

ŽENSKA PISAVA

Sandra M. Gilbert in Susan Gubar

Ogledalo in vampirka: razmišljanja o feministični kritiki

Ko je pred več kot tridesetimi leti M. H. Abrams objavil vplivno študijo *Ogledalo in svetilka* o razvoju romantične ideologije in ikonografije, se je osredotočil na nasprotje med mimetičnimi in ekspresivnimi vzgibi, med klasično zasnovano umetnika, ki drži ogledalo naravi, in romantično idejo umetnika, ki ga kot svetilko od znotraj podžiga spontana poplava mogočnih plametečih čustev. Abrams pretehtava in preleva estetiko pesniških figur od Platona in Longinusa do Wordswortha, Coleridgea in Shelleyja, seveda pa ne omenja nobene predstavnice feministične misli, pa tudi razglabljanje o delih pisateljic pravzaprav ne sodi v okvir njegove razprave. In vendar bova poskusili dokazati, da kategoriji, ki ju je vpeljal, koristno osvetlujeta intelektualna izhodišča in postopke večine sodobnih feminističnih teoretičark in da lahko poleg tega feministični načini raziskovanja pripeljejo do novih pogledov na gradivo, ki ga je preučeval.

Ogledalo: za številne feministične kritičarke postane ta Abramsov simbol umetnosti kot mimetične reprezentacije prostor, kamor je treba ujeti gibljive zgodovinske podobe resničnosti spolov. Naj te znanstvenice obsojajo sovražno karakterizacijo žensk, vlečejo iz pozabe in na novo vrednotijo izgubljene avtorje ali slavijo osebe iz del pisateljev ali pisateljic kot pozitivne vzornike, s tem implicitno opredeljujejo nalogo sodobne literarne vede kot odsevanje – prepis – prepoznavne zgodovine, ki jo sestavljajo pravi avtorji, pravi bralci in objektivno preverljive kulturne razmere. Na podlagi izhodišča, da književnost zreali predmete in dogodke, s pomočjo tekstov pogosto raziskujejo družbene in psihološke okvire ter s tem opozarjajo na načine, s katerimi zapostavljena ali le delno razumljena dela beležijo zapostavljeno ali napačno interpretirano kulturno zgodovino. S tem ko na novo zastavljajo okvire preteklosti, tudi postavljajo pod vprašaj sprejete načine periodizacije in vrednotenja, vendar pa po pravilu ne oporekajo konceptom resničnosti, ki so temelj prav tej dejavnosti periodizacije in vrednotenja.

Svetilka: druge feministične kritičarke so Abramsovemu simbolu umetnikove subjektivitete in navdiha dodale spol, ohranile pa so njegovo romantično energijo. V delih teh znanstvenic rabi spontana genialnost junaškega pesnika kot paradigma

izrazne neodvisnosti kritičarke, pa tudi uporniško protiracionalnih in protihierarhičnih vzgibov, ki jih je patriarhalna kultura zatrla, ne pa tudi izbrisala. Ker pa so ti vzgibi povezani z odtujenostjo, razlaščenostjo, obrobnostjo – vse troje se lahko izrazi v "ženstvenosti" – se Abramsova svetilka, povedano v prisposobi, v rokah teh kritičark preobrazi v vampirko (*vamp*), v usodno zapeljivko in obenem v kruto "nemrtvo" figuro, ki lovi po temnih gozdovih kolektivnega nezavednega. Naj poskušajo osvoboditi moč ženstvenosti iz vezi patriarhalnega diskurza, si prizadevajo preobrniti ali odpraviti binarna nasprotja kultura/narava, moški/ženska, um/telo in noč/dan ali pa se trudijo izničiti prevlado "falocentričnega" subjekta in "falologocentrizma" same ideje zgodovine, te teoretičarke implicitno opredeljujejo nalogo sodobne literarne vede kot uporniško navdahnjen in demonsko čutni napad – dejansko gre za zapeljivanje in izdajo – na patriarhalne miselne sisteme.

Lahko bi torej rekli, da kategoriji klasičnega in romantičnega v bistvu, čeprav morda paradoksalno, povzemata dve zelo različni usmeritvi feministične misli, ki se domnevno poskušata umestiti zunaj uveljavljenih struktur. Četudi so pisateljice kot Christine de Pizan, Mary Astell in Virginia Woolf sanjale o ženskih intelektualnih skupnostih, ki bi bile daleč od ponorelega sveta filozofskih kraljev, se zdi, da morajo njihove naslednice zasesti svoje mesto v veliki verigi zgodovine idej.

Če podržimo ogledalo naravi kulture, je to seveda v prvi vrsti empiristični projekt in morda so se iz tega razloga te dejavnosti zvečine lotile ameriške in angleške feministične literarne kritičarke. Kot je opozorila Elaine Showalter v pomembnem eseju *K feministični poetiki* (*Towards a Feminist Poetics*, 1974), sta se drug za drugim razvila dva načina feministične kritike – "kritika" (*critique*) in "ginokritika" (*gynocriticism*) –, ki ju istovetimo z Abramsovim klasičnim in racionalističnim "ogledalom", vendar pa sta še naprej enako privlačni za znanstvenice, ki preučujejo tako dela pisateljev kot pisateljic. Po Showalterjevi se tiste, ki se odločijo za način "kritike", pretežno osredotočajo na probleme "ženske kot potrošnice književnosti pisateljev" in torej grajajo moške kot nadležne sodruge, ki opredeljujejo ženske – po besedah Katherine Rogers – kot težavne pomočnice. Pod vplivom vizije Judith Fetterley, da so klasična dela moških avtorjev teksti, ki od bralk zahtevajo, naj se "poistovetijo proti samim sebi", si številne feministične kritičarke prizadevajo, da bi se naučile "umetnosti branja po žensko" (Susan Shibanoft), umetnosti, s katero bi po besedah Fetterleyjeve mogle prepoznati patriarhalne vzorce moških tekstov. Medve bi še dodali, da zagovornice metodologije "kritike" tudi pisateljicam – iz preteklosti in sedanjosti – pogosto očitajo, da sodelujejo v ideologijah, ki so jih zastavili moški, oziroma da so postale žrtve takih ideologij.

