

## Napačne dihotomije? Feministični pogled in problematizacija nekaterih pojmov literarne teorije

### ORIS PROBLEMATIKE

Razprava se loteva nekaterih problemov literarne teorije, ki so še posebej zanimivi tudi za feministično literarno teorijo – zanimivi, aktualni ali pa morda preprosto nerešljivi v nekem konceptualnem polju. To pomeni, da je razprava polemično naravnana do obojih, “tradicionalne” literarne teorije in tudi do nekaterih izhodišč feministične teorije. Začetki feministične literarne teorije so povezani z opozarjanjem na nekatere vrste korektnosti ali nekorektnosti v literarnem delu (to je predvsem veljalo za upodobitve žensk). To sicer razkriva nepravilnosti sistemov, a je – kar je treba kritikom feministične literarne teorije v določeni meri priznati – dokaj nezanimivo s stališča literature kot umetnosti in nam le malo pove o strukturi dela ali njegovih estetskih kvalitetah. In vendar je legitimno, kolikor gre, poleg razkrivanja stereotipizacije (ki seveda ni nujno avtorsko stališče), tudi za razmišljanje o stereotipih in reprezentacijah žensk v širših kulturnih, družbenih in drugih kontekstih.

Hkrati je treba poudariti, da tudi očitek, ki ga “tradicionalisti” uporabljajo proti feministični literarni teoriji, namreč da taka kritika ne pove ničesar o sami literaturi, da je nekaj literaturi zunanega, ne zdrži, saj je analiza vsebinskih elementov pomemben del interpretacije literarnega dela, seveda ni nujno prevladujoč ali najpomembnejši del. Na kratko rečeno, literatura ni ideologija, ne patriarhalna ne kaka druga, vendar pa vsako literarno delo namenoma ali nenamenoma uteleša niz vrednot, ki so lahko dojete kot problematične (rasistične, seksistične, nacionalistične). Zato je literarno delo lahko nezaželeno, ker “uteleša” vrednote, ki jih določen krog ljudi ne odobrava, čeprav je z estetskega vidika neoporečna.

Torej, če so se feministične kritičarke odločile razviti politično kritiko opresivnih družbenih razmerij, ki temeljijo na spolni razliki in ki jih razbirajo tudi v literarnih delih, to še ni izkrivljajoče zrcalo, ki bi popolnoma popačilo družbeno in literarno podobo. Taka kritika opozarja na nekatere reprezentacije spolne razlike, četudi so

te s stališča tradicionalne literarne teorije nezanimive ali nezadostne (ali pa selektivne, kot se glasi eden od očitkov, uperjenih proti feminističnemu podvzetju). To ne pomeni, da je branje, denimo, Shakespearovih dram skozi reprezentacijo spolne razlike že *a priori* popačeno ali, kot je dejal eden od takih kritikov, anamorfčno,<sup>1</sup> kot v renesančnem perspektivnem slikarstvu, kjer se objekti pokažejo v pravi obliki šele ob opazovanju z določenega zornega kota, sicer so popačeni in izkrivljeni (ali pa nemara le nevidni?). Takšen naj bi bil nelegitimen postopek feminističnih kritičark, ki naj bi videle le tisto, kar hočejo videti.

Težavo načelne narave je mogoče odkriti tudi na drugem koncu. Pri tovrstnem interpretiranju so zapostavljene številne ključne razsežnosti literarnih besedil, denimo estetska sestavina. Taka interpretativna metoda je reduktivna, kot je reduktivna (ali nasilna) vsaka interpretacija. Vrednostno razporejanje metod na bolj in manj pomembne je vprašljivo, prav tako pa tudi določanje, katere metode so zgolj selektivne in katere so upravičeno selektivne, katere so literaturi zunanje in katere notranje, katere literarno delo premeščajo in katere zgolj razbirajo njegove lastnosti. Nedvomno bi bilo tudi za "strogo" literarnoteoretične metode, ki so vpete v tako imenovani tradicionalni humanizem, mogoče trditi, da so selektivne, ker denimo ne upoštevajo – za nas tule pomembne – spolne razlike. Osredotočanje na samo literarno delo ni s tega vidika nič manj "ideološko" kot priznavanje pomembnosti spolne razlike. A temeljni problem kritike podob žensk (*images of women criticism*) ni (samo) v tem, da naj bi bila selektivna ali reduktivna, kot se glasijo očitki, pač pa tudi v tem, da nezadostno teoretizira literaturo kot obliko reprezentacije, ki ni samo izraz avtorskega spola ali deklarativna predstavitev avtorskih stališč. Z drugimi besedami, s "politično" interpretacijo ne moremo zajeti celovitega razmerja med "zunanjo" realnostjo in "notranjostjo" besedila.<sup>2</sup>

