

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра теоретичної і практичної філософії

Перформативна теорія культури: філософсько-прикладний аспект

Performative theory of culture: philosophical applied aspect

Кваліфікаційна робота за напрямом підготовки 033 «Філософія»

на здобуття освітнього рівня бакалавр філософії

Студентка-виконавець

Руснак Богдана Богданівна

IV курс, ОР «Бакалавр»

денної форми навчання

Науковий керівник:

Приходько Володимир

Володимирович

Кандидат філософських наук,

доцент

кафедри теоретичної і практичної
філософії

Допущено до захисту:

На засіданні кафедри теоретичної

і практичної філософії

Протокол №___ від _____ 2022 р.

Зав. кафедри теоретичної і практичної філософії,

доктор філософських наук, професор,

Шашкова Людмила Олексіївна

Київ-2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ТЕОРІЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ	5
1.1 Перформативна гіпотеза теорії мовних актів	5
1.2 Поняття перформативності	8
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО І РЕЛІГІЯ ЯК ОСЕРДЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ КУЛЬТУРИ	16
2.1 Приклад Середньовіччя	16
2.2 Приклад Нового часу	19
РОЗДІЛ 3. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.....	25
3.1 Молодіжна субкультура.....	25
3.2 Медійний дискурс	31
ВИСНОВКИ	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	3838

ВСТУП

Актуальність теми. Культура, як вона постає в класичній філософії культури, може бути виражена всеохопною метафорою книги, яка містить в собі усі норми і правила, що слід знати, якщо хочеш до неї належити. Тому не дивує, що в постструктуралістських і герменевтичних концепціях, як квінтесенціях такого розуміння культури, остання розуміється як текст, що потребує технології структурного аналізу чи інтерпретації. Загалом культура виявляється символічною системою або смисловим горизонтом.

Перформативна ж теорія є одним із останніх гуманітарних проєктів, спрямованих на пояснення сучасних соціокультурних явищ. Оскільки вона долає постструктуралістський і герменевтичний інтелектуалізм, відкриваючи простір перформативів, які, базуючись на тілесності людського існування, пропонують на розгляд дослідників величезний культурний спектр людських переживань, емоцій і почуттів.

Відповідно до цього ми пропонуємо в цьому дослідженні розкрити філософсько-прикладний аспект перформативної теорії культури, що передбачає демонстрацію застосовності концепту перформативності до культурологічного матеріалу. Отже, спочатку ми зосередимося на лінгвістичних характеристиках перформативності в культурі, потім на аналізі подолання мовних кордонів у теоретико-методологічній сфері культури, тобто покажемо, як перформативна теорія може бути корисною для розуміння культури як такої.

Кількість літератури та досліджень, що стосується теми перформативності, і котра лягла в основу написання даної роботи, є значною — це свідчить про актуальність перформативного аспекту в сучасній культурі. Проблемами займалися такі іноземні дослідники, як Джон Остін, Джудіт Батлер, Еріка Фішер-Ліхте, Седжвік Ів Косовські, Карен Барад та вітчизняні, зокрема, Володимир Приходько, Сергій Руденко.

Об'єкт дослідження – феномен культурного існування.

Предмет дослідження – перформативність як головний елемент нового розуміння культури.

Мета дипломної роботи – провести філософсько-прикладний показ можливостей перформативного розуміння культури в історичній перспективі (Середньовіччя, Новий час, сучасність).

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні **завдання:**

1. Розкрити теоретичні передумови формування перформативної концепції культури.
2. Визначити поняття перформативності.
3. Показати перформативність культури в історичній перспективі (щодо минулого і сучасності).

Методи дослідження: загальні методи – аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, а також герменевтичний для інтерпретації текстів, структурний для логічної побудови викладу матеріалу, порівняльний для окреслення різноманітних інтелектуальних позицій, і філософсько-прикладний, який передбачав організацію культурологічного матеріалу, в нашому випадку довкола культурфілософського концепту перформативності.

Структура дипломної роботи: робота складається зі вступу, 3 розділів, висновку та переліку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ТЕОРІЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

1.1 Перформативна гіпотеза теорії мовних актів

Поява перформативної теорії культури формувалася в руслі постструктуралізму, хоча перформативний поворот був пов'язаний із соціолінгвістикою та філософією мови, особливо з ідеями Джона Остіна та Джона Серля, які почали класифікувати й пояснювати значення перформативного висловлювання. Постструктуралісти прагнули переосмислити перформатив у контексті культури, критикуючи й доповнюючи теорію Остіна в дусі літературної критики, гендерної теорії та соціології. Жан-Франсуа Ліотар проаналізував вплив перформативності на реалізацію метанаративу та формування нової науково-педагогічної парадигми. У творі «The Postmodern Condition» Жан-Франсуа Ліотар запитує, як змінилося накопичення та створення знання під впливом перформативності. Урешті-решт важливим стало не те, які знання є істинними, а те, для чого вони будуть використані[24].

Мабуть одним з найважливіших моментів дослідження перформативної теорії є гендерні та квір-дослідження, де основна ідея стосується гендеру як перформативного явища. Джудіт Батлер є однією з провідних філософок, яка займається вищезгаданими дослідженнями. У праці «Gender Trouble» дослідниця ставить під сумнів терміни та концепції, які зазвичай сприймаються як належне, включаючи передбачуваний поділ між статтю та гендером. Батлер насамперед виступає проти культурно сконструйованих бінарних систем, які вона сприймає як пережитки маскуліністського способу мислення про розум і тіло. Будь-яке наполягання на використанні тіла як ґрунту для емансипаційної феміністичної політики вже приречене на відновлення гніту. Концепція жінки заплямована, тому що її визначення призводить до виняткових практик, які фемінізм стверджує, що відкидає. Таким чином, завдання фемінізму - теоретизувати гендер та феміністичну

політику без посилання до жінки або "природного" жіночого тіла. Вона переконана, що гендер існує не як об'єктивна позакультурна ознака людини, а лише гендер у формі перформативу[12].

Джудіт Батлер стверджує, що гендерна реальність є перформативною, адже «реальна лише в тій мірі, в якій виконується» [12, с. 527; власний переклад. — Б.Р.]. Вона, сприймаючи драг-культуру як перфоманс, вважає, що таким чином можна сформулювати гендер якнайкраще: гендер є перформативним, навіть для гетеросексуалів, і те, що ми визнаємо як «природно» чоловіче чи жіноче, насправді є просто застиганням репертуару дій, жестів, самостилізації, які мають свою історію. У висновку Батлер стверджує, що її деконструкція істотної гендерної ідентичності жодним чином не виключає можливості ефективної політичної організації. Натомість гендер як перформативна ідентичність відкриває нові можливості для організації[12].

Перформативна теорія Батлер мала послідовників, таких як Сандра Лі Барткі, і критиків Карен Барад, Сейла Бенгабіб, Марта Нуссбаум, Джорджія Варнке.

Наприклад поняття Карен Барад «постгуманістичної перформативності» консолідує погляди Остіна і Батлер на перформативність, спираючись на квантову фізику та роботи авторів акторно-мережевої теорії. Барад радикально переглядає лінгвістичний підхід до перформативності, щоб підтвердити його глибоку матеріальність: і нелюдські, і людські елементи слід розглядати як матеріальні елементи, а «природні» розділення між об'єктами та людьми мають бути оскаржені. «Постгуманістичне» поняття перформативності — таке, що включає важливі матеріальні та дискурсивні, соціальні та наукові, людські та нелюдські, а також природні та культурні фактори. Такий постгуманістичний огляд ставить під сумнів даність диференційних категорій «людини» та «нелюдини», досліджуючи практики, за допомогою яких ці диференційні кордони стабілізуються та дестабілізуються» [6, с. 303; власний переклад. — Р.Б.]. Барадівський підхід до перформативності як соціально-матеріального значення використовувався

вченими-організаторами, зокрема тими, хто працює в галузі інформаційних технологій, щоб пролити світло на соціоматеріальну конституцію організацій. Хоча концептуалізація перформативності Барад є плідною, наразі обговорюється, оскільки категорії, які вона розробила (наприклад, внутрішньодія), здаються важко реалізованими для організацій, які вчені використовували для поділу між людськими і нелюдськими сутностями. Показати, як матеріальне і нематеріальне переплітаються за допомогою існуючих методів дослідження, може включати аналітичне розмежування між ними, підхід, який, можливо, суперечить радикальним онтологічним припущенням Барад щодо перформативності.

Питання перформативності в культурі існувало в науках про людину, але в останні десятиліття інтерес до цієї проблеми зріс, завдяки появі Performance Studies як цілісної галузі дослідження. Слід зазначити, що перформативна теорія відрізняється від перформативних студій тим, що вона в першу чергу займається лінгвістикою, а не театром чи культурою загалом.

Для дослідниці театру Еріки Фішер-Ліхте, «перформативність» є головною ознакою театру — формування естетичного сенсу в рамках події вистави, а не у сприйнятті артефакту суб'єктом, який спостерігає. Критеріями так званого «перформативного повороту» в драмі та театрі, яким, за Фішер-Ліхте, є самореференція, матеріальність, тілесний контакт, обмеженість естетичного досвіду й трансформація глядача. Вона радше бачить своїм завданням показати, що перформативний поворот, як у мистецтві, так і в науці, можна датувати принаймні початком ХХ століття, демонструючи паралельний і взаємозалежний розвиток перформансу та його теорії[18].

Саме поняття перформативності провокує вчених інших галузей знання ототожнювати його з театральністю. Проте природа театру розкривається лише для тих, хто займається ним професійно. Для людей театру перформативність щойно стала можливістю відмежуватися від театральності в поганому сенсі цього слова. У сценічному мистецтві результатом перформативу стала відмова від словесних та нарративних аспектів

традиційного театру, сюжету, образів, щоб підкреслити засоби презентації: звук, світло, предмети, рухи - або зосередженість на процесі, сприйнятті, маніпуляції час і простір тощо. Таким чином, термін, узятий з театрального мистецтва як метафора, набув у цій якості протилежності тому, що він має у пошуках театрального мистецтва. Безумовно, ряд дослідників звертає увагу на проблему метафоричної багатозначності терміна «перформативність» [1, с. 23].

1.2 Поняття перформативності

Лінгвістичну теорію Джон Остін виклав в збірці есеїв «How to Do things with Words». Основною концепцією цієї роботи є перформативні висловлювання, «в яких сказати щось означає зробити щось; або в якому, кажучи щось, ми робимо щось» [5, с. 12; власний переклад. — Р.Б.]. Наприклад, фраза «Я оголошую вас чоловіком і дружиною» не є твердженням, яке є істинним чи хибним (тобто, констатативним або описовим висловлюванням), скоріше це перформативне висловлювання, яке робить те, що говорить самим фактом проголошення. Однак таке твердження може «робити» речі лише в тому випадку, якщо умови є доречними — вирок має вимовити особа, яка має певну форму влади (наприклад, священик під час весілля); і намір того, хто говорить, є серйозним — якщо речення сказано як жарт або в фальшивих контекстах, тоді умови стають невдалими. Остін та його учень Джон Серль розробили це розуміння, щоб розробити теорію «мовленнєвих актів», які особливо відрізняють: локутивні акти, які посилаються на явне значення висловлювання, від ілокутивних актів, які посилаються на їхні наміри, або перлокутивні дії, які вказують на фактичний ефект, викликаний висловлюванням, незалежно від того, навмисне воно чи ні [5].

Наприклад, підхід мовленнєвих актів використовувався для концептуалізації функціонування підпільних організацій, які, незважаючи на

обмежені можливості для конституювання через комунікацію, все ж існували саме завдяки комунікативним актам. Терористичні організації, такі як Аль-Каїда, існують (частково) через комунікативні дії третіх сторін, таких як ЗМІ, що робить їх дії дуже помітними.

Таким чином, культурологічний потенціал теорії Остіна полягає в її подоланні суто лінгвістичної теорії в інший концептуальний простір, де перформативи є індивідуальними культурними практиками, а перформативність є загальною характеристикою культури та зміни ідентичності.

Перформативні висловлювання є важливою частиною культурної реальності, оскільки не лише актуалізують її для певної аудиторії, а й зберігають її часову постійність. Такі висловлювання мають на увазі не лише вплив на аудиторію в зверненні-дії, а й поступове перетворення мови у сферу культурної діяльності, де найважливішою є категорія простору. Це призвело до появи такого специфічного культурологічного поняття, як перформативна географія, що характеризує плавне формування культурної ідентичності в період постмодерну. Проте сьогодні перформативна теорія відкриває творчий потенціал для розуміння перформативів як особливо інтенсивних ситуацій людської взаємодії в різних соціокультурних контекстах.

Найповніші діалектичні перформативні процеси відбуваються в повсякденному житті, що вимагає як ритуального відтворення, так і їх трансресивного подолання. Саме тут виявляється подвійна природа перформативності культури: потреба у щоденному відтворенні та позаповсякденному перетворенні у формат виконання. Пол Коннертон у праці «Now societies remember» зосереджується на церемоніях і ритуалах, які перформативно відтворюють соціальну пам'ять[13]. Для нього колективна пам'ять суспільства (соціальна пам'ять) організовується і легітимується через дві соціальні дії: меморіальні церемонії та тілесні практики. Обидва вони глибоко пов'язані між собою в тому сенсі, що меморіальні церемонії – це втілена форма обрядів, які здійснюють учасники, і без тілесних практик не

було б певного типу набутого символічного капіталу, який демонструватиметься через церемонії. Як він сказав: «...меморативні церемонії виявляються пам'ятними лише в тій мірі, в якій вони перформативні; перформативність не можна мислити без поняття звички; і звичку не можна мислити без уявлення про тілесні автоматизми» [13, с. 5; власний переклад. — Р.Б.] .

Чому тут важлива соціальна пам'ять? Коннертон запитує, чи можна створити наше теперішнє суспільство на радикально інших, якщо не повністю, соціальних умовах минулого, і намагається довести, що абсолютно новий суспільний лад неможливий. Оскільки «всі починання містять елемент пригадування» і «наш розум уже налаштований на рамки контурів, типових форм пережитого об'єкта» [13, с. 6; власний переклад. — Р.Б.] , навіть коли відбудеться революційна подія і вона сприймається як історичний розрив, ми не вільні від тілесних практик і формальної структури меморіальних церемоній: «Спроба встановити початок невблаганно відсилає до моделі соціальних спогадів»[13, с. 13; власний переклад. — Р.Б.]. Для Коннертона пам'ять є не тільки особистою та когнітивною, але й соціально звичною. Таким чином, чи то в ритуальному виконанні, чи в повсякденних тілесних практиках, ми схильні думати й діяти, автоматично слідуючи тому, що входить у наші тіла як (соціальна) звичка.

Культурний порядок необхідно повторювати, щоб більше дізнатися про його практики, використовуючи формат перформативів як окремих видів людської діяльності. Наприклад, правила дорожнього руху для автомобілів чи пішоходів неможливі без постійного перформативного відтворення, де однаково задіяні суб'єкт (тіло людини) і об'єкт (команда). Культурний порядок вперше проявляється в повсякденному житті, оскільки він перформативно існує майже всюди: через тілесні практики, знаки, публічний простір, соціальні актори тощо.

Феноменологи, зокрема, використовують метафору театру для пояснення ідеї фронтальності як принципу повноти у свідомості невидимих сторін

об'єкта та певного співіснування з ним. Якщо порівняти сприйняття видимого обличчя об'єкта як сцени і невидимого обличчя як закулісного, то феноменологічне розуміння сприйняття та досвіду дуже близьке до перформативної теорії суспільства як перформансу. У книзі Пітера Бергера і Томаса Лукмана «The Social Construction of Reality» стверджується, що явища соціальної реальності вже систематизовані й об'єктивно представлені: «Я сприймаю реальність повсякденного життя як упорядковану реальність. Її явища наперед влаштовані за шаблонами, які, здається, не залежать від мого розуміння і нав'язуються останньому. Реальність повсякденного життя виявляється вже об'єктивованою, тобто сформованою порядком об'єктів, які були позначені як об'єкти до моєї появи на сцені[9, с. 35; власний переклад — Р.Б.]».

Соціальні події можуть бути перформансами лише тоді, коли вони створюють можливості змінити ситуацію за допомогою уяви та творчості. Різниця між перформансами та перформативами в культурі полягає в тому, що перші характеризуються антропологічним та етичним виміром, тобто набувають підкріплення дією, другі ж потрапляють у сферу ритуально-повсякденного відтворення, не набуваючи ні справжнього, ні фальшивого значення.

Повтор є центральним у перформативності, оскільки перформативні дії не є одиничними подіями, але вони завжди є повторами. Згідно з Джудіт Батлер, наша гендерна ідентичність конструюється гендерними актами, які повторюються, але це повторення відбувається не випадково. Гендерні акти можуть з'являтися лише в межах невеликого кола культурних конвенцій, набору значень, які суспільно встановлені. Зокрема, наші гендерні дії обмежені «гетеросексуальною матрицею», тому що ми можемо діяти лише як чоловіки або жінки в стереотипному значенні. Філософка пише: «Гендер — це повторювана стилізація тіла, набір повторюваних актів у дуже жорсткій регуляторній структурі, які з часом застигають, створюючи видимість субстанції, природного буття»[11, с.43-44; власний переклад. — Р.Б.] Гендер

є актом, і дія гендеру вимагає виконання, яке повторюється, але не можна забувати, що цей акт відбувається у межах суворо регламентованих рамок. Усвідомлення дії перформативності як повторення має болючий відтінок: це страждання, яке спричиняється лише певним чином обмеженим у дії; страждання, яке походить від ваги цих умовностей, тягаря, що розбиває нас на повторювані домінуючі гендерні норми. Навіть якщо гендерні ідентичності є вигаданими та сконструйованими, вони регулюються та забезпечуються каральними стратегіями, і в цьому сенсі вони стають більш «реальними»: «...неправильне виконання статі ініціює набір покарань, як очевидних, так і непрямих, і добре їх виконання забезпечує задоволення, що все-таки існує есенціалізм гендерної ідентичності»[11, с.528; власний переклад. — Р.Б.] . Ті, хто не виконує свої гендерні права, караються і втрачають своє місце як «суб'єкти» в суспільстві, оскільки потрібно бути гендерно зрозумілим для того, щоб отримати гуманізоване місце в суспільстві. Якщо не повторювати те, що означає бути «жінкою», то дії та власна ідентичність будуть соціально незрозумілими, що призводить до втрати будь-якого способу зрозуміти себе в суспільстві.