Prav tako po Showalterjevi se znanstvenice, ki se odločijo za način "ginokritike", ukvarjajo z vprašanjem "ženske kot proizvajalke tekstnega pomena, z žensko zgodovino, temami, žanri in književnimi strukturami", in torej poskušajo na novo ovrednotiti dosežke književnic v stoletjih in jim povrniti ugled. Od *Literary Women*

(Književnice) Ellen Moers in *The Female Imagination* (Ženska domišljija) Patricie Meyer Spacks, ki prvič poskušata opredeliti žensko književno izročilo, do *A Literature of Their Own* (Njihova lastna književnosti), kjer Showalterjeva sledi razvoju ženskega leposlovja v Angliji v treh stopnjah, ki jih označi kot "ženstvena, feministična, ženska" (feminine, feminist, female), in do najine *The Madwoman in the Attic* (Norice na podstrešju), ki preučuje postopke Angležin in Američank 19. stoletja, s katerimi so se spopadale s svojim "strahom pred avtorstvom," feministične kritičarke raziskujemo psihodinamiko ženske ustvarjalnosti. V zadnjem času, od *Black Women Novelists* (Črne romanopiske) Barbare Christian, ki sledi "razvoju izročila" od 1892 do 1976, do *Writing beyond the Ending* (Pisanje onstran konca), kjer Rachel Blau Du Plessis raziskuje vrsto narativnih postopkov, ki jih v 20. stoletju uporabljajo pisateljice, da bi "delegitimizirale" romantične (ženske) in pustolovske (moške) zgodbe, do številnih analiz posameznih književnic, feministične kritičarke preučujejo vpliv ženske zgodovine na žensko literarno zgodovino, kot tudi metafore, teme in forme, ki jih uporabljajo pisateljice.

Očitno je, da načina "kritike" in "ginokritike" nista utemeljena le na postavki, da književnost zrcali družbene razmere, ki jo oblikujejo, temveč tudi, da je kritika dejavnost, ki prek interpretacije tekstov lahko takšne pogoje razčleni in spremeni. Naj torej feministična kritičarka s postopki, ki jih opisuje Showalterjeva, drži ogledalo moškim ali ženskim delom, je v bistvu vedno racionalistka: verjame, da bo lahko z natančnim dokazovanjem in tankovestnim beleženjem prepričala bralce in bralke, naj spremenijo seksualno politiko, ki jo predstavlja seksualna poetika, katero preučuje. Kot realista deluje z uveljavljenimi strukturami (in ponavadi znotraj njih) – tako v okviru institucionalne strukture akademije kot intelektualnih struktur, ki jih označujejo besede "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa." Pomen pomena, četudi zapleten, večplasten ali celo nasprotujoč, je po njenem mogoče in treba razpoznati kot del borbenega projekta za kulturno obnovo.

Takšna kritičarka je mnenja, da ne smemo spregledati avtorjevega pomena in podpisa, ker bi sicer ohranjali tradicionalno patriarhalno brisanje ženske resničnosti. Naj bo torej njen pristop marksističen, psihoanalitičen ali fenomenološki, vedno bo poskušala postaviti tekste v njihov biografski okvir, da bi prikazala, kako posamezne književnice premagujejo težke razmere ali pa kako pritiski družbe ovirajo ali maličijo žensko ustvarjalnost. Če bi zanikali možnost, da se zgodovino da spoznati in razložiti, bi se po njenem bodisi sprijaznili s patriarhalnimi konstrukcijami neke lažne preteklosti ali pa zaigrali prihodnost, ki bi se jo dalo izpeljati iz na novo zamišljene preteklosti. Naj torej poskuša izkopavati pozabljene tekste, spreminjati ustaljene metode periodizacije ali slediti alternativnim književnim genealogijam, vedno zbira književne kot tudi sociokulturne dokumente, da bi na nov način osvetlila odnos med izročilom in posameznikovo nadarjenostjo.

Če bi spregledali tako politiko kot neogibnost kanonizacije, bi bila po njenem prepričanju to naivna utopija, saj se dejstvom iz učbenikov, preglednic, antologij in

založniških katalogov ne da izogniti. Zato si prizadeva izmisliti kanon, s katerim bi vsaj dopolnila in izpopolnila knjižnico s pretežno moškimi klasiki, ki jo je podedovala. Mnenja je, da se je treba soočiti s pravili in omejitvami žanrskih kategorij, saj bi drugače prezrli tako pomen žanrskih hierarhij kot vpliv teh hierarhij na odnos med žanrom in spolom. Zato poskuša na novo ovrednotiti določene žanre, s katerimi so se ženske pogosto ukvarjale, in razložiti, zakaj utegnejo biti drugi žanri ženski domišljiji tuji. In končno trdi, da bi z zanemarjanjem pritiskov narodnosti, razreda in rase zanimali snovne pogoje, ki so pogosto ločevali ali združevali ženske. Naj se torej ukvarja s kolonialno Ameriko, delavskim razredom v viktorijanskem Londonu ali s Harlemlom v 20. letih našega stoletja, bo poskušala povezati življenje avtorja ne le z novo odkritimi vzorci zgodovine, s popravljenim kanonom in na novo ovrednotenimi žanri, pač pa tudi s tistimi etničnimi in rasnimi prvini, ki oblikujejo ženske izkušnje in jih ločijo med seboj.

Ker so vsi ti projekti tako ali drugače politični, so v njihovih vrtilinah včasih tudi vrzeli. Za kritika, ki na novo prebira besede teksta, da bi spremenil tekst sveta, lahko ogledalo opisovanja postane orodje zapovedovanja, ko ideologija zamegli vrednotenje. Da ne bo pomote, ameriška in angleška feministična kritika sta izšli iz spoznanja, da so na videz tako nevtralne postopke interpretacije in vrednotenja, kakršne je uporabljala *Nova kritika*, zaznamovale skrivne ideološke predpostavke o osrednjosti moške izkušnje in neogibnosti patriarhalnih hierarhij. Tako so morale feministke vsaj v začetku nujno trditi, da je vsa kritiška dejavnost tako ali tako v nekem smislu politična, zato se morajo bralke upreti mačističnim ideologijam skupaj z njihovimi vrednostnimi posledicami in si izmisliti specifično ženske načine interpretacije in vrednotenja.

Vendar so od Cheri Register leta 1975 do Lillian Faderman leta 1981 številne kritičarke iz nuje, da bi ženskam zagotovile "pozitivne vzornice", hvalile ali grajale avtorje izključno na podlagi tega, kako so karakterizirali ženske. "Če si hoče književnost zaslužiti odobravanje feministk," piše Registerjeva, "mora izpolnjevati eno od teh nalog: (1) rabiti ženskam kot forum; (2) pomagati pri doseganju kulturne androginije; (3) zagotavljati vzornice; (4) poudarjati sestrstvo in (5) spodbujati osveščenost.

V novejšem času so številne feministične kritičarke še celo bolj korenito izprašale tradicionalne vrednostne kriterije in prišle do sklepa, kot pravi Lillian Robinson, da "je treba razumeti, ali gre za zahtevo, da morajo na novo odkriti ali ovrednoteni ženski teksti izpolnjevati obstoječe kriterije, ali pa za to, da ti kriteriji že sami po sebi izključujejo ali poskušajo izključevati ženske in jih je zatorej treba preoblikovati ali zamenjati."

Kanon, s katerim skušajo nekatere kritičarke kljubovati tradicionalni ameriški plejadi, pogosto temelji na enako močni – četudi drugačni – ideologiji, ideologiji, po kateri je popolnost popis skupnih, ustaljenih ženskih vrednot, kot so materinska skrb, sestrška podpora, pobožna čistost in čustvena izraznost. Tako se feministične

naslednice moških amerikanistov, ki so prvi načrtali obrise naše književnosti, lotevajo vrednotenja, ki je prav tako vpeto v ideologijo, kot tistega, zaradi katerega kritizirajo svoje moške predhodnike.

Seveda si nekatere feministične kritičarke prizadevajo preseči problem ideologije, s tem da se posvečajo vprašanju žanra. Tompkinsova tako predlaga, da *Koče strica Toma* ne bi vrednotili kot roman, temveč kot jeremiado. Priznava, da knjigi manjka psihološke pretanjenosti in spoznavne celovitosti romana, kot jeremiada pa se ji zdi retorično koherentna, prepletena in učinkovita. Ali potreba po zamenjavi žanrskih označb skupaj s potrebo po privilegiranju drugačne feministične ideologije ne vsebuje prošnje po nekakšni posebni obravnavi? Zdi se, kot bi šlo za tihi dogovor feminističnih kritičark, da pisateljic ne moremo presojati po merilih, ki veljajo za moške umetnike, to spodbuja patriarhalno izhodišče, da ženske niso enake moškim. Poleg tega s takimi potezami paradoksalno ustvarjajo alternativni "ženski" kanon, ki ne upošteva tistih del pisateljic, ki po domnevno moških merilih veljajo za popolna – denimo, tako psihološko pretanjenih in spoznavno celovitih del, kot so *Morgesonovi* Drew Stoddard, *Avisova zgodba* Elizabeth Stuart Phelps in poezija Emily Dickinson.

In še nekaj moti: če feministke določene žanre, različna merila in posamezne vrednote opredeljujejo kot neogibno ženske in ženskam primerne, takšno politizirano zdravljenje preteklosti prav lahko vodi do političnih receptov za prihodnost, kjer bodo hvalili pisateljice kot pozitivne vzornice, le če bodo pisale tekste, ki ustrezajo določenim vnaprej zamišljenim vzorcem, in jim očitali, da se uklanjajo moškim merilom, če bodo pisale drugačna dela. In končno: če bo šel razvoj nekaterih študij o Ameriki 19. stoletja, denimo, po stopinjah feminističnih študij renesanse ali 18. stoletja, obstaja nevarnost, da utegnejo feministična politična hotenja ponarediti vidike resničnosti prav tako, kot to počne moška ideologija. Ko namreč ogledalo opisovanja postane orodje zapovedovanja, se njegova površina zamegli – "oko, ki se spreminja, vse spremeni," pravi Blake – tako da bo kritičarka v njem videla le tisto, kar hoče.

Če postane hotenje problematično (a obrobno) vprašanje za kritičarke ogledala, pa je tako vir moči kot predmet analize skupini, ki ji praviva vampirske kritičarke. Seveda se tiste kritičarke v Franciji, Angliji in Ameriki, ki izvajajo to vampirsko umetnost, ukvarjajo s številnimi projekti. Da bi "žensko" osvobodile patriarhalnih omejitev, kličejo po *écriture féminine* ali *parler femme*, ki bi izrazili predmet ženskega poželjenja v "jeziku, rešenem freudovskega pojma kastracije, ki različnost ženske opredeljuje kot manko in ne kot Drugost," kot pravi Mary Jacobus. Da bi se uprle hierarhičnim binarnim nasprotjem, iz katerih se je po njihovem mnenju oblikovala patriarhalna kultura, hočejo najprej izkopati podrejene ali potlačene izraze (telo, predojdipovsko, narava, ženska, noč) in trdijo z *Revolution in Poetic Language* (Revolucija v pesniškem jeziku) Julie Kristeve, da pod ali za simbolnim jezikom lahko prepoznamo "prostor semiotičnega", prostor, ki je "brezbrižen do jezika, enigmatičen in ženski ... ritmičen, neoviran, nezvedljiv na razumljiv verbalni prevod ... muzikalen,

prost presoje, omejuje pa ga le ena stalnica: sintaksa." Da bi povsem odpravile binarnosti, nato poskušajo podrejeni ali zatrti izraz obdariti z neskončno fluidno spremenljivostjo in mnogoterostjo in razglašajo, da je ženska "v sebi neskončno drugačna ... Človek bi moral poslušati z drugačnim ušesom, da bi slišal 'drugi pomen', ki se brez konca tke, obdaja z besedami, in se vendar besed tudi otepa, da se v njih ne bi ustalil, otrdel" (Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One* (Ta spol, ki ni eno). In končno, da bi omogočile "feministični kritiki ubežati hromečemu empirizmu, ki se vrti okoli avtorja" (Toril Moi), trdijo, da "ženska pisava" ni tisto, kar nekateri kritiki "precej banalno razumejo kot dela, pod katera so se podpisale biološko determinirane samice človeške vrste" (Peggy Kamuf).

Ker te kritičarke skladajo razprave, ki so, kot pravi Catherine Clément Hélène Cixous v dialogu na koncu *Novorojene ženske*, "nekje na meji med teorijo in leposlovjem" in ker kar naprej ponavljajo ustvarjalni, coleridgeovski "JAZ SEM", ki izhaja iz avtoritete njihove lastne subjektivitete, jih seveda vežejo izrazite podobnosti s pesniki, katerih estetiko svetilke nam predstavlja Abrams. Vendar jih satanska zapeljivost in temačna energija njihovega diskurza tesneje povezujeta z vampirkami – tako z usodnimi ženskami kot z bitji, ki sesajo kri – kot s svetilkami. Čuten in igriv jezik teoretičark, kot sta Cixousova in Irigarayeva, poln domislekov, besednih iger in neologizmov, zaznamuje tudi vztrajno navezovanje na erotiko, *jouissance* (naslada) in na primarne in sekundarne značilnosti ženskega telesa.

Poleg tega da je njihov slog pogosto tako organski in orgazmičen kot njihovo delo, se te feministke lotevajo tudi uprizarjanja in izzivanja spogledljivih dvobojev z misleci od Platona in Descartesa do Freuda, Lacana in Derridaja. Njihovo osvajanje mojstrov moške razumniške zgodovine dokazuje, da je "hčerino zapeljevanje" (Jane Gallop) zabavno in nevarno obenem, saj z oživiljanjem potlačenih likov, kot so denimo čarovnice in histerične ženske, grozijo, da bodo z vajeti spuščena poželenja teh *žensk usodna* za kulturo, ki so jo zaplodili njihovi očetje: "Ko se vrnejo tisti, ki so v njihovih kulturah potlačeni," piše Cixousova, "je to eksploziven povratek, ki je *popolnoma* uničujoč, vrtoglav, prevratniški, tako silovit, kot še nikoli poprej ..." Celo kadar ima njihovo zapeljevanje apokaliptične cilje, se te avtorice ne odrečejo vampirstvu. Ko obujajo "nemrtvi" potlačeni predojdipovski ženski jaz, ki ga po njihovo že v vsej zgodovini zažigajo in obglavljajo, sesajo kri iz moške teorije in kradejo jezik, ki bi ga rade uničile. Ko sanjajo o prepovedanih nočnih poletih ali sprevrnjenih kategorijah, obujajo "ošabnost črnih netopirjev", ki obdaja Drakulo in njegove pomočnice. In kot Drakula, ki pluje v podpalubju ladje *Demeter* prek Rokavskega preliva v Anglijo, hočejo one na plovilu Velike matere vstopiti v kulturo in jo preoblikovati.

Očitno je, da način in slog vampirke izhajata iz vrste predpostavk o književnosti, družbi in kritiki, ki so zelo drugačne, a obenem prav tako potrebne kot tiste, iz katerih črpajo teorije racionalne, empirične anglo-ameriške kritičarke ogledala. Vampiriska kritičarka, ki je bolj radikalna in romantična od svoje kolegice, je prav tako prepričana, da književnost zrcali in lomi družbene razmere, vendar v nasprotju z zagovornicami

"kritike" in "ginokritike" ne izhaja iz podmene, da je interpretacija književnih tekstov glavna politično pretvorbena dejavnost, ki bi se je kritičarka morala lotiti. Ko odkrito nadomešča opisovanje z zapovedovanjem, ne poskuša analizirati izkopane preteklosti, marveč bodrilno in vizionarsko oblikuje utopične predstave o prihodnosti. Odkrito ekscentrično deluje zunaj uveljavljenih struktur in zavrača oblastne kategorije (po njenem mnenju), ki jih predstavljajo besede "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa". Zanj je pomen pomena "vedno že" fiktiven in vsak poskus, da bi razvozlati brezmejno nedoločljivost jezika, nujno posnema patriarhalne postopke nadzora in se jim uklanja.

Vampiriska kritičarka meni, da s tem, ko sprejmemo "avtorja/ico kot transcendentni označevalec svojega teksta", podležemo hierarhičnemu konceptu avtoritete, ki podreja tisto, kar bi moralo biti "svobodna igra označevanja", monolitni namenskosti. Naj torej bere tekst moškega, kot da bi ga napisala ženska, ali analizira tekst ženske, da bi "razmotala" – ne "dešifrirala" – celovitosti in nasprotja, prek katerih se izraža "žensvenost", bo zanj kritična raba biografije le popuščanje falokratski "metafiziki navzočnosti". Iz tega nezaupanja v metafiziko navzočnosti po njenem lahko sklenemo, da dojemanje zgodovine kot nečesa, kar se da spoznati in o njem pripovedovati v običajnem, empiričnem smislu, poraja vrsto naivnih zgodbic o osebah, krajih in rečeh, ki zrcalijo prav tiste falocentrične predpostavke, proti katerim se bori. Naj torej kot Irigarayeva razpravlja o zgodovini idej, skupaj s C. Clément tuhta o likih čarovnic in histeričnih žensk v tekstih od *Malleus Maleficarum* (Kladivo čarovnic) iz 15. stoletja do Freudove *Dore*, ali kot Cixousova rekonstruira Meduzo kot čudovito in žensko, polno smeha, poskuša pisati mistično antizgodovino tistega, česar ni in nikoli ni bilo, v prepričanju, da je "zgodovina vedno na več koncih hkrati, da se vedno odvija več zgodovin."

Sodelovanje v procesu kanonizacije nas po njenem mnenju okuži s patriarhalnim in humanističnim sistemom, kjer obeležja razuma, ki se nikoli ne postara, despotsko oblikujejo zatiralski, normativni model "veličine". S tem ko noče niti oblikovati kanona sprejemljive "ženske" pisave, pogosto proizvaja v bistvu metakritična razglabljanja o kulturnih procesih označevanja. Upoštevanje splošnih določil po njenem omejuje svobodno igro kritiške domišljije. Psihoanalitične opise poteka bolezni zato pogosto bere, kot bi šlo za leposlovje, romane pa, kot bi bili filozofske razprave, medtem ko sama večkrat piše tekste, ki – kot pisanje Cixousove "na meji med teorijo in leposlovjem" – uporniško prestopajo splošne okvire. In končno, čeprav se sama občasno razglša za marksistko in izraža zaskrbljenost nad "materialnimi razmerami", prav rada – skupaj s Kristevo – briše razlike med vsemi obrobni skupinami, ker je prepričana, da so vse podrejene istim hierarhičnim družbenim strukturam, ali pa takšne kategorije – skupaj s Cixousovo in Irigarayevo – zanemari, ker naj bi bila "ženska" transkulturni in transzgodovinski konstrukt. Naj se torej ukvarja s Kitajkami, Shakespearovo Kleopatro, Carrollovo Alice ali z Berninijevimi madonami, vedno se osredotoči na mnogotere sile teksta, da bi izničila avtoriteto tako avtorja kot zgodovine

in osvobodila izgubljene libidalne energije ženstvenosti.

Tudi ponekod čutno nasladno in prestopniško pisanje vampirskih kritičark ima vrzeli v svojih vrlinah. Vampirka je zapeljivka, igralka v nekakšnem gverilskem gledališču, vendar se naposled lahko izkaže, da je drama zapeljevanja in izdajstva, ki jo igra na svojem uničevalskem pohodu proti patriarhalnim strukturam, prav tako zahrbtna do žensk kot do moških. Francoska koncepta *écriture féminine* in *parler femme* zagotovo, četudi paradoksalno, prav tako postavljata zapovedi kot ameriški pojem "pozitivnih vzornic". Kaj pa če vsake ženske domišljije le ne prevzamejo sanje o književni *jouissance*, o pisanju z belim črnilom, o lingvističnem tkanju in paranju, o vulkanskih izbruhih in valovanju? Zakaj bi tekste t. i. "biološko determiniranih samic človeške vrste" odklanjali, češ da so neženstveni, če te značilnosti zanje ne veljajo? In zakaj bi morali dela biološko determiniranih samcev človeške vrste opevati kot "zapise ženstvenosti", če te značilnosti imajo? Po zapovednih standardih teh kritičark bi morali Jane Austen in George Eliot očitati, da sta nezdravo zatrti in se uklanjata moškim zahtevam, hkrati pa bi hvalili Jamesa Joycea in Georgesa Batailla, ker sta se tako zmagoslavno osvobodila in sta tako "ženstvena". Kajti zdi se, da sta Austenova in Eliotova ustvarjali znotraj ustaljenih struktur, ker sta uporabljali vsakdanji jezik in nista zagovarjali razsipnosti, medtem ko naj bi Joyce in Bataille prevratniško spreminjala podedovane strukture, drzno zavračala patriarhalno pobožnost in se uklanjala *jouissance* s hvalevrednimi perversnostmi.

Povrh tega, da opredeljujejo kulturno dediščino ženstvenosti, ki se v glavnem izraža z bojnimi pohodi na tekste moških avtorjev, pohodi, ki zanemarjajo prav tista protislovja, ki naj bi se jim po njihovem priporočilu posvetili, se zdi prav čudno, kako se vampirske kritičarke ne zavedajo lastnih romantičnih korenin. Od W. Blakea v Angliji in W. Whitmana v Združenih državah do Arthurja Rimbauda in Andréja Bretona v Franciji so romantični in nadrealistični pesniki preobrnil hierarhične binarnosti (*Poroka nebes in pekla*), opevali erotične užitke in zavračali zatiranje nevrotičnosti (pesmi Adamovi otroci in Calamus), sanjarili o izpadih, iracionalnosti in opojenosti (*Le bateau ivre*) in slavili sanjsko energijo ženstvenosti (*L'Union Libre*). Če smo bolj natančni, romantična estetika, iz katere črpajo dela teh pesnikov, pripominja Abrams, izhaja iz predanosti organskemu in ne mehanskemu, domišljiji in ne razumu, spontanosti narave in ne umetelnosti kulture, vizionarskim sanjskim deželam noči in ne zavestnim sponam dneva, osvobajanju energije in ne ohranjanju uglajenosti. Čeprav znanstvenice, kot sta Cixousova in Irigarayeva, menda trdijo, da njihove teorije nimajo predhodnice v zgodovini in čeprav veliko njunih pomočnic to trditev brez zadržkov sprejema, vendarle imajo predhodnike, in to predhodnike, ki so uporabljali postopek "*renversement*" (prevrat) pogosto prav tako po moško kot Joyce in Bataille. Kajti, kot je opazila že vrsta kritikov, so celo tisti romantiki, katerih ideologijo bi lahko imeli za proto-feministično, odvisni od zasnove junaka ali pesnika duhovnika, ki govori z božansko avtoriteto falologocentričnega, coleridgeovskega "JAZ SEM".