Kritika spolnega stereotipiziranja je v nekem okviru popolnoma legitimna; problematično je zvajanje kvalitete in umetniškosti na moralo. Poleg tega pa so lahko mehanizmi stereotipiziranja in reproduciranja seksistične ideologije veliko subtilnejši in manj zaznavni na prvi pogled. Ni pa nujno, da bi ukvarjanje s književnostjo (ali glasbo, slikarstvom) izključevalo skrb za socialno pravičnost na svetu ali zavedanje o političnih in zgodovinskih resonancah v besedilu. Prav tako tudi ni nujno, da bi zanimanje za kulturno produkcijo artefaktov, torej tudi književnih besedil, izključevalo estetske lastnosti umetniškega dela ali z nadvse sporno besedo, njegovo veličino.<sup>3</sup> To je preprosto *napačna dihotomija*, kot pravi

<sup>1</sup> Gl. Vickers, 1993, str. 326 in 331.

<sup>2</sup> Pod pogojem, da sploh pristajamo na to delitev med "zunaj" in "znotraj" in da ne problematiziramo teze, da "umetnost posnema življenje", da dopuščamo obstoj nekaterih predtekstualnih izkušenj ipd.

<sup>3</sup> Včasih moderne kulturne kritike obtožujejo, da so z umazano vodo vrgli ven tudi otroka – otroka književnosti, "visoke kulture" in estetske vrednosti (Garber, 1996, str. 27), nekoliko pozablajoč na mnoge avtorje, ki so

Marjorie Garber: "Pri umetnosti ne gre za korektnost, ne politično, ne kake druge vrste. Pri umetnosti [...] gre za transgresije in drznost in angažma."<sup>4</sup> Z drugo besedo, pri umetnosti ne gre (le) za preprost vpis avtorskega spola v besedilo, temveč tudi za kaj drugega.

Ta izjava o napačni dihotomiji naj bo izhodišče tega prispevka, saj je nekakšna srž spora o interpretativnih metodah. Po eni strani se torej poskušamo izogibati preveč "dogmatičnemu" razmišljanju nekaterih smeri feministične teorije, po drugi pa, pogojno rečeno, premalo kritičnemu ukvarjanju s književnostjo in stavljenju na "literarnost literature". Lovljenje ravnotežja med obema skrajnostma je težavno početje. Literature seveda ni mogoče preprosto subsumirati pod kulturne predsodke, ki jo prečijo, in ideologije avtorjev, ki jo ustvarjajo. Tovrstni problemi, ki niso aktualni le na ločnici feministične in tradicionalne literarne teorije, pač pa tudi znotraj teh teoretičnih polj, so denimo avtorstvo, ustvarjalnost, kanon, reprezentacija.

### ŽENSKA KOT USTVARJALKA

Vprašanja, ki jih je leta 1928 zastavila Virginia Woolf, skupaj z razmišljanji, ki jih je dodala, veljajo skoraj za feministični manifest naše dobe, kajti ko govori o književnosti, književnem ustvarjanju, ženskah, moških in razmerah za ustvarjanje, za vse to v ozadju vidi temeljni predpogoj: materialne možnosti ali, z njenimi besedami, lastno sobo. S tem je mogoče vsaj delno odgovoriti tistim, ki so se – tako kot Virginia Woolf – spraševali, zakaj so ženske odsotne iz zgodovine in zgodovinskih virov.

Kajti večna uganka je, zakaj ni nobena ženska napisala niti besedice tiste izredne književnosti, ko je bil vsak drugi moški, kot se zdi, sposoben sestaviti kako pesem ali sonet? Kakšne so bile razmere, v katerih so živele ženske, sem se vprašