe ovog rada

<sup>5</sup> Napomena *može* je bitna jer Džudit Batler pokazuje da i odbačena bića, kao i subjekti, nastaju u okvirima društvenih normi, tj. da su norme te koje ih konstituišu

<sup>6</sup> *Sense and Sensibilia*, izdate u Londonu i *How to Do Things With Words*, izdate u Bostonu, obe 1962. godine

### **Ivan Živić: Performativne karakteristike roda**

dovoljno je napomenuti da je Ostin smatrao da sve jezičke iskaze možemo podeliti u dve grupe: *konstative* i *performative* (Austin, 1996: 255-261). Konstativi predstavljaju one jezičke iskaze kojima nešto konstatujemo i što je moguće proveriti, čime se njihova istinitost dokazuje ili opovrgava. Sa druge strane, performativi su iskazi kojima nešto činimo, koji nisu puke jezičke forme. U svojim predavanjima Ostin je dao brojne primere za obe grupe, iako se daleko više bavio problemom performativnih rečenica. Kao najčešće i najsnažnije performative on je izdvajao rečenice kao što su "Dajem reč", "Imenujem ovaj brod..." i sl. Obećanja, po njemu, predstavljaju najbolje primere performativnih rečenica. Da bi performativ bio uspešan neophodna je ozbiljnost u govoru, jer teatralnost koju imaju, recimo, glumci na sceni, poništava performativnost rečenica koje se izgovaraju. Jednostavnije rečeno, gluma (u pravom smislu te reči) nije performativna. Ipak, teatralnost je neophodna, jer uspeh performativa ne zavisi samo od izrečene rečenice, već i od celokupne situacije u kojoj se rečenica izgovara (Jakovljević, 2001: 403). Iz istih razloga i performativi o kojima govori Džudit Batler nisu teatralni, iako u sebi sadrže teatralnost.

Ovom sažetom prikazu teorijskog koncepta Džudit Batler je neophodno dodati i odgovor na pitanje šta ona podrazumeva pod subverzijom identiteta. Reklo bi se da čitava ideja odbačenih bića koja parodiraju društvene norme ukazuje na subverzivnu aktivnost koju ona mogu imati. Međutim, kako je u prethodnom tekstu pokazano, Zakon je taj koji konstituiše odbačena bića. Zašto Zakon konstituiše ono što bi ga moglo uništiti? Odgovor je, u suštini, jednostavan-funkcija ovih osoba nije subverzivnost, već, naprotiv, učvršćivanje i legitimisanje društvenih normi. Te osobe imaju aktivnu ulogu u konstituisanju subjekta; bez njih ni subjekti ne bi bili mogući. Ipak, odbačena bića teže nečemu što može podrivati Zakon, a to je samoidentifikacija, odnosno kreiranje identiteta izvan okvira društvenih normi. Ukoliko bi ta subverzivna aktivnost bila moguća norme bi bile ozbiljno ugrožene.

Da li Batlerova smatra da je subverzivnost moguća? Odgovor bi mogao biti i da i ne. Da, zato što je neupitna činjenica da bi se osoba subverzivnom delatnošću u procesu samoidentifikacije mogla konstituisati izvan društvenih normi i tim putem verovatno omogućila sebi izvestan stepen ličnih sloboda koje kao zakonski konstituisani subjekt ne bi imala. Ipak, odgovor je i ne, jer, kako to primećuje Dejan Ilić, "... ta sloboda se ne ostvaruje širom političkom zastupljenošću subjekata (...) zato su pokušaji da se proširi polje političkog predstavljanja praćeni pokušajima da se prihvate novi identiteti nužno neuspešni: novi identitet ne može biti prepoznat i priznat kao identitet, pa shodno tome ni politički zastupljen." (Ilić, 2001: 329,330). U domenu subjekata postoje regulativni odnosi koji se ne mogu izmeniti jer subjekti koji nisu proizvedeni od strane Zakona ne bi imali odgovarajuću političku zastupljenost, tj. ne bi bili zastupljeni unutar važećeg političkog polja (Ilić, 2001: 333). Time dolazimo do zaključka da prakse parodiranja ne bi mogle da dovedu do ozbiljnog podrivanja Zakona. Štaviše, ovakav stav možemo naći već u *Nevoljama s rodom*, jer ideja nepostojanja subjekta pre Zakona koji prethodi svemu i sve proizvodi upućuje na ideju da je taj Zakon nemoguće promeniti. Kako promeniti nešto što nas je stvorilo, odredilo i što nam omogućava život-nešto bez čega ne bismo postojali? Odgovor, ili bar pokušaj odgovaranja na ovo pitanje je moguće nazreti u tekstu koji sledi.