Toda če je mogoče umestiti vampirske kritičarke ne le v izročilo avtorjev, temveč

celo v izročilo avtorske avtoritete, ki temelji na nepopustljivi subjektiviteti govorečega subjekta, kaj se potem zgodi z izjavo Toril Moi, da Cixousova omogoča "feministični kritiki pobeg iz hromečega empirizma, ki se vrtili okoli avtorja ...?" Ali bolj posplošeno, kaj se zgodi z vampirkino predanostjo "svobodni igri označevanja" (Toril Moi) in uperjenosti proti "avtorju/ici kot transcendentnim označevalcem svojega teksta"? Tu se moramo končno soočiti z bistveno razliko med kritičarkami ogledala in vampirkami: kjer kritičarke ogledala verjamejo v resnični obstoj entitete, ki se ji pravi avtor – bitja, ki ga oblikuje kultura in je obenem sposobno oblikovati kulturo – so vampirke pogosto mnenja, da "književnost ni reprezentacija izkušnje" in torej "iz feminističnega gledišča ne gre za vprašanje, ali je književno delo napisala ženska in ali zrcali njeno izkušnjo življenja oziroma kakšno je v primerjavi z drugimi deli pisateljic ..." (Nelly Furman). Te kritičarke (s Peggy Kamuf na čelu) verjamejo, da z upoštevanjem podpisa na tekstu delu pripišemo "določeno namenskost" in s tem "zajezimo neomejen tekstni sistem, vpeljemo varnostni mehanizem med to brezmejnost in lastno moč, da vemo, ta moč postanemo, in vemo, da smo ta moč.

Seveda bi bil empiristični odziv na tako romantične in navidezno revolucionarne trditve dvojen. Prvič, tako rekoč nihče po vzponu *Nove kritike* in padcu "namenske zmote" ni povezoval avtorjevega podpisa s kakršnimkoli pojmom "določene namenskosti". Drugič, če so teksti povsem brez meja, potem avtoriteta – kot v Barthesovih delih – nepokorjena osvobodeno zaplava proč od "prevzetega, garaškega" (Adrienne Rich) pisca in pristane v umu kritika, ki pa lahko postane tako omejen in muhast, kot to menda velja za avtorje. Medtem ko torej vampirska šola implicitno zagovarja "negotovosti, skrivnosti in dvome", ki jih je Keats povezoval z "negativno močjo", njihova hermenevtična praksa naposled prevzame narcisoidno držo, ki jo je Keats označil za Wordsworthovo "egoistično vzvišenost". Če je namreč tekst neskončno skrivnosten in nespoznaten, torej ne vsebuje nobenega pomena, ki bi se mu moral bralec ukloniti, in vse – po besedah teh kritičark – je mogoče. Ko si francoske teoretičarke kot Cixousova in Irigarayeva, pa tudi anglo-ameriške znanstvenice, kot so Moieva, Furmanova in Kamufova, prisvajajo tako solipsistično veljavo, se moramo znova spomniti na brezmejno ambicijo vampirke, katere intelektualni striptiz navsezadnje ne razodeva trmaste avtonomije sveta teksta, temveč golo genialnost teksta njenega poželenja.

Da ne bo pomote, vsaka vampirka, ki da kaj nase, bi pripomnila, da s takšnim kritiziranjem njenih postopkov zanemarjamo naravo lingvističnih/estetskih konstruktov in še posebej načine, na katere "svobodna igra označevanja" in ne avtor te konstrukte ustvarja. Naj so si še tako različne, pa je teoriji Kristeve, da "umetnost – ta semiotizacija simboličnega – ... predstavlja tok *jouissance* v jeziku", viziji Irigarayeve o ženski, "ki se brez konca obdaja z besedami, in se vendar besed tudi otepa, da se v njih ne bi ustalila, otrdela," in Barthesovem občutku, da "pisanje neprenehoma terja pomen, da bi ga neprenehoma puhtel," skupno prepričanje, kako tekst vedno je in mora biti prostor, kjer se označevalec igrivo, celo brezskrbno loči od označenca. Toda

kaj neki je ta svobodno igrivi označevalec in po katerem igrišču se preganja? Katere sile oblikujejo njegova "semiotična valovanja" in njegove fluidne simbolizacije? Drugače povedano, kako "svobodno igrivi označevalec" sreča "snovni pogoj"?

Če so teksti ontološko "brezmejni", kako lahko kdo v njih prepozna sledove snovne resničnosti ali celo postavi trditev – to na različne načine trdijo tako kritičarke ogledala kot vampirke – da je zgodovina snovne resničnosti falokratska in falologocentrična? Kot opaza Leon Roudiez, sama Kristeva ne zanika "vse namenskosti ali (zavrača) vloge zavestne osebe, ki delo piše; zato pa (poudarja), da zavest še zdaleč ne obvladuje procesa in da je pišoči subjekt celovita, raznotera sila. Kajti logična posledica barthesovske "smrti avtorja", ki jo pridigajo Moieva, Furmanova in Kamufova, bi bila nekakšna metazgodovinska "smrt zgodovine", za katero se zdi, da jo včasih privlečejo na dan Hayden White in drugi, ki zagovarjajo fikcionalnost celotne zgodovinske sheme. In vendar niti kritičarke ogledala niti vampirke docela ne soglašajo s takšnim pogledom prav zato, ker obe šoli izhajata iz nedvoumnega izhodišča o dolgi zgodovinski resničnosti patriarhalne kulture. Celo z gledišča vampirke bi se torej zdelo, da se lahko upremo takšni kulturi, le če priznavamo ne le njen avtonomni in nepopustljivi obstoj, temveč tudi zapis tega obstoja v tekstih, ki se jih v resnici da – čeprav večplastno – dešifrirati.

Kako bi torej lahko črpali iz mimetične moči ogledala in iz ekspresivne vneme vampirke, da bi presegli spore okoli opisovanja in zapovedovanja, opredeljevanja in vrednotenja, ki delijo ta dva enako predana feministična tabora? Za začetek bi lahko namenili več pozornosti čudnemu, če že ne kar skrivnostnemu odnosu med obeme skupinama. S svojo spodobnostjo in razsodnostjo se zdi kritičarka ogledala daleč bolj pokorna državljanica od vampirke. Vendar vampirka kot temačna dvojčica živi svoje poželenje po apokaliptični revoluciji proti zakonu in redu, ki preži na oni strani ogledala. Hkrati je vampirkin bes odvisen od dokazov, ki jih zbirajo in zrealijo ogledala. Čeprav torej na površju ni možna popolna zaveza med temi metodološko in teoretično sprtimi feministkami, pa njihov skupni revizijski projekt kljub napetim odnosom pomeni, kot pravi Luce Irigaray, "da se eno ne premika brez drugega." Takšna paradoksalna zveza nasprotij tudi pomeni, da nobenemu polu te binarnosti ni treba izničiti drugega.

Ko feministična kritičarka pogleda v ogledalo tekstov, tam resnično utegne naleteti na vampirko, na tuji jaz, ki obenem je in ni ona. Morda navsezadnje iz tega razloga Freudova predstava o skrivnostnem zagotavlja model za kritiko, ki bi povezala klasično mimetično analizo z romantično izraznostjo. Ko zabeleži etimološko povezavo med *das Heimliche* in "njegovim nasprotjem *das Unheimliche*," Freud navsezadnje trdi, da "skrivnostno ni po izvoru nič novega ali tujega, marveč nekaj znanega, kar je že dolgo v človekovem umu in se nam je odtujilo zgolj s procesom potlačanja" – z drugimi besedami, gre za znanega drugega ali neznani jaz. Osrednja točka njegovega eseja o tem predmetu, na primer, je trenutek razodetja, ko se znano oneznani, ko

skrivni jaz razburka navidezno zapečaten in koherentno površje "resničnosti":

"Sam sem sedel v osvetljenem kupeju vagona, ko so se zaradi nenavadno močnega sunka vlaka odprla vrata sosednje umivalnice, skozi je pa je vstopil starejši gospod v domači halji in čepici. Sklepal sem, da se je namenil stopiti iz umivalnice, ki loči oba kupeja, pa je ubral napačno smer in po pomoti zašel v moj kupe. Ko sem skočil kvišku, da bi mu pojasnil njegovo zmoto, sem se nenadoma osuplo zavedel, da ni bil vsiljivec nič drugega kot moj lastni odsev v ogledalu odprtih vrat. Še vedno se spominjam, da mi njegova pojava niti malo ni bila všeč ... Ali ni mogoče, da je bil moj odpor do njega zakrnela sled tiste stare reakcije, po kateri se zdi dvojnik nekaj skrivnostnega?"

Čprav Irigarayeva še posebej kritizira Freuda zaradi njegove valorizacije voajerističnega moškega zijanja in v razpravi o "*das Unheimliche*" trdi, da je za Freuda in druge moške "ženska seksualnost brez dvoma najbolj osnovna oblika *unheimlich*", medtem ko sama ženstvenosti ne povezuje s pogledom, temveč z dotikom, se nama zdi, da vztrajna feministična metafora re-vizije skupaj z ogledali, kjer sta dva videti kot eno in eno kot dva, ki se vedno znova pojavljajo v delih pisateljic, pomeni, da bi ženska iniciativa v patriarhalni kulturi utegnilo biti prav izkopavanje in soočanje z *das Unheimliche*. Kajti *das Unheimliche* je zanesljivo tisto, česar si domnevno razumno in falično zijanje ne more niti lastiti niti ga ne more obvladovati. Lahko bi rekli, da predstavlja tiste plati jaza in sveta, bralca in teksta, ki se nenadoma, v trenutku raztresenosti izrazijo "bolj resnično in bolj čudno," kot je nekoč dejal Wallace Stevens.

Če bi kritičarke ogledala in vampirke lahko stopile skupaj v iskanju tako resnice kot čudnosti književnih del pisateljic in pisateljev, bi izrazi kot "avtor", "zgodovina", "kanon", "žanr", "narodnost", "razred" in "rasa" utegnili dobiti nove in bogate pomene. Vse te kategorije bi še vedno obstajale na tak način, kot to trdijo kritičarke ogledala, njihove raznotere in nasprotujoče si energije pa bi se lahko sprostile, kot to hočejo vampirke. Če bi se lahko, na primer, lotili problemov, ki jih ti izrazi povzročajo, z odtujenega zornega kota kritičarke, ki poudarja zapletene procese označevanja, če bi lahko sprejeli in analizirali protislovne pritiske, vpisane v vsak tekst, bi se morda rešili vrednostnih obrazcev kritičark ogledala na eni strani ter ahistoricizma in površnosti vampirk na drugi. Če bi nam uspelo opustiti zapovedi in priznati paradoksalno možnost, da tekste pisateljev in pisateljic morda le še krepi njihovo izčiščevanje politično "nepravilnih" kulturnih kontekstov, bi imeli proste roke na novo zastaviti tako možatost kot ženstvenost.

In naprej, kako bi ogledala lahko opisovala brez zapovedovanja, pa vendar ohranila fenomenološko silo poželenja in groze, ki sta povezani z vampirko? V resnici so številne pisateljice poskušale rešiti ta problem. Najbolj preprosto Virginia Wolf, ki je v *A Room of One's Own* (1929) izjavila, da bi ženske namesto ogledala, ki povečuje moško veličino in ga priporočajo patriarhalni gospodje, morale prijeti v roke ogledalo, v katerem bi se moški videli bolj realistično in v katerem bi se morda neprijetno utelesile ženske reakcije na moška dejanja:

"Ženske vsa ta stoletja služijo kot ogledala, ki premorejo magijo in prijetno moč, da zrcalijo moški lik v njegovi dvakratni naravni velikosti ... Če (ženska) prične govoriti resnico, se lik v ogledalu skrči; njegova sposobnost za življenje se zmanjša ... Privid v ogledalu je izjemno pomemben, ker napaja življenjsko silo; spodbuja živčni sistem. Ukinimo ga, pa utegne moški umreti, kot zasvojenec, ki ostane brez kokaina."