Культурні перформанси ж долають монотонність, банальність і контроль влади, де людське тіло є основним засобом протесту. Влада часто маргіналізує сексуальність у культурі виключно для її власного ствердження, тому перформативна ідентичність є свого роду протестом проти контролю та дискримінації. Ця логіка призвела до того, що перформативні практики у суспільстві також можуть бути формою подолання домінуючих дискурсів. Наприклад, перформанс колись був спробою вийти за межі усталеного розуміння мистецтва. Саме жінки активно брали участь у таких діях, використовуючи своє тіло як засіб подолання патріархального панування в мистецтві та культурі, насправді це досить часто спостерігається і в сучасному житті.

Враховуючи продуктивний потенціал перформансу та тілесності в культурі, теорія дисциплінарної влади Мішеля Фуко є особливо важливою,

оскільки він приділяє більше уваги перформативній суб'єктивності, зокрема зв'язку між тілом і владою. У праці «Discipline and Punish: The Birth of the prison» основний перехід, який описує Фуко це від покарання як публічного видовища до приватного ув'язнення. Аж до кінця 1700-х років покарання за злочини зазвичай роздавалося сувереном країни, наприклад королем, і відбувалося у формі публічних тортур або страти, що і є власне видом перфомансу. Починаючи з 1800-х років, ці публічні видовища були замінені більш «делікатними» засобами покарання, які в кінцевому підсумку завершилися ув'язненням. У в'язниці злочинця забирають із суспільного погляду, а не показують публічно. Більше того, у в'язниці метою є не заподіяння болю тілу злочинця у відплату за його діяння, а реформування всієї його особистості, щоб запобігти злочинам у майбутньому.

Перехід від катувань до тюрем тягне за собою ряд інших переходів. По-перше, відбувається перехід від зосередження на тілі до зосередження на душі: реформування душі замість покарання тіла. По-друге, відбувається перехід від уявлення про злочин як про шкоду суверену до уявлення про злочин як порушення соціальних норм[19]. Так, дискурсивні тілесні практики безпосередньо пов'язані з перформативним створенням соціальної реальності. Фуко розуміє перформативність у дискурсивному вимірі, через який реалізується та встановлюється влада.

Найближчим у цьому контексті є середньовічний феномен карнавалу, де особливо яскраво виражений перформативний елемент у тимчасовій грі заміни соціальних ролей. Щодо розкриття словесного та візуального уявного, то слід підкреслити два головні моменти: з одного боку, перед аудиторією виявлялись посилені образи престижу, авторитету; з іншого — грайлива, гротескно-іронічна виставка образів, які зазвичай беруться з повсякденного життя і які також представлені таким чином, що вони змальовують досить девіантну сцену повсякденності. Отже, перформативність карнавалу має дві ключові характеристики: посилення ієрархічного, авторитетного політичного

значення та радісне втілення повстанських культурних образів або підривного соціального та політичного значення.

Джудіт Батлер дотримується теорії дисциплінарної влади Мішеля Фуко, стверджуючи, що перформативний акт суворо контролюється владою. Однак не всі перформативні теоретики погоджуються з Батлер, оскільки вважають, що суб'єкт має здатність контролювати власну реальність.

Це говорить про те, що широка інтерпретація перформативу передбачає злиття комунікації та соціальної дії. Батлер стверджує, що суб'єкт може протистояти дисциплінарній практиці в суспільстві через інтенсивні трансгресивні дії, що позитивно впливає на соціальні зміни. Таким чином, перформативна теорія протистоїть постструктуралізму з наміром відродити суб'єкт, котрий створює і трансформує соціальну реальність разом з іншими в тих самих перформативних умовах[12].

Саме це суттєво відрізняє перформативний поворот від ранніх гуманітарних, оскільки він переходить від споглядання до дії, пропонує інструмент для аналізу змін у світі і водночас реалізує ці зміни.

Ханна Арендт також відзначає творчий потенціал перформативів у роботі «Становище людини»[4]. На прикладі давньогрецького міста-держави Арендт досліджує суспільну та приватну сфери. У місті-державі приватна сфера була домогосподарством і стосувалась завдань, біологічно необхідних для людського роду. І навпаки, публічна сфера була простором для реалізації політичної свободи між рівними громадянами. Поява соціальної сфери порушила відносини між державним і приватним, і трудова діяльність увійшла в суспільну сферу. Тоді трудова діяльність зросла, а політика назавжди змінилася. Це те, що відрізняє сучасний світ від античності. Трудова діяльність розглядає завдання, які підтримують наше існування як тварин, або тварин-лаборантів (трудових тварин). Праця – це також те, що суспільство підносить на перше місце. Арендт критикує кількох впливових політичних філософів — Джона Локка, Адама Сміта та Карла Маркса — за неправильне розуміння праці та суспільства. Суспільство стосується людини як працівника

і споживача і ігнорує інші аспекти *vita activa*. Можна говорити, що соціальна сфера античних міст була перформативною, оскільки греки були вільні від своїх домівок (ойкіа) і своїх сімей [4, с.24]. Для античності мова і дія вважалися рівноправними та пов'язаними, давньогрецький поліс (використовуючи рабську працю) допускав публічну сферу чистих дій, відмінну від вимог праці. Громадянин Давньої Греції представляв себе чудовими словами і вчинками перед множинною громадою. Проте навіть у давньогрецьких філософів, таких як Платон та Аристотель, радикальна спонтанність справжньої дії могла викликати підозру. Дія для Арндт безмежна, непередбачувана і незворотна; як така, вона завжди перевищуватиме спроби раціонального контролю чи передбачуваності. Сучасний світ ховає кожного з нас під невпинним циклом виробництва і споживання, який цінує конформність понад усе. Зв'язок мови з дією забезпечує прояв людини у світі. Це називається ідентифікаційною продуктивністю, яка покладається на волю до активного прояву. Суть перформативної дії полягає в тому, що все відбувається довільно, хоча і в межах чітко визначеного простору і часу. Більше того, за Арндт, сама природа людини, на відміну від тварини, є перформативною, оскільки передбачає фундаментальне поєднання мови та дії.

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО І РЕЛІГІЯ ЯК ОСЕРДЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ КУЛЬТУРИ

2.1 Приклад Середньовіччя

Перформативна практика доби Середньовіччя може проявлятися по-різному: тут виділяють літургію, придворну лірику та парламентську практику як три найважливіших напрями перформативної практики середньовічної культури. Усі вони виявляють подвійний інтерес до медіальності, оскільки всі три приклади дозволяють побачити мовленнєві дії, що виконуються, але ці мовленнєві дії в усіх випадках опосередковуються через перетворення в письмовий запис. Проте ці записи не є простими описами чи, за словами Остіна[5], декларативними актами, а натомість характеризуються складними відносинами між ритуальною практикою та письмовими записами.

Вивчення пізньосередньовічних англійських перефразів псалмів дозволяє стверджувати, що їхня декламація є перформативною в розумінні Остіна, оскільки вона є ефективним виконанням покаяння. Метричні перефрази реагують на теологічне тлумачення псалмів, яке розглядає їх як пов'язане з добрим життям, пов'язуючи їх з екзегетичною традицією, яка розглядає їх не як поезію, написану людьми або натхненну Богом, а як форму дійства словами. Перформанс можна трактувати як акт творення, як у фікціалізованому процесі створення вірша, і в наполяганні на тому, що декламація псалмів, у свою чергу, завершує псалми і, якщо вдається, допомагає завершити себе в акті покаяння.

Літургійна практика у східній церкві значно відрізняється від західної, проте використання псалтиря як частини літургійної пам'яті померлих має подолати подібні труднощі посередництва між колективною практикою та бажанням окремих людей, щоб їх пам'ятали. МакРоберт наводить свідчення церковнослов'янського псалтирного рукопису XIV століття, в якому книжник Іоан незвичайно вставляє власне ім'я у вісімнадцять із двадцяти однієї

вставленої молитви[25, с.15-39]. Цей рідкісний відхід від звичайної практики, згідно з якою місце для імені читача вказувалося в тексті стандартною формулою («вимовляючи ім'я»), означає, що кожен, хто читає текст, водночас вшановує пам'ять переписувача. Текстове «Я» псалмів, що міститься в рукописі, все ж таки сконструйовано як єдине, у якому всі можуть жити, навіть коли місце насправді заповнює названий переписувач; тут зосередженість на взірцевості «Я» виявляється сильним навіть перед обличчям турботи про людину, щоб її пам'ятали.

Зв'язок між текстом і перформансом є проблемою для політичної, а також релігійної та художньої практики Середньовіччя, як видно з оцінки Бенджаміна Томпсона пізньосередньовічного англійського парламенту, який коливається між наративним звітом і офіційним записом: вони описують події парламенту в наративній манері, порівнянні з хроніками, проте вони також фіксують у більш формальних і нехронологічних термінах рішення, прийняті в парламенті. Важливість про точність цих текстів є ще одним аспектом взаємодії між ритуальними діями парламенту та його урядовими актами: роботу уряду виконував король за порадою та допомогою своїх підданих, як шляхом публічно засвідчених ритуальних дій, і через тексти, від точного формулювання яких багато чого залежало, і які самі по собі могли бути виконані. Томпсон демонструє, що неоднозначність реєстру в списках, таким чином, свідчить про взаємодію в політичній системі між божественною виконавчою владою особисто короля та розвиненою структурою закону та ради, через які опосередковувалося управління[2, с. 39-61].

У той час як для питань ритуалу колективний аспект перформативної практики має центральне значення, процеси поетики стають суворіше індивідуалізованими, коли вони стосуються «Я», яке частіше не являє собою покаяного, як частина більшого колективу, але замість цього, в акті саморефлексії, представляється як автор тексту. Якщо Остін турбувався насамперед про благополуччя мовленнєвих актів, зосереджуючись на успішних актах спілкування, Моніка Оттер представляє інтерпретацію

«Rhetorimachia» Ансельма Бесатського як грайливо «диявольського» перформансу, в якому автор виставляє своє власне «Я» як приклад скверних рис особистості, створюючи настільки ж вигадане «Ти» у фігурі Рутіленда (його племінника), з яким він вступає в полеміку. Частково агресивність текстової конструкції полягає в тому, що позиція Рутіленда зводиться до «ніщо», перетворюючи опонента на вигадку. Моніка Оттер бачить, що «Rhetorimachia» відображає цілу низку можливих перформансів, від самопостановки автора як «Ансельма» до інших, які населяють цю роль, але на відміну від псалмів, де інші у своїй читаннях або декламаціях виконують названий предмет, де немає жодного акту ідентифікації або навіть уособлення[2, с. 61-101]. Подібно до шкільних дебатів, куртуазна любовна лірика, традиційно пов'язана з реальним перформансом, характеризується напруженістю, властивою використанню середовища, що втілює соціальну практику та репрезентативні норми, текстове «ми» як засобу артикуляції поетичної індивідуальності або текстового «Я». Якщо в італійській ліриці виконання соціального «Я» втратило своє значення набагато раніше, ніж в романсах чи німецьких ліричних традиціях, Мануеле Граньолаті демонструє, як «Vita nova» Данте все ж таки просякнута перформансом у двох аспектах: і в інсценізації минулого автора до ідеального духовно-поетичного розвитку, що подається як взірець для інших поетів, що формують публіку, до якої адресований текст, і у створенні нової ідентичності його автора через мову[2, с. 101-125]. Справді, Граньолаті показує, що «Vita nova» є перформативною, а не констативною, оскільки вона не є авторським уявленням чи описом його власного минулого, як стверджує сама «Vita nova», а нове творіння, яке успішно замінює старі тексти та створює нову ідентичність. Таким чином, істотна зміна, в якій «Vita nova» Данте пориває з традиціями куртуазної любовної лірики, тягне за собою не зникнення перформансу, а скоріше його переміщення в текстовий простір, створений діалогами між поетами, що виникають.

Альмут Зуербаум представляє двох поетів пізнього середньовіччя — Гуго фон Монфор та Освальд фон Волькенштейн — чия творчість включає автобіографічні посилання, але розкриває складні стратегії узгодження текстового «Я»[2, с.125-143]. Коли Гуго фон Монфор використовує звичайну форму, щоб сформулювати зміну перспективи, Освальд фон Волькенштейн інсценує парадокс суперечливих ролей. Показано, що обидва поети розташовують власний твір у контексті ритуалізованого виконання, що відзначає їхній естетичний інтерес, так це те, як їх посилання парадоксальним чином є одночасно засобом включення, в якому «Я» є частиною придворної аудиторії та бере участь у виконанні як придворна діяльність, і виключення, представляючи «Я» як відокремлення від цієї публіки своїм досвідом ізоляції та здатністю міркувати про власну ізоляцію. Концепція перформативності, яка розглядає суб'єктивність як сценічну мову, є центральною для італійського поета Вітторіо Серені. Серені досліджує «Purgatorio» Данте, а також «Regum Vulgarium Fragmenta» Петрарки, розглядаючи такі теми, як роль пам'яті, зворотність часу і втрат, а також здатність поезії спокутувати минуле. Для кожного з поетів поезія не відтворює заздалегідь визначену версію самості, а скоріше конструює і буквально «виконує» виникнення суб'єкта, існування якого залежить від виконання поетичного акту[29].

2.2 Приклад Нового часу

Розвиток культури завжди супроводжується зміною стадій поступального її розвитку та перехідних епох, що визначаються як соціокультурна трансформація. Динаміка постає як необхідна умова буття культури. Однією із стадій поступального розвитку на континуумі європейської культури є Новий час, підготовлений такою стадією соціокультурної трансформації як Відродження. Незважаючи на те, що Новий час наповнений кривавими війнами, революціями та розгулом низовинних

людських пристрастей, — саме ця епоха вкорінює віру в розумні засади навколишнього світу та людської природи. Чи не релігійна традиція, а розум починає розглядатися «останнім джерелом авторитету». Людське починає розумітися передусім розумне. На перший план висуваються вимоги доказового знання, що логічно відповідають теорії. Світ не здається чудовим і загадковим, всі його частини сприймаються влаштованими за природними постійними законами. У звичайному житті здоровий глузд узяв верх над догматизмом і містицизмом. Міцна впевненість у тому, що людина перетворюється на господаря світу та власних пристрастей. Виникають дедалі досконаліші методи соціального контролю та управління поведінкою людей, які сприяють зростанню самодисципліни та стриманості. Але що розумнішою, впорядкованою та організованою ставав соціальний простір, тим руйнівніші наслідки такого роду розумності.

Випробовуючи навколишню природу, людина неминуче дійшла необхідності поглиблення уявлень про свою природу. У культурі Нового часу виник новий нетрадиційний тип особистості, що характеризувався автономністю і прагнення до свободи. Людина Нового часу не задовольнялася спочатку даними, а цілеспрямовано вибудовувала своє Я і свій предметний світ.

Уявлення про світ, що супроводжувалось сміливими астрономічними ідеями і теоріями, наштовхувало на думку про множинність та альтернативність світів, а Земля — лиш одна із можливих варіацій, маленька частинка в безмежності Всесвіту. Перетворення Бога на якесь «вмістище» світу, в силу, що привела універсум у рух, але безпосередньо не втручається в природні та соціальні процеси, вело до утвердження і саме посилювало відчуття самотності і незахищеності людини у світі, нестійкості земного буття, приреченості діяти на свій страх і ризик у всьому покладаються тільки на себе. У культурі намітився інтерес до розуміння внутрішнього світу людини, що виявився головним перформативним чином у художній творчості.

Особливий ступінь взаємодії, злиття та перепривласнення жанрів і форм характеризували перформативні культури раннього Нового часу. Проте цей розквіт гібридності співіснував, і певною мірою відповідав, значним вкладенням у цілісність жанру та схвалення тих чітко встановлених кордонів, які окреслювали форми та відмінні дисципліни. Прихильники «аристотелівських догмів», які протягом усього XVI ст. намагалися окреслити чіткі й стійкі відмінності між жанрами та стилями, які неминуче суперечили свободі. Але мистецькі приписи є продуктом певних періодів часу, і оскільки часи постійно змінюються, твори мистецтва повинні відповідним чином адаптуватися. Таким чином, такий жанр як трагікомічна байка, що розвивалась на ранньому етапі Нового Часу, зокрема в Італії, має на меті кинути виклик припущенням про загальні межі, які довготривала теоретична традиція рішуче впроваджувала.

Спираючись на занепокоєння загальними відмінностями, які ґрунтувалися на літературній критиці раннього Нового часу, традиційні наративи про «жанри» та «форми» часто мали тенденцію описувати їх у статичних термінах. У той же час, цей описовий підхід, який був висунутий методологіями, глибоко вкоріненими в дисциплінарну специфіку, неминуче применшував не тільки важливість загальних перехресних змішувань в ранній модерній перформативній культурі, але й життєво важлива взаємодія драми, музики, танцю, поезії тощо, зазвичай звертаються як незалежні один від одного. Проте гібридність переплетення та інші форми жанрової інтерактивності покладалися саме на знайомство та умовність цих кордонів, щоб сприяти новизні та привабливості їх згинання(bending).

Таке жанрове згинання безперечно можна пов'язати з гендерним згинанням. Мало того, що «гендер» і «жанр» є етимологічними синонімами (від італійської - “genere”), але й жанр може ділитися нефіксованою, неоднозначною та заплутаною манерою, у якій ми тепер визнаємо, що гендер виконується та трансформується. Гендерне згинання - це розширення зрозумілого суб'єкта, що штовхає проти логіки загальноприйнятих бінарних

позицій; це переосмислення позиціонує гендер як «змінний і підданий перегляду» саме через викликання тривоги відмінностей, аналогічно описаному вище жанру[11]. Часом, хоча далеко не завжди, цей процес викривлення гегемоністських культурних очікувань займає театральний простір, як у випадку драг-перформансів. Епоха раннього Нового часу не була чужою для цих практик і конструкцій, з якими вони стикаються. До прикладу, згадуються безліч переодягнених персонажів і травестій, які перетинають сцени Європи.

Музикознавиця Сьюзен Макклері позначила театр XVII століття як «місце, де найбільше представляються публічні вистави сексуальної двозначності та навмисно збоченої гендерної конструкції до того, як у наш час»[26, с. 105; власний переклад —Р.Б.]. Таким чином, рання сучасна перформативна культура сприяла продуктивній переробці як гендеру, так і жанру.

Якщо термін «згинання жанру», викликає поняття «згинання гендеру», то друга частина назви визначає широку сферу дослідження – ранньомодерні перформативні культури – яка потребує деякого розкриття. «Перформативний» викликає лексичний кластер, який, незважаючи на загальний етимологічний корінь (тобто дієслово «виконувати»), тягне за собою різноманітний набір значень та наслідків. Таким чином поняття перформансу виявляє себе як художнє втілення текстового продукту, задуманого, представленого та буквально «виконаного» у певному просторі, що включає одного або кількох виконавців та певну аудиторію. Таке розпливчате визначення спонукає охопити незліченну кількість прикладів перформансу, які характеризували культури та суспільства раннього Нового часу: розмовну драму, театральні та музичні імпровізації, різні види усної поезії та п'єси, що поєднують слова, спів та інструментальну музику, тощо. Таке уявлення про ранню модерну виставу йде пліч-о-пліч з так само неоднорідною топографією: театри (як тимчасові, так і постійні), двори, сади,

площі та вулиці, церкви та їх околиці – простір ранньомодерних перформансів водночас різноманітний, наскрізний і проникний.

Хоча прикметник «перформативний» зазвичай стосується в цьому питанні до виконання, він неминуче несе навантаження двох споріднених понять: а саме «перформативний» (що розуміти як «перформативний акт») і «перформативність».

Як зазначають Ендрю Паркер та Ів Кософскі Седжвік, історія цих понять «відзначається перехресними цілями. Бо в той час як філософія та театр зараз поділяють перформатив як спільну лексичну одиницю, цей термін навряд чи став означати те саме для кожного» [28, с. 1-18; власний переклад — Р.Б.].

Як зазначено у вищезгаданому творі Джона Остіна «How to Do Things with Words», перформативний акт — це той, який збігається з висловлюванням, яке його виконує[5]. Ідея, заснована на лінгвістиці та філософії мови, мала застосовуватися до вивчення спілкування в реальному житті. Остін виключив область перформансу (як у «театральній виставі») зі своєї теорії мовленнєвого акту. Виключення Остіном перформансу (наприклад, виконання п'єси) зі сфери перформативних дій мотивується його аргументом про те, що «перформанс послаблює перформативну силу висловлювань[5, с. 59-88]. Після переогляду теорії мовленнєвого акту Остіна, коли під «перформативністю» розуміють відтворення норм, які визнають і втілюють ідентичності, стає зрозумілим, що перформанси (який тягне за собою поетичний шаблон, рамки, жанри, та структури участі) дійсно можуть сприяти висвітленню статусу мовлення як соціальної дії.

Критика Остіна Жаком Дерріди, а також подальша переоцінка перформативності Джудіт Батлер у зв'язку з її обговоренням гендеру показали, що перформанс дійсно може виявитися, так би мовити, більш перформативним, ніж стверджував Остін[15, с. 326; 11]. Ключем до цієї дискусії є ітеративність, що забезпечується продуктивністю, що впливає на саму перформативність.

Літературознавець Вільям Егінгтон резюмує значення ітеративності для інтерпретації Батлер взаємно інформативного характеру перформансу і перформативності: «Таким чином, видається, що перформативність Батлер є гібридом класичного визначення - використання мови, яка виробляє те, що вона намагається описати або висловити - і окремого, але пов'язаного поняття ітеративності. Однак, на думку Батлер, ефективність такого соціального устрою, як гендер, залежить від його якості громадянськості, та сама якість, чия присутність у мовній ситуації була достатньою підставою для Остіна виключити його (помилково, на думку Дерріди) з розгляду, бо перформатив висловлювання у такій ситуації (коли воно не сприймається всерйоз) ніколи не спрацює» [16, с. 17-18; власний переклад — Р.Б.].

Егінгтон пропонує переформулювати поняття перформативності в термінах «театральності»: «...не менш важливо для нормального вживання є те, що ця театральність є конститутивною для певної історичної форми міжособистісних відносин і самосвідомості» [16, с. 18; власний переклад — Р.Б.]. Хоча основною метою Егінгтона є виявлення «театрального» повороту, який з початку Нового часу формував європейські культури та суспільства, його огляд перетину перформансу та перформативності проливає світло на значення умовностей, які в межах даного контексту, дають змогу глядачам розшифрувати спектакль як такий.

РОЗДІЛ 3. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3.1 Молодіжна субкультура

Вплив субкультури хоч не викликає негайних змін у суспільстві, але суттєво впливає на подальші різні аспекти нашого життя – культуру, моду, поведінкові тенденції, взаємини зі світом і самим собою. Що згодом і формує сприйняття того чи іншого тимчасового періоду чи навіть цілої епохи у наших умах.

Молодіжна субкультура проектує життєві ситуації, які навчають підлітків адаптуватися до життя у суспільстві. У світі успішність реформ багато в чому залежить від активної участі в них молодих. При цьому дуже важливо адекватно оцінювати молодь, розуміти, які цінності переважають у їхній свідомості, які особливості характеризують ту чи іншу субкультуру.

Беручи до прикладу панк-культуру, незважаючи на те, що в стилі панк-музики існують широкі варіації, панк, як правило, характеризується швидкими, агресивними тонами і часто є політичним зарядом. Хардкор-панк — це більш грубий відросток панк-музики, де слова часто кричать, а не співають. Етика локальних панк сцен ж «уникає капіталістичного, орієнтованого на прибуток музичного світу, рекламуючи свої гурти, шоу та записи самостійно або через невеликі компанії» [20, с. 24; власний переклад — Р.Б.]. Панк загалом, і особливо панк, який підкреслює свою прихильність до самотності та локальності, теоретизується як субкультура, яка прагне відкинути депресивні та ексклюзивні аспекти основного суспільства.

Герфрід Амброш — дослідник філософії літератури— визначає «етичний кодекс» панку як такий, що загалом пов'язаний з анархістською та лівою ідеологією, що в більшості випадків важливіший за музичний стиль. Він також коментує, що цей код може відрізнитися в різних панк-спільнотах[3]. Така незааганжована субкультура в більшості має зв'язок із тим, що спільно

можна вважати прогресивною політикою: увага до соціальної несправедливості, індивідуальних прав та їх занепокоєння характеризували більшу частину музики і розмов на концертах.

Очевидно, що люди живуть більшу частину свого життя як одягнені тіла, однак важливість одягу як частини втіленої ідентичності була значною мірою ігнорована в академічних колах. Мода є важливою частиною особистості. Тимчасові та постійні способи, якими ми змінюємо свій зовнішній вигляд, можна сформулювати як певна можливість технології наших тіл. Дослідниця Дженніфер Веслі стверджує, що технології тіла приймаються як «природні» лише тоді, коли вони відповідають соціальним нормам та очікуванням[33, с. 643-669]. Це означає, наприкладі того, що західна культура передбачає, що хороші матері будуть ніжними і теплими, вагітну жінку з порваним та неохайним одягом і пірсингом можна оцінити за її зовнішнім виглядом як «погану матір», незважаючи на відсутність прямого зв'язку між одягом і здатністю доглядати за дитиною. Тому ми використовуємо технології тіла, щоб як представити себе, так і зрозуміти інших. Ці поняття здаються особливо важливими на вищеописаних панк-сценах, оскільки намагаються відкинути очікування та обмеження за допомогою технологій тіла, використовуючи тіло як місце опору та протидії. Поширеними були пірсинг і татуювання, що можна розуміти як відмову від суспільних норм і очікувань. Науковці Девід Белл і Джилл Валентайн припускають, що модифікацію тіла, наприклад татуювання, можна розглядати як відповідь на відчуття безсилля перед соціальними проблемами; влада здійснюється через зміни тіла як місця, яке можна контролювати, оскільки тіло — це те, над чим людина має певну владу[8, с.143-157]. Їхні спостереження мають відношення до контексту панк-сцени, що можна спостерігати у зусиллях учасників протистояти негативним аспектам очікувань суспільства щодо зовнішнього вигляду, поведінки, особистої презентації та приписуваних прикладів для наслідування. Крім того, оскільки багато жінок намагаються подолати поняття пасивності, поступливості та наївності, для деяких татуювання, пірсинг і носіння

нетрадиційного одягу можуть означати опір цим стереотипним або «природним» уявленням про жіночність. Таким чином, тіло може використовуватися як засіб претензії на розширення прав і можливостей, протистояти дисциплінарним практикам і гендерним нормам, накладеним на тіло, через тіло.

Спільність у формах технологій тіла, які практикують учасники, на прикладах татуювання та пірсингу, може свідчити про те, що люди також відчувають тиск, щоб представити себе особливим чином, щоб відповідати альтернативним соціальним нормам та очікуванням у сцені чи спільноті. Обговорюючи статтю у середовищі панк-культури, часто виявляється, що деякі жінки відчували тиск з боку інших представників субкультури, через традиційний вигляд, і відчували, що їх будуть судити за те, що вони носять нормативний макіяж або не мають татуювань. Це свідчить про певні очікування щодо того, як жінки-панки повинні відкидати популярні уявлення про жіночність, маючи на увазі майже оксюморонні очікування відповідності нонконформістській нормі. Проте також здається, що в панк-культурі можуть бути змінені, але все ще обмежувальні поняття про прийнятну поведінку та фізичну продуктивність. Як зазначає Робін Лонгхерст: «Мода й одяг — це культурні конструкції втілених ідентичностей, які в кінцевому підсумку прив'язані до простору» [23, с.40; власний переклад — Р.Б.]. Отже, в контексті панк-сцени існує складний зв'язок між метою відкинути «мейнстрім» і внутрішньою боротьбою за визнання та колективну ідентичність.

Звертаючись знову до перформативної теорії Джудіт Батлер, яка ставить під сумнів універсальні та дихотомічні припущення про гендерну ідентичність і натомість пропонує, що гендер виконується та конституюється через повторення перформансів[11]. Якщо гендер — це робить, як припускає Батлер, то найяскравішим прикладом гендерних дій з можуть бути танці на деяких панк-шоу. Танці на більш важких шоу, особливо на хардкор-шоу часто включали імітування ударів, підняття кулаків, штовхання та зіткнення одне з одним. Люди посилалися на створену атмосферу, пристрасть до музики та

філософію, що лежить в основі цього, як пояснення тілесного виступу. Така поведінка є прикладом ставлення до опору, характерного для панку, яке кидає виклик припущенням, що цей стиль танцю та руху є безглуздим насильством. І все ж при тому, що тут виражена та закодована пристрасть, можна розуміти як прояв маскулінності. О'Хара Крейг в книзі «The Philosophy of Punk: more than noise» пояснює, що в такому патріархальному суспільстві, як наше, чоловіки класифікуються як «точка відліку», а жінки – як «інші», і тому поведінка, закодована як чоловіча, переважає над тим, що розглядається як жіноче. Таким чином, пристрасть виражається за допомогою чоловічих проявів сили, влади та емоційної стриманості. Проте такі маскулінні тілесні перформанси не є винятковими для чоловічих тіл і не охоплюють усіх чоловічих тіл[27]. Зазвичай же, на панк-виставах, дуже мало жінок, які відвідували, брали участь у цих виставах. Теорія про те, що чоловічі і жіночі тіла вчать займати простір по-різному, може допомогти в аналізі моделей гендерної діяльності.

Айріс Маріон Янг у політичному нарисі «Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality» обговорює, що дівчата, як правило, навчаються стриманій поведінці тіла. Для Янг типова стримана жіноча поведінка не є біологічною, а скоріше спричинена соціальними структурами та обмеженнями щодо жіночого тіла. Жінки, як правило, «не мають повної довіри до власного тіла, щоб йти до власних цілей, підходять до фізичної активності з нерішучістю, схильні вважати своє тіло тендітним і тому бояться болю більше, ніж чоловіки»[35, с. 34; власний переклад — Р.Б.]. Незважаючи на це, багато чоловіків неминуче бояться болю на шоу, а багато жінок, які присутні – ні.

Робота Янг пояснює, що з раннього віку дівчат вчать, що бути жіночною означає бути слабкою, покірною та стриманою. Спостереження жінок на концертах свідчить, що страх перед фізичним болем викликає занепокоєння для деяких жінок, але також існує таке занепокоєння, як банальна участь у «чоловічому» виступі. Однак там, де участь жінок дуже мала, і коли це

поєднується з такими факторами, як статус «подружки» якогось чоловіка, проблеми жінок щодо більшої помітності можуть посилюватися. Як зазначалося, маскулінне тіло не є винятковим для чоловічих тіл, і пропорції жінок, які беруть участь, можуть бути не однаковими для різної сцени.

Подібні аргументи щодо напруженості між мізогінією та боротьбою за створення егалітарних просторів висунув Девід Енсмінгер у роботі «Redefining the Body Electric: Queering Punk and Hardcore», обговорюючи квір і панк. Енсмінгер досліджує історичну присутність квір-культурних практик на сцені панк-музики, а також постійний конфлікт між тими, хто визначає сцену як квір-простір, і гетеронормативними припущеннями та гомофобною поведінкою та уявленнями, які все ще зберігаються на сцені. Дослідник пояснює, що для багатьох людей, які ідентифікують себе як квір або ідентифікують себе з квір-культурою, панк-музика пропонує простір, де гомофобія призупинена, припускаючи, що можливо, що панк-політика та гей-культура злилися, щоб змінити основне ставлення [17, с.50-67]. Однак, на жаль, тиск гетеросексуальності та гетеронормативності є домінуючим у панку дотепер. Хоча гомофобія та гомофобна поведінка загалом засуджуються, залишається більш пасивне прийняття гомофобії. Прикладом може бути випадкове використання терміну «гей»(та інші поширені негативні синоніми) як образи, як і в широкому суспільстві. Тим не менш, робота Енсмінгера підкреслює можливості панку повернути простір, який для багатьох є «приховано дивним»: «Бути аутсайдерами через підкорену сексуальність забезпечує геям та лесбійкам критичну дистанцію, щоб деконструювати панк-рок і дозволити їм можливість створення культури поза мейнстримом, яка є інноваційною, але критично налаштована до існуючих соціальних і культурних стандартів»[17, с.65; власний переклад —Р.Б.]. Обговорюючи квір-панків, цей автор посилається саме на геїв і визнає, що існує потреба перевірити, чи є жінки-лесбійки «рівноправними партнерами» у відтворенні панк-простору. Дослідження Енсмінгера ще більше підкреслює напруженість між різними способами розуміння та інтерпретації простору, а також

складність відносин панку з прогресивною політикою та просторами, які створюються в результаті.

Приклад ілюструє потенціал панк-сцени як простору для опору репресивним ідеологіям, надаючи приклади способів втілення ідентичностей і того, як тіло можна розглядати як об'єкт опору. В оглядовому есеї Лін Стюарт «Bodies, visions, and spatial politics: a review essay on Henri Lefebvre's 'The production of space'» простір є продуктом людського тіла, що говорить про те, що для того, щоб вчинити опір, ми повинні спочатку почати з тіла[31, с. 609-618]. На нашу думку, панк-музика — це вдалий приклад, адже у спробах протистояти репресивним ідеологіям і практикам за допомогою технологій тіла та потенціалу, який надає панк-простір можна чітко простежити визначені уявлення про маскуліність та фемінність. Проте інші втілені гендерні перформанси (вербальні та фізичні) перебувають у напруженні цього аналізу. Незважаючи на те, що етику рівності часто пропагують на словах, сексизм засуджують, проте дискурси сексизму, поряд із чоловічими тілесними перформансами, піднімають питання про потенціал створення інклюзивних просторів. Однак те, як гендер виконується на шоу, також можна розглядати як специфічний контекст — форма танцю, описана вище, викликала б зовсім інше значення, якщо б виконувалась на робочому місці в офісі, демонструючи, як поведінка наповнена різними значеннями в залежності від контексту. Таким чином, здається, що просторовість сцени створює гендерну продуктивність, тоді як гендерні перформанси водночас виробляють просторовість сцени. Складнощі та дисонанси, які обговорюються в цій статті, демонструють, що некапіталізовані панк-концерти є корисним прикладом для застосування теорій опору, гендеру та перформативності. Незважаючи на те, що багато моментів можуть здатися негативним, бачення панк-сцену як простору, де можна кинути виклик домінуючим і негативним гендерним відносинам, є цікавим і корисним в контексті досліджування нових форми ідентичності. Щоб уникнути певні негативні елементи, в першу чергу потрібно критикувати не сцену, а проілюструвати поширеність патріархату,

демонструючи конфлікти і суперечності, що виявляються у спробах відкинути репресивні аспекти основного суспільства.

3.2 Медійний дискурс

При аналізі текстів медіа нами показана важливість номінації явищ у політичному дискурсі, використання кліше та штампів як окремого випадку стереотипії, використання аксіологічної лексики, метафорики, евфемії, повторів, перифраз, складності дефінітивності термінів, маніпуляція факти політичного дискурсу наголошується на ролі когнітивних технік інтерпретації, необхідних для розуміння контенту глобальних медіа, що формуються в Інтернеті в наші дні.

Дискурсивний аналіз актуальних соціальних явищ надзвичайно складний, а методологія такого аналізу лише розробляється. Які мовні та риторичні феномени, що змушують нас займати ту чи іншу точку зору? Наскільки у критичних дослідженнях дискурсу дослідник абстрагується від етичної позиції?

Серед проблемних питань даного етапу науково-дослідної роботи були: актуальність риторико-герменевтичної проблематики; риторика як спроможність до оцінки інформації; нові інформаційні технології та риторика; риторична культура читання преси; техніки оцінки публічного виступу у неориториці; паблік рілейшнз, пропаганда, ідеологія та тексти в системі нових інформаційних технологій; коментар в інформаційно-аналітичній роботі та техніки коментування; мова як моделююче середовище у соціально-політичному дискурсі; етнічні фактори та соціально-політичний дискурс; мовні феномени політичного дискурсу; проблема застосування герменевтичних технік розуміння до текстів ідеологічного плану – суспільно-політичного дискурсу.

Монополізація соціальних уявлень глобальними ЗМІ – проблема громадської думки у розумінні П. Бурдьє. Бурдьє високо оцінив теорію мовленнєвих актів за «привернення уваги до соціальних умов спілкування» [10, с. 9; власний переклад — Р.Б.]. Навіть більше, ніж Остін, він наголошував на важливості аналізу текстів у їхньому соціальному контексті, а не в чисто лінгвістичних термінах. Зрештою, перформативні висловлювання вважаються істинними лише тоді, коли особа, яка їх вимовляє, уповноважена на це, а її повноваження визнаються іншими: «Легітимна компетенція — це визнана законом здатність уповноваженої використовувати, у офіційних випадках легітимну (тобто офіційну) мову; мова, яка акредитована, гідна того, щоб їй вірили, або, одним словом, перформативна, яка претендує (з найбільшими шансами на успіх) бути ефективною» [10, с. 69–70; власний переклад — Р.Б.]. Його інституційний контекст і соціальні конвенції визначають, чи «працює» мовленнєвий акт. Згідно з Бурдьє, комунікація — це не просто обмін інформацією чи думками, а насамперед здійснення символічної сили.

Бурдьє і, зокрема, Джон Р. Серль перемістили очевидний фокус Остіна з кількох досить спеціалізованих мовленнєвих ситуацій на визнання перформативної природи мови загалом. Вони підкреслювали наміри продюсера та вплив на публіку, а також акцентували увагу на соціальному контексті. Наука про медіа, ідентичність та перформативність особливо зосередила увагу на гендерних або квір-дискурсах. Журналістика у своїй цілісності, як специфічний дискурс серед інших комунікативних дискурсів, має перформативний характер. У XIX столітті журналістика успішно розробила ідеологію, яка підкреслювала її незамінність для демократії: журналістика як четверта держава. Вона заявляла про право контролювати інші влади в суспільстві, оскільки була уповноважена на це громадянами. Щоб легітимізувати цей авторитет, а також його репрезентації соціальної реальності, журналістика розробила специфічний дискурс.

Перформативна сила має важливе значення для статусу та позиції журналістики в суспільстві. Щодня журналістика інсценує соціальний світ

мовою. Щодня його авторитет потрібно підтверджувати. Мільйони людей беруть участь у цьому масштабному ритуалі смислоутворення, який проводять ЗМІ. Для них не матеріальний, реальний світ керує їхніми думками, а уявлення про соціальний світ у ЗМІ. Виникнення окремих подій стає очевидним для широкої громадськості лише тоді, коли вони стають частиною журналістського дискурсу. Ця «медіа-реальність» має перформативну силу. Це визначає, про що думають громадяни і як вони діють, а також формує громадські дебати.

Багато і часто справедливо говорять і про маніпулюваність соціумом за допомогою мас-медіа, вибудуваності такого соціального інституту медіа, який у своїх геніальних антиутопіях передбачили О. Хакслі та Дж. Оруелл.

Олдос Хакслі у популярній антиутопії «Brave New World» оповідає про такий інструмент контролювання поведінки людей як гіпнопедія. Наприклад, надаючи їм повідомлення на кшталт: «Чим більше швів, тим менше багатства»[21, с. 51; власний переклад — Р.Б.], це вчить їх позбавлятися від зламаных речей і купувати нові, що дуже заохочує до споживання. Людям також промивають мізки іншими крилатими фразами, такими як цитата: «Краще закінчити, ніж виправити» [21, с. 49; власний переклад — Р.Б.]. Це вчить їх, що набагато легше просто позбутися всього, що зламане, будь то іграшка чи дружба, ніж намагатися це виправити. Світова держава використовує гіпнопедію, щоб забезпечити, щоб їхнє ідеальне суспільство було наповнене людьми, які не мають почуття індивідуальності. Таким чином, усі створені так, щоб бути однаковими, що значно полегшує їм контроль. З тих пір, як Інтернет, відеоігри, мобільні телефони та багато інших джерел ЗМІ стали популярнішими, соціальна характеристика ЗМІ стала ще більшою, ніж була раніше.

ЗМІ мають дуже сильний вплив на наше життя. Він зустрічається майже у всіх аспектах нашого повсякденного життя. Хоча спочатку він був створений для забезпечення легкого доступу до інформації та новин у всьому світі, зараз він в основному використовується для розваг. У ХХІ ст. у

«суспільстві спектаклю» комунікується стає весь світ. Місце феноменології буття займає феноменологія комунікації. Пресу давно звинувачують у тому, що вона нахабно, цинічно, тишком-нишком керує новинами, телебачення розглядають як можливість підтримувати візуальний контроль над власним життям.

У соціологічній теорії глобальні проблеми поширення інформації обговорюються з позицій теорії культурного імперіалізму як варіант теорії залежного розвитку. Розробка міфології ЗМІ проводиться у традиції критичного аналізу дискурсу. Гі Дебор у «Society of the Spectacle» досліджує прямий зв'язок між ЗМІ та економікою: «Перший етап панування економіки у житті призвів до очевидної деградації буття - людське задоволення більше не прирівнювалося до того, що було, а до того, чим мало. Нинішній етап, на якому в суспільному житті повністю домінують накопичені економічні досягнення, призводить до загального зрушення від необхідності до появи - всі, хто має, повинні тепер черпати свій безпосередній престиж і свою кінцеву мету від зовнішнього вигляду. У той самий час вся індивідуальна реальність стала соціальною тому, що вона формується соціальними силами і залежить від них. Індивідуальна реальність може виникнути лише тому випадку, якщо вона насправді не реальна» [14, с.17; власний переклад — Р.Б.].

Пізніше він прийшов до висновку, що ЗМІ активно змінюють людське сприйняття, взаємодії та стосунки. Компанії знайшли нові шляхи створення нових бажань і прагнень у нашій свідомості, щоб створити потребу у своїй продукції. ЗМІ інтерпретують для нас світ, долаючи бар'єр часу та відстані, створюючи враження пов'язаного всесвіту. Сучасні технології зменшили потребу в будь-якій взаємодії з людьми, наприклад, багато людей не можуть згадати, коли востаннє запитували вказівку у перехожого, більшість людей користуються телефонними картами, пошуковими системами. Незважаючи на корисність цих технологій і зручність, люди були зведені до ряду товарних бірж, створених капіталістами. Ці технології змінюють нашу поведінку,

взаємодію, внутрішні думки, роблячи нас безпорадними та відданими на милість виробників.

Відповідно, розуміння перформативності та перформативних практик потребує переосмислення. Якщо говорити грубо, цифрові пристрої та інфраструктури працюють, і вони змушують людей працювати. Розумні гаджети профілюють і класифікують, передбачають і прогнозують, пропонують і видаляють, можуть підбадьорювати, а також викликати сумніви. Таке трактування раніше могло б бути сприйняте як підозріла форма антропоморфізації, проте тепер вони передають фактичний опис того, що роблять технологічні об'єкти та програмне забезпечення. Що стосується техніко-соціальних взаємодій, людські тіла також змушують цифрові технології виконувати задачі. Тепер традиційні або звичайні уявлення про перформативність і перформанс ґрунтуються на відмінності між людською і технологічною продуктивністю. Людська перформативність пов'язана з інтенціональністю, рефлексивністю, смислотворенням, з втіленням, повторенням і трансгресією. Технологічне, з іншого боку, відноситься до детермінованих операцій без семіотичних або афективних якостей. Це чітке розмежування людської діяльності та нелюдської процедурності стало неспроможним. У цифрових та медіа культурах, ми могли б сказати, перформативний поворот має прийняти свій власний «технологічний поворот».