### **"ROD GORI": PERFORMATIVNI UČINAK FILMA**

U četvrtom poglavlju studije *Tela koja nešto znače*, pod nazivom *Rod gori: pitanje usvajanja i subverzije*, Džudit Batler je iskoristila dokumentarni film Dženi Livingston *Pariz gori* da bi do kraja rasvetlila sve nejasnoće koje su izazvane iznošenjem ideje performativnosti roda u *Nevoljama s rodom*. Taj film, koji je mlada američka rediteljka snimala u periodu od dve godine

(1987-1989), zbog svoje teme izazvao je senzaciju u SAD. Film prikazuje takmičarske balove homoseksualaca, transvestita i transeskusalaca afro-američkog i hispano-američkog porekla u Harlemu, usredsređujući se na porodicu Ekstravaganca: majku Endži i jedno od njene dece, Veneru.

Kako Jakovljević primećuje, ovaj film na prvi pogled pokazuje samo koliko je pogrešan pogled na rod koji Batlerova ima, jer predstavlja mogućnost da "svaka maskarada, svako parodiranje i parodiranje ima moć da efektno odgovori na pritiske dominantne ideologije." (Jakovljević, 2001: 410). Slična razmišljanja iznosi i sama Džudit Batler na početku poglavlja, pitajući se da je parodiranje vladajućih normi dovoljno da bi se one uklonile i nije li to upravo ono čime se postiže suprotan efekat, legitimisanje "hegemonističkih normi" (Batler, 2001: 161)?

Presvlačenje jeste subverzivno, smatra Batlerova, jer ono otkriva imitativnu strukturu heteroseksualnog roda-parodiranje koje transeksualizam sprovodi nije parodiranje heteroseksualnog roda već njegovog ideala-heteroseksualni rod citira taj ideal, a transeksualni parodira. Heteroseksualni rodovi jesu privilegovani, pre svega zato što prikazuju i utemeljuju sebe kao prirodne. Međutim, postoji i preoblačenje koje heteroseksualizam sprovodi i u kome priznaje svoju nepotpunu prirodnost, za šta Džudit Batler daje primer filmova *Viktor, Viktorija* i *Neki to vole vruće*-filmova u kojima je presvlačenje prikazano kao strah od otkrivanja (prikrivene) homoseksualnosti unutar naizgled heteroseksualnog odnosa<sup>7</sup> (Batler, 2001: 162). Batlerova inteligentno zaključuje da su "takvi filmovi funkcionalni jer pružaju obredno oslobađanje neophodno seksualnoj ekonomiji koja mora neprestano da nadgleda sopstvene granice u strahu od upada nastranosti, i da ta pomerena proizvodnja i poništavanje panike od homoseksualnosti zapravo daju novu snagu heteroseksualnom režimu da obavlja zadatak koji sam sebi neprestano zadaje" (Batler, 2001: 162, 163). Navedeno heteroseksualno presvlačenje, dakle, nije parodiranje, a još manje je subverzivno.

Subverzivnost u filmu *Pariz gori*, analizirana na primeru Venere Ekstravagance, pokazuje se ne kao želja za podrivanjem Zakona da bi se ostvarila određena sloboda u kreiranju sopstvenog seksualnog identiteta, već, naprotiv, seksualna inverzija kod Venere ima prevashodno za cilj da izazove subverziju normi koje je svrstavaju u podređeni rasni i klasni identitet (Batler, 2001: 167).

Venera Ekstravaganca želi sebe da konstituiše kao subjekt - kao ženu, belkinju i pripadnicu višeg staleža od onoga u kome je rođena<sup>8</sup>, ali u tome ne uspeva. Njen performativni čin, ponavljajuća parodija koja ispunjava čitav bal, zapravo podržava norme koje je degradiraju; pokušaj delegitamacije normi pretvara se u njihovu legitimaciju. Bal jeste pokušaj uzvraćanja udarca normama, ali "nagomilana snaga istorijski ušančene i ušančujuće reartikulacije nadvladava krhki nastojanja da se od-ili protiv - moćnijeg poretka izgradi alternativna kulturna konfiguracija" (Batler, 2001: 170). Pokušaj denaturalizacije pola koji Venera sprovodi svojim performativnim činovima ne završava se pozitivno po nju-u njenom ubistvu od strane mušterije koja je otrčila da, zapravo, ima polni odnos sa muškarcem, Džudit Batler vidi Zakon koji "ima konačnu moć da renaturalizuje Venerino telo i da precrta prethodna precrtavanja, a to brisanje je njena smrt." (Batler, 2001: 170,171; kurziv u originalu). Ipak, iako ne uspeva da postigne svoj cilj, Venera i ostali transvestiti određeno potvrđivanje dobijaju kroz film koji je o njima snimljen. Film izgrađuje "jednu vrstu performativnosti" (Batler, 2001: 171) i uspeva da donekle prenebegne potčinjavanje normama. U tome ne uspeva u potpunosti, zbog čega Džudit Batler vidi ovaj film kao nestabilnu koegzistenciju jednog i drugog - "Film svedoči o bolnim zadovoljstvima erotizovanja i podražavanja upravo onih normi koje sprovode svoju moć zabranjivanjem igara izokretanja od kojih deca ipak ne odustaju." (Batler, 2001: 175).

<sup>7</sup> Setimo se, na primer, poslednje scene iz filma *Neki to vole vruće* u kojoj Džek Lemon otkriva svoj pravi identitet i od svog "mladoženje" dobija odgovor: "Niko nije savršen!"

<sup>8</sup> Džudit Batler navodi njenu želju da se uda za imućnijeg (od nje) muškarca iz predgrađa iz čega se može izvesti ovakav zaključak

## MARBLE ASS: SUBVERZIJA FILMOM

Za razliku od ženskog transvestizma, retki su zabeleženi primeri muškog presvlačenja u tradicionalnim kulturama Balkana. Jedan takav primer navodi Kevin Mos, pozivajući se na T.P.Vukanovića koji govori o retkom fenomenu *mučuča*, koji su, zajedno sa svojim porodicama, prezreni od zajednice-“prisilno navlačenje ženske odeće u kojoj muškarac mora da se pojavi na javnom mestu koristilo se kao oblik kažnjavanja, a takvoj kazni bile su podvrgnute naročito one osobe koje su odbile da idu u rat.” (Mos, 2002: 335, 336).

Ovaj citat je koristan uvod u analizu transeksualnosti u Žilnikovom filmu *Marble Ass*, jer glavna junakinja filma, Merlinka, beogradski transvestit i prostitutka jeste osoba čiji se identitet izgrađuje na prvom mestu njenim višestrukim odbijanjem da prihvati ponuđeno oružje i time, simbolično, prihvati ulogu “pravog” muškarca-ratnika, “čoveka sa oružjem”.

Želimir Žilnik je ovaj film snimio 1995. godine, nekoliko godina nakon završetka ratova u Hrvatskoj i Sloveniji i u vreme dok je rat u Bosni i Hercegovini još uvek trajao, u atmosferi koja je značajno osnažila homofobični diskurs u Srbiji. Film govori o životu dvojice beogradskih transvestita, Merlinke i Sanelle, koje zarađuju za život nudeći seksualne usluge prolaznicima na beogradskim ulicama-njih dve žive zajedno, u kući na periferiji grada; uvodna scena prikazuje Merlinku bez odeće, dok se sunča i moli Sanelu da je namaže kremom, što ova i čini. U prvoj sceni Žilnik nam pokazuje dve osobe koji vode život neopterećen ratom koji se odvija na svega stotinak kilometara od njih. Međutim, već u sledećoj pokreće se priča o oružju - Merlinka ubeduje Sanelu da ne treba da nosi nož na ulici, jer se time neće odbraniti od napasnika. Uz to, izgovara rečenicu neobične važnosti-“Budi malo pametna, žensko si... I to više žensko nego ja...”.

Nenad Milenković, transvestit koji je preuzeo “ulično” ime Sanela, još pre snimanja filma započeo je promenu pola. Napomenuo sam već da su Merlinka i Sanela stvarne osobe, koje se zaista bave prostitucijom pod tim imenima. Često su zajedno bile gošće različitih televizijskih i radio emisija u Beogradu, a Merlinka je više puta u medijima isticala da joj je Sanela najbolja prijateljica. Stoga se navedena rečenica mora posmatrati u kontekstu njihovih stvarnih života. Činjenica da Merlinka Sanelu smatra većom ženom od sebe upućuje na mišljenje koje ona po tom pitanju može imati-da pol određuje rod. Tokom filma, iako o sebi govori u ženskom rodu, Merlinka na dva mesta govori o sebi kao muškarcu. Prvi put to čini u uvodnoj sceni u kojoj se obraća Saneli, čime još više ističe njenu “ženskost”; drugi put takođe u razgovoru kojem prisustvuje Sanela, kada konstatuje da njene mušterije znaju da je ona muškarac i dodaje-“Ovo je show-bussines!”.

Verujem da je bitno pažljivije razmotriti ovu situaciju - Merlinka sebe smatra ženom, govori o sebi u ženskom rodu, ali u dve situacije priznaje svoju “mušku prirodu”. Nasuprot njoj, Sanela se u čitavom filmu posmatra kao neupitna žena-ni ona sama, niti bilo ko drugi ne dovodi u pitanje njenu “žensku prirodu”. Šta je to što nam određuje ovakvu poziciju za posmatranje roda dve glavne junakinje? Očigledan zaključak je da likovi u filmu svoj rod određuju na osnovu pola koji im je “prirodno” dat. Međutim, u filmu postoji nekoliko scena koje mogu ozbiljno dovesti u pitanje ovakav zaključak.

Prva scena u kojoj se Merlinka sa strane imenuje kao muškarac jeste ona u kojoj se pojavljuje Ruža, njena prijateljica iz ranijih godina. Dvoje poznanika, koji se očigledno dugo nisu videli, sreću se na ulici i Ruža, nakon početne zbunjenosti izazvane Merlinkinim izgledom, izgovara rečenicu “Dragane, šta si to uradio?”. “Vratila sam se svojoj prirodi”, odgovara Merlinka. Zatim sledi niz scena u kojima Merlinka, biološki muškarac, uči Ružu, biološku ženu, kako treba da se ponaša žena i “prava dama”. U drugoj sceni Merlinka objašnjava Ruži kako se koristi kondom. Iako kao biološki muškarac poseduje penis, Merlinka uzima oklagiju, postavlja je između nogu i na nju stavlja kondom. U ovim scenama Merlinka dokazuje da ne

veruje u svoju prirodnu muškost, već da, naprotiv, svojom prirodom smatra ženski pol. Svoj kulturno konstruisani rod, koji je očigledno ženski, ona upisuje u svoje telo nizom aktova, od kojih je najupečatljiviji upravo ovaj u kome ne dovodi u pitanje svoju žensku prirodu mogućom prezentacijom upotrebe kondoma na sopstvenom penis.

Sličnu situaciju predstavlja pojavljivanje Džonijeve nadređene oficirke, biološke žene, za koju Merlinka i Sanela veruju da je muškarac. Njeno ponašanje je upravo onakvo kakvo možemo očekivati od jednog stereotipima određenog "balkanskog muškarca"-uvek se pojavljuje u uniformi i sa oružjem; muškost verbalizuje čestim psovanjem; bez premišljanja kolje Merlinkinog kućnog ljubimca, jare; u sceni seksa sa Džonijem ima dominantnu ulogu-ona je "gore", a Džoni je oslovljava sa "Komandante moj!", dakle u muškom rodu.

Ovi primeri pokazuju da je početna premisa o biološkom polu iz koga proističe kulturno konstruisani rod (makar on bio i inverziran) neodrživa. Naprotiv, likovi u filmu čvrsto dokazuju ideju pola koji se konstruiše kroz kulturne procese, u ovom slučaju samoidentifikacijom. Pitanje koje logično sledi jeste-u kojoj meri je taj proces samoidentifikacije subverzivan? Odgovor na to pitanje izložiću kroz analizu likova i njihovih odnosa u filmu.