Tudi če oneznanimo znano, tako kot sva predlagali, ali se ne utegne zgoditi, da bi nas sama narava institucionalnih struktur – še posebej akademskih struktur – prisilila, tako ogledala kot vampirke, v kooptacijo, ki bi nam približala prav tisto neznano, ki naj bi ga raziskovale? In če umeščamo feministično kritiko v okvir pretežno patriarhalne zgodovine idej, ali s tem ne trdimo, da se takšna kritika utegne ali mora povezati z izročili, ki so skoraj vedno zatirala ženske? Kako lahko navsezadnje feministična teorija nadaljuje načine mišljenja, ki jih poskuša ovreči? To so seveda mučna in zoprna vprašanja, ki imajo pomembne strokovne in intelektualne posledice. Če so se namreč feministične kritičarke stopile z akademijo kot tudi z zgodovino idej, utegnejo posnemati tisto, čemur Gerald Graff pravi "znani paradoks institucionaliziranega revolucionarja." Problem feminizma bi torej lahko bil, kot se je zbala Virginia Woolf v *Three Guineas* (Tri gvineje), da se bodo ženske preprosto sprijaznile z možatimi dejavnostmi, če bodo vstopile v javno življenje, če pa se bodo držale same zase, bodo zamudile priložnost, da bi preoblikovale patriarhalne hierarhije.

Ugibava, da bi pot iz tega domnevnega dvojnega vozla utegnili znova najti v Freudovih razmišljanjih o *das Unheimliche*. "Učinek neznanega," je zapisal, "pogosto in zlahka nastane zaradi zabrisanega razlikovanja med domišljijo in resničnostjo, denimo, ko se nekaj, kar smo do tedaj imeli za domišljijo, pojavi pred nami v resničnosti." Za Christine de Pizan, Mary Astell in celo Virginio Woolf je bila skupnost feminističnih znanstvenic, ki smo jih tu razdelili na kritičarke ogledala in vampirke, še vedno v bistvu utopična predstava. Zdaj pa se je to damsko mesto pojavilo pred nami v resničnosti, ki jo bo ta vzrok potlačene neogibno moral skrivnostno preoblikovati.

Morda bi se lahko v končni fazi kako pogodili okoli "brezna" med kategorijami domišljije in resničnosti kot okoli velike ločnice med konceptoma "možatosti" in "ženstvenosti" ali razkola med kritičarkami ogledala in vampirkami, če bi "duša ... postala svoja lastna izdajalka, lastna odrešiteljica, ena sama dejavnost, svetilka v zrcalu," kot pravi citat iz W. B. Yeatsa, ki ga je Abrams uporabil za moto k eseju *Ogledalo in svetilka*. Če z izdajstvom samih sebe pridemo do novih položajev in se odrešimo v zgodovini, bo naš feministični kritički dialog, ki za zdaj še večinoma z neznanimi izrazi skrivnostno odmeva znane razprave, ki jih je opisal Abrams, morda predstavljal tako globok kulturni premik, kot sta bili intelektualna in politična revolucija, ki sta spremljali prehod iz klasicizma v romantiko. Če pa hočemo spodbosti tako kulturno metamorfozo, moramo razumeti njene zgodovinske korenine, saj lahko prihodnost na novo izumimo, le če na novo interpretiramo preteklost. Če feministično kritiko lahko opredelimo z metaforami, ki so podobne, pa obenem drugačne, od tistih,

ki obvladujejo druge oblike kritiškega diskurza, to pomeni, da se lahko spustimo prav v tiste dialoge, ki nam bodo omogočili, da v novi luči ugledamo podobo tiste nestalne kulturne dediščine, ki si jo kar naprej prizadevamo spremeniti.

Prevedla Katarina Jerin, priredba in spremna opomba Ž. L.

Sandra M. Gilbert in Susan Gubar sta zasloveli leta 1979 z objavo obsežne študije *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Gre za eno najpomembnejših del, ki je prispevalo k akademskemu priznanju feministične interpretacije literature. Na prek šesto straneh sta se lotili obravnave glavnih pisateljic 19. stoletja, od Jane Austen, Mary Shelly, sester Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning pa do Christine Rossetti in Emily Dickinson. Raziskava se posveča specifičnosti ženske imaginacije, kakor je razvidna iz ženske literarne tradicije 19. stoletja, definira in razvije pa tudi novi koncept ženske literarne ustvarjalnosti. Kot glavno vprašanje feminističnega literarnega raziskovanja avtorici izpostavita problem "ženskega glasu", ki ga razvijeta na podlagi teze o dvojni naravi ženske tekstualne strategije. To naj bi sestavljali "napad in revizija, dekonstrukcija in rekonstrukcija tistih podob žensk, ki so podedovane iz moške literature, še posebno /.../ paradigmatične polarnosti angela in pošasti." T. i. "ženska avtorska shizofrenija", ki jo na eni strani določa družbena (zahtevana) podoba ženske in podoba, ki jo imajo ženske o sebi, postane skupni imenovalec vsem romanom 19. stoletja, ki jih raziskujeta Gilbertova in Gubarjeva v tem delu.

V prevedeni razpravi, ki jo povzemamo iz zbornika *The Future of Literary Theory* (ur. Ralph Cohen, Routledge, London & New York 1989, str. 144-167), se avtorici lotevata razmerja in problematike dveh prevladujočih feminističnih pristopov k literaturi v zadnjem desetletju. Geografsko ju razdelita na anglo-ameriško in francosko smer, vsebinsko pa prek metafore ogledala in metafore vampirja na tisto, ki poudarja pomembnost duhovnozgodovinske, sociološke in empiristične metodologije raziskovanja, ter na tisto, ki se naslanja na freudovske, lacanovske in derridajevske koncepte subjekta, subjektivnosti, govornice in jezika - in ki torej skuša odpraviti oziroma preseči binarnost biološke spolne diferenciacije tudi pri obravnavanju literature in drugih umetnosti. Temu pristopu bo posvečen jesenski del rubrike *Ženska pisava*.