Отже, дослідження та теоретизація перформативності в цифрових та медіа культурах є важливим проектом. Спочатку ми повинні навчитися мислити та усвідомлювати, як техносоціальна перформативність — як свого роду актуалізація чи подальший розвиток перформативності — вписує людину і нелюдських акторів. Таким чином, і в цифрових культурах теорія перформансу пропонує подвійну програму критики: дослідити складне співвідношення влади та перформативності, а також наполягати на відкритості та мінливості, які є іманентними перформативним процесам.

ВИСНОВКИ

Отже, доходячи до висновку можна сказати, що, по-перше, становлення перформативної теорії відбулося завдяки перформативному повороту гуманітарних наук, який охопив не тільки лінгвістику, а й інші дисципліни. З одного боку, теоретики перформативності намагалися переосмислити сутність суспільства, де перформативи існують як окремі типи повідомлень. З іншого боку, відбувався поступовий перегляд не лише мовленнєвих характеристик культури, а й невербальних, які також вважалися перформативними. Тобто перформативний поворот пов'язаний з переорієнтацією суспільствознавства зі структури на виконання (перформанс) або дієздатність суб'єкта, відновлення його творчого потенціалу.

По-друге, розгляд поняття перформативності з різних боків, зокрема з боку філософії мови(Остін, Серль), гендерно-соціальних досліджень(Батлер, Барад), театральних студій(Фішер-Ліхте), зв'язок перформансу та тілесності(Фуко) дав нам широке визначення цього терміну, а також розуміння того, що незалежно від сфери використання, перформативність охоплює культуру в повному її обсязі. Перформативна теорія розглядає культуру як набір презентацій – людських і нелюдських, і є альтернативою постструктуралізму, оскільки перформативна діяльність робить особливий акцент на суб'єкті, що може кардинально змінити культуру. Перформативна культура винаходить людський суб'єкт та його буття, що водночас уможлиблює культуру як перформанс. Вона також орієнтується на повсякденне життя, яке ґрунтується на повторюваних ритуалах. Йдеться про те, що перформативи потрібно оволодіти на рівні автоматизму, тому деякі культурологи часто сприймають їх як дисциплінарні утиски з боку різних державних інституцій. Іншим виміром перформативної теорії культури є також аналіз соціокультурних перформансів, які долають монотонність повсякденного життя та контроль влади. В обох випадках увага зосереджена на людському тілі, хоча деякі культурологічні теорії також включають

нелюдські тіла (речі та тварини), які також беруть участь у соціальній діяльності, тобто присутні в продуктивному дискурсі культури. Таким чином, перформативи та перформанси мають потужний творчий потенціал у культурній сфері, тому їх вивчення зокрема допомагає зрозуміти фундаментальні причини культури як практичного середовища існування людини.

По-третє, філософсько-прикладний аналіз культурних явищ дав змогу показати перформативність в історичній перспективі — Середньовіччя, Новий час та сучасність (зокрема, аналіз субкультур в їх перформативному аспекті).

Якщо Середньовіччя перформативна практика характеризувалась складними відносинами між ритуальною практикою та текстовими записами, то в Новому часі поняття перформансу виявляє себе як художнє втілення текстового продукту, представленого та виконаного у певному просторі, що включає одного або кількох виконавців та певну аудиторію. Прикладами можуть служити розмовна драма, театральні та музичні імпровізації, різні види усної поезії та п'єси, що поєднують слова, спів та інструментальну музику, тощо. Це дає впевненість говорити, що простір ранньомодерних перформансів водночас різноманітний, наскрізний і проникний, а також супроводжувався поступовим переходом до викривлення гегемоністських культурних очікувань (переодягнені персонажі в нетрадиційний одяг, травестії), які стали головним об'єктом у дослідженні сучасної молодіжної субкультури, де великий об'єм займає обґрунтування суперечності універсальних та дихотомічних припущень про гендерну ідентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту/Олена Левченко. — Науковий вісник «Курбасівські читання» — 2018. — С. 13-25.
2. Almut S. Aspects of the performative in medieval culture/Almut Suerbaum. — Berlin: De Gruyter, 2010. — 319 p.
3. Ambrosch, G 30-Second Poetry: A Literary Analysis of Punk and Hardcore/Gerfried Ambrosch. — Routledge, 2011. —196 p.
4. Arendt H. The Human Condition / Hannah Arendt. — Chicago: The University of Chicago Press, 1958. — 348 p.
5. Austin, JL. How to Do Things with Words/John Langshaw Austin. — Oxford: Oxford University Press, 1962. — 167p.
6. Barad, K. Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter/Karen Barad//Signs: Journal of Women in Culture and Society. —2003. —№ 28(3).—Pp. 801-831.
7. Bauman R. and Charles Briggs L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life/Richard Bauman, Charles L. Briggs//Annual Review of Anthropology. —1990. — №19. —Pp. 59–88.
8. Bell, D. and Valentine, G. The Sexed Self: Strategies of Performance, Sites of Resistance/David Bell and Gill Valentine. — Mapping the Subject, London, Routledge, 2005. — 141-154pp.
9. Berger, P. L. and Luckmann, T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge/Peter Berger, Thomas Luckmann. — London: Penguin Books, 1991. — 122p.
10. Bourdieu, P. Language and symbolic power/Pierre Bourdieu. — Cambridge, UK: Polity Press, 1991. — 291p.
11. Butler J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity/Judith Butler. — New York: Routledge, 1990. — 172p.

12. Butler J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*/Judith Butler//The Johns Hopkins University Press, *Theatre Journal*. —1988. — № 4 (40). — Pp.519–553.
13. Connerton, P. *How Societies Remember*/Paul Connerton. — Cambridge:University Press, 1989. — 115p.
14. Debord G. *Society of the Spectacle*/Guy Debord. — Detroit, Translation: Black & Red, 1977. — 119p.
15. Derrida J. *Margins of Philosophy*/Jacques Derrida. — Chicago: University of Chicago Press, 1982. — 326p.
16. Egginton W. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*/William Egginton. — Albany: State University of New York Press, 2002. — 216p.
17. Ensminger D. *Redefining the Body Electric: Queering Punk and Hardcore*/David Ensminger//*Journal of Popular Music Studies*. —2010. —Vol. 22, №1. — Pp. 50-67.
18. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*/Erika Fischer-Lichte. — London:Routledge, 2008. —240p.
19. Foucault M. *Discipline and Punish*/Michel Foucault. —New York: A Division of Random House, 1995. — 334p.
20. Haenfler R. *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean Living Youth, and Social Change*/Ross Haenfler. — New Jersey: Rutgers University Press, 2006. — 264p.
21. Huxley A. *Brave New World*/Aldous Huxley. — New York: Harper & Bros., 1946. — 311p.
22. Kasten I., Largier N., Schnyder M. *Trends in Medieval Philology*/Ingrid Kasten, Niklaus Largier, Mireille Schnyder. — Berlin/New York:Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010. — 327p.
23. Longhurst R. *Maternities: Gender, Bodies and Space*/Robyn Longhurst. — New York: Routledge, 2008. — 208p.
24. Lyotard Jean-Francois *The Postmodern Condition*/Jean-Francois Lyotard. — Manchester:Manchester University Press, 1984. — 135p.

25. MacRobert C.M. Remember me in your prayers/ Catherine Mary MacRobert//University of Oxford, Aspects of the Performative in Medieval Culture, 2010. — 39-59pp.
26. McClary S. Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music/Susan McClary. — Berkeley: University of California Press, 2012. — 105p.
27. O'Hara C. The Philosophy of Punk: more than noise/Graig O'Hara. —San Francisco: AK Press, 1999. —172p.
28. Parker A., Sedgwick E.K. Introduction in Performativity and Performance/Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick. — New York: Routledge, 1996.— 1-18pp.
29. Robinson P. How Distant we've Become: Syntax and Apostrophe in Fortini and Sereni'/Peter Robinson//Oxford: Oxford University Press, Modern Poetry in Translation. —1996. —№9. — Pp. 195–200.
30. Rudenko S., Prykhodko V. Anthropological Discourse in the Performative Context of Body-Spatial Experience/ Sergii Rudenko, Volodymyr Prykhodko// Future Human Image. —2020. — №13. — Pp. 88-93.
31. Stewart L. Bodies, visions, and spatial politics: a review essay on Henri Lefebvre's "The production of space"/Lynn Stewart//British Columbia: University of British Columbia, Environment and Planning D: Society and Space. — 1995. —Vol. 13, №5. — Pp.609-618.
32. Usher R. Lyotard's Performance/Robin Usher//Studies in Philosophy and Education. —2006. — № 25. — Pp.279–288.
33. Wesely J. K. Exotic Dancing and the Negotiation of Identity: The Multiple Uses of Body Technologies/Jennifer K. Wesely//Journal of Contemporary Ethnography. — 2003. —Vol. 32, №6. —Pp. 643-669.
34. Wolf M. A. "Performative Turn" in Translation Studies?/Michaela Wolf. — Reflections From a Sociological Perspective. TransCultural, № 9.1., 2017. — 27–44pp.

35. Young I. M. *Throwing like a girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality*/Iris Marion Young// New York: Oxford University Press, 2005. — 27-45pp.