Džoni, bivši Merlinkin ljubavnik, u priči se pojavljuje već u prvim scenama, tačnije odmah nakon scene Merlinkinog monologa o odbacivanju oružja. I to upravo kratkim monologom o upotrebi oružja. Njegovo prvo pojavljivanje prikazuje ga kao muškarca koji iznosi tvrdnju da "na bajonetu sve možeš da radiš osim da na njemu sediš", da bi odmah parodirao tu izjavu stavljanjem noža u sedište automobila, po kome počinje da skače pevajući marš. U ostatku filma postoji samo još jedna scena u kojoj se dovodi u pitanje njegova muškost-navedeni seksualni odnos sa *butch* oficirkom u kome joj se obraća u muškom rodu. Inače se u ostatku filma on uvek pojavljuje ili sa oružjem u ruci ili demonstrirajući svoje borilačke veštine. On ide toliko daleko u parodiranju "muškog principa" da čak u kuhinji jaja razbija drškom pištolja a testo mesi karate potezima. Pri tom, on je u potpunosti suprotstavljen Merlinki-čineći sve ono što ona odbija da čini predstavlja se kao njena suštinska, binarna opozicija. Ovakav zaključak nam pomaže da Merlinku sagledamo u svetlu osobe koja u svemu predstavlja "ženski princip", istina, sa određenim ograničenjima.

Merlinka, naime, prvenstveno parodira ulogu savremene, ekonomski nezavisne i samosvesne žene, "prave dame", kako sama sebe naziva. Ovakvoj ženi mesto nije u kuhinji ili u domaćinstvu uopšte, i tu ulogu dopunjuje Ruža-shvativši da nije sposobna za bavljenje prostitucijom ona preuzima brigu o domaćinstvu. Stidljiva, povodljiva, nezavisna u svakom pogledu, ona, kao i Džoni, predstavlja opoziciju Merlinki. Međutim, ovog puta, ta opozicija se odražava unutar istog roda, jer i Ruža i Merlinka su kulturno konstruisane žene. Iako bi se nešto slično moglo reći i za ostale suprotstavljenosti, sklon sam da opoziciju između Merlinki i Ruže predstavim kao sukob ključnih paradigmi koje prezentuju žene u tradicijskim kulturama-sukob samosvesne i nezavisne žene i služavke potčinjene muškoj dominaciji. Ružina nemogućnost da prihvati ideju subverzije identiteta nametnutog unutar patrijahalnog diskursa trajno je utemeljuje kao subjekt određen društvenim normama, ali i subjekt koji je potčinjen dominantnim subjektima unutar narečenog diskursa-muškarcima. Ta nemogućnost je najuočljivija u jednoj od poslednjih scena filma u kojoj je Džoni, kao primer dominantnog muškarca, praktično siluje na kuhinjskom stolu, u gomili testa, čime je simbolično postavlja na mesto koje joj je diksurzivno određeno. Očigledno je da se njoj ta uloga ne dopada, ali je takođe očigledno da ona nema snage da se tim normama suprotstavi. Suprotno tome, Džoni u jednoj sceni pokušava da poljubi Merlinku, vidno nežniji nego u odnosu sa Ružom. Treba, naravno, imati u vidu da on to pokušava u trenutku očigledne sopstvene psihofizičke slabosti i bez želje da je tim činom uvede u patrijahalni diskurs, jer je svestan da ona tu ne pripada. Njegova želja u tom trenutku, verujem, ne ide dalje od želje za samopotvrđivanjem kao dominantnog subjekta. Merlinka, međutim, zna da bi je pristajanje na seksualni čin sa Džonijem



### **Ivan Živić: Performative karakteristike roda**

postavilo u podređen položaj i vratilo sa puta samoidentifikacije, zbog čega poljubac odbija. Upravo tim odbijanjem ona odlazi korak dalje u procesu samoidentifikacije, jer nakon toga pristaje na nežnost prema Džoniju, mada ne i na seksualni čin, čime sebe postavlja u položaj dominantnog subjekta. U istoj sceni Sanela pokazuje da želi seksualni odnos sa Džonijem, jer pokušava da mu stavi kondom u čemu je sprečava Merlinka. Ovaj čin, iako je seksualni odnos izbegnut, pokazuje da Sanela želi da uradi upravo ono što Merlinka odbija da učini - da sebe potvrdi kao podređeni subjekt, u ovom slučaju kao ženu. Kako treba razumeti ovu zanimljivu potrebu?

Sanela je osoba koja je, bilo da govorimo o njoj kao stvarnoj osobi ili kao liku iz filma, prošla dug put u procesu konstrukcije novog identiteta. Rođena kao muškarac, odlučila je da postane žena-najpre samokonstrukcijom svog roda, a zatim i pola-odlukom da ga operacijom promeni. Ono što je Sanela uradila je, zapravo, samo prelazak iz jedne subjektifikacije u drugu, uz vidnu intervenciju na sopstvenom telu. To znači da se Sanela ne može smatrati osobom koju bi svrstali u marginalne rodove, odbačena bića, jer njoj cilj nije samoidentifikacija u suprotnosti sa zahtevima društvenih normi, već, naprotiv, potvrđivanje tih normi kroz ponovljeno konstituisanje sebe kao subjekta. Sam čin promene pola je nešto što je pravno, samim tim i društveno omogućeno, što govori u prilog tezi da njena aktivnost nikako nije subverzivna. To, takođe, pokazuje i njen odnos prema oružju u filmu. Ona ga prihvata i rado koristi u svojim vežbama borbenih veština, bez straha da će time narušiti proces samoidentifikacije- jer tog procesa ni nema. Tako, ona predstavlja jedan praktičan odgovor na sukob koji postoji između Merlinkine i Ruže, jer u sebi sažima oba ova principa. Istina, ona nije domaćica kao Ruža, ali nema ni Merlinkinu samosvest i nezavisnost. Ona je, dakle, mogući kompromis koji će društvene norme prihvatiti, što se dokazuje njenim venčanjem na kraju filma, činom kojim je ona ponovo potvrđena kao subjekt-podređeni, ali sa neuporedivo više sloboda nego što ih ima Ruža.

Najviše pažnje u filmu se, ipak, poklanja Merlinki, pa je dobro da se na analizi njenog lika najviše i zadržimo. Nakon analize ostalih likova iz filma, može se izvesti zaključak da je jedini subverzivni identitet u čitavom filmu njen. Šta je to što čini Merlinkinu aktivnost subverzivnom? Ona se već od prve scene nameće kao osoba koja ima čvrste stavove od kojih ne odstupa. Gledaoci u njoj prepoznaju jasno profilisani lik osobe koja ima dosta iskustva u poslu kojim se bavi i koja zna šta želi. Ona je biološki muškarac koji je preuzeo žensku rodnu ulogu i živi od prostituisanja. O promeni pola ne razmišlja i ponekad govori o sebi u muškom rodu, svesna činjenice da poseduje muško telo. Upravo ovakav prikaz Merlinkine u filmu, a koji se u potpunosti podudara sa njenim privatnim životom<sup>9</sup> ukazuje na tačku sa koje treba krenuti u analizu njene subverzivne aktivnosti.

Odrekački se udobne pozicije muškarca u jednom balkanskom društvu ona odlučuje da krene u proces samoidentifikacije, potvrđivanja sopstvene ličnosti kao onoga što želi, a ne onoga što joj Zakon zapoveda da bude. Na više mesta u filmu ona iznosi probleme sa kojima se susreće, što znači da je potpuno svesna težine i bola koji ta borba nosi. Ipak, prihvata je. Upoznati sa teorijom Džudit Batler, već nakon prvih nekoliko scena filma lako nam je zaključiti da je Merlinka ona osoba koju bi Batlerova nazvala odbačenim bićem, osobom van Zakona. Merlinka ne poseduje identitet koji bi mogao biti prihvaćen od strane društvenih normi-ona se odrekla sopstvene subjektivizacije i započela izgradnju identiteta koji Zakon prepoznaje kao potencijalnu opasnost, kao slobodu koja ga može ugroziti.

Ukoliko se osvrnemo na prikaz poglavlja *Rod gori*, iznet u ranijem tekstu, videćemo da se slični zaključci mogu izvesti i iz analize Žilnikovog filma. Ovde su takođe prisutna presvlačenja koja nemaju subverzivnu delatnost-takvo je Sanelino, ili presvlačenje Džonijeve oficirke-jedini njihov cilj je stabilizacija normi, njihovo legitimisanje. Na drugoj strani, sudbine Venere

<sup>9</sup> Kevin Mos navodi da je Merlinkin život i inspirisao Žilnika da snimi film *Marble Ass*

Ekstravagance iz filma *Pariz gori* i sudbine Žilnikove junakinje Merlinke mogu se upoređivati. Istina, Merlinka nema ideju da bi udajom mogla promeniti svoj klasni status, ili da ce parodiranjem belih heteroseksualaca prevazići diskurzivna ograničenja rase, jer za tim, jednostavno, nema potrebe. U Srbiji devedesetih godina XX veka, Merlinka ne živi ništa lošije od pripadnika srednje klase-naprotiv, ne bi pogrešili ako usvojimo stav da od svog posla zarađuje i više od njih. Takođe, nije opterećena pitanjem rase, ne samo zato što je belkinja, već i zato što je taj problem u Srbiji gotovo zanemarljiv u odnosu na njegovu veličinu i značaj u SAD. Ono što Merlinka jedino želi, za razliku od Venere, jeste "vraćanje svojoj (rodnoj) prirodi" i mogućnost da se u svetu hegemonističkih normi izbori za pravo da bude ono što jeste-žena-slobodna i nezavisna, kako od Zakona, tako i od subjekata koji joj se suprotstavljaju. Ipak, postoji spona koja ih čini uporedivim - i Venera i Merlinka su svoju subverzivnost platili životima.

Vratićemo se za trenutak fikciji - filmu koji govori o subverziji jednog identiteta i Zakonu koji želi da je spreči. Žilniku je očigledno jasno da običnim presvlačenjem neće izgraditi efekat koji želi da ostavi na gledaoce. To što se u filmu muškarci presvlače u žene i žene u muškarce samo po sebi nije neobično. Sanela ispunjava svoj san - promeniće pol, udaje se, što je u potpunosti legitimiše kao subjekt. Džonijeva oficirka je žena pod oružjem, ratnica i, iako otkrivanje da je ona zapravo žena Merlinku i Sanelu iznenađuje, njeno presvlačenje takođe nikoga ne uzbuđuje, jer i ono legitimiše Zakon. Jedan vid presvlačenja, ali ne transrodnog, sprovodi i Ruža, koja pokušava da od domaćice postane prostitutka, ali u tome ne uspeva i vraća se u okvire Zakona. Džoni upućuje na društvene norme, sa jedne strane parodiranjem balkanskog "mačo" muškarca, a, sa druge, podsećanjem Ruže i Sanele na njihovo "mesto" u društvu.

Merlinkino seksualno opredeljenje u filmu takođe nije problematizovano. Džoni, njegov prijatelj i ostali koji dolaze u kuću znaju da je Merlinka biološki muškarac koji vodi ljubav isključivo sa muškarcima. Ona sama u jednoj sceni tvrdi da njene mušterije znaju da je ona zapravo muškarac. Žilnik od homoseksualnosti ne pravi problem, niti je homofobija prisutna u filmu, što govori o tome da seksualni identitet nije ono što Merlinka primarno narušava svojim performativnim činovima. Štaviše, Merlinka je jedina osoba u filmu čiji seksualni odnos nije prikazan. Mora se priznati da to neprikazivanje može označavati i izbegavanje scene koja bi mogla da podrije društvene norme jer bi to bio jedini seksualni odnos koji bi imao subverzivni karakter. Sanela, koju u potpunosti posmatramo kao ženu ima odnose samo sa muškarcima, Džoni samo sa ženama i samo se, donekle, njegov seksualni odnos sa oficirkom može smatrati personifikacijom homoseksualnog. Ipak, kao što je pokazano, njegov cilj nije subverzivnost.

Zato Merlinka, koja samo presvlačenjem i isticanjem svoje seksualnosti ne može da istakne svoju subverzivnost gradi jedan specifičan odnos prema oružju. Ona već na samom početku filma odbija da prihvati oružje kao opciju koja može rešiti bilo koji problem i time započinje svoju filmsku subverziju. Odbijanje oružja u jednom balkanskom društvu znači proglasiti sebe ženom, jer je muškarac samo "čovjek s puškom" (Mos, 2002: 333). To je upravo ono što Merlinka čini, odbija oružje i šalje jasnu poruku da je - žena.

Takođe, scene u kojima se subverzivnost ispoljava jesu one u kojima se Merlinka imenuje kao muškarac i one imaju ključnu ulogu u filmu. Imenovanje se dešava četiri puta: dva puta to čini sama Merlinka i, kao što je pokazano, tu se pre radi o naglašavanju Saneline ženskosti nego Merlinkine muškosti; druga dva imenovanja, međutim, dolaze sa strane i zato su značajnija. Prvo takvo je scena u kojoj se sreću Merlinka i Ruža. Ona mu se obraća u muškom rodu, ali odmah nakon njegove replike prelazi na oslovljavanje u ženskom, ne dovodeći nijednog trenutka u pitanje njegovu slobodu odlučivanja. Drugo, međutim, ima daleko veću važnost.

### **Ivan Živić: Performative karakteristike roda**

U sceni Sanelinog venčanja pojavljuje se mladoženjin ujak, zapravo jedini gost sa njegove strane. Ujak, koji u srpskoj tradicijskoj kulturi figurira kao najvažniji matrilinearni srodnik, nosilac najvažnijih rituala u životu svojih sestrića, nije slučajno izabran za ovo imenovanje. Jer, ko će bolje od ovakve osobe reprezentovati Zakon u rečenici "Kumo, jesi li ti muško ili žensko?" Upravo ujak predstavlja društvene norme koje Merlinku pokušavaju da vrate u okvire zakonski konstituisanog subjekta, što je ujedno i poslednji pokušaj ove vrste u filmu. Merlinka se na taj poziv ne odaziva, zapravo odbija ga, nakon čega sledi scena Džonijevog ubistva i njene konačne pobede. Reči koje mu je uputila "Ti ćeš izgubiti glavu, ne ja!" ostvarile su se - Merlinka je opstala na putu samoidentifikacije a dejstvo društvenih normi, barem onih koje su ograničavale njenu ličnu slobodu, onemogućeno je.

\*\*\*

Možda je Džudit Butler u pravu kada tvrdi da je performativnost upisana u sam film *Pariz gori*, pre nego u njegove protagoniste. U filmu *Marble Ass*, koji se ovom scenom završava, Merlinkina subverzija je postigla određeni efekat. Ovaj film jeste subverzivan, ne samo zbog subverzije rodnog ili seksualnog identiteta, koja, kao što smo videli nije presudna. Merlinka je uspela da denaturalizuje svoj pol i dokaže njegovu diskurzivnu konstituisanost. Film je uspeo da naruši stabilnost, kako primećuje Kevin Mos, svih identiteta - pre svega nacionalnog i time snažno ospori sam nacionalizam (Mos, 2002: 344).

Ipak, na samom kraju, vratimo se realnosti i sponi između Venere Ekstravagance i Vjerana Miladinovića-Merlinke-njihovoj zajedničkoj tragediji. Krajem marta 2003. godine, iz nepoznatih pobuda, Merlinku je ubila jedna od njenih mušterija. Moguće je da je Merlinka ubijena, kao i Venera, nakon otkrivanja tajne koja kod nje i nije bila tajna - da je muškarac. U tom slučaju, homofobični diskurs je pronašao još jednu žrtvu i slanjem više nego jasne opomene pomogao Zakonu da se još dublje ukoreni u svest subjekta. Nažalost, šta god da je bio razlog ovog ubistva, Merlinka je brutalno prekinuta na putu svoje stvarne samoidentifikacije i konačni rezultat ovog procesa nikada nećemo moći da saznamo.

#### **Literatura:**

- Austin, John L. (1996) *Performatives and Constatives*, u: *The Communication Theory Reader*, ed. by Paul Cobby, Routledge, London
- Batler, Džudit (2000), *Nevođe s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb
- Batler, Džudit (2001), *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola“*, Samizdat B92, Beograd
- Ilić, Dejan (2001), *Nastanjivanje zone nenastanjivosti*, u: Džudit Butler, *Tela koja nešto znače*, Samizdat B92, Beograd
- Jakovljević, Branislav (2001), *Prostrelne rane diskursa: premetanje performativa Judith Butler*, Reč no.62/8, jun 2001.
- Mos, Kevin (2001), *Jugoslovenski transseksualni heroji: „Virdžina“ i „Marble Ass“*, Reč no.67/13, septembar 2002
- Nusbaum, Marta (2001), *Profesorka parodije*, Reč no.62/8, jun 2001

## PERFORMATIVE CHARACTERISTICS OF GENDER

Subversion of Identity in Želimir Žilnik's movie *Marble Ass*

### Summary:

*This paper uses the concept of gender performativity, articulated by a contemporary American feminist author Judith Butler, as a methodological tool for the analysis of Želimir Žilnik's movie Marble Ass. A motion picture is seen here as a text which successfully delineates values and cultural attitudes of the society in which it was created. The goal of the paper is to try to apply a contemporary theory of subject formation to the concrete examples shown in that movie, and to examine the possibilities offered by the concept of gender performativity.*

**Key words:** *performativity, sex, gender, body, identity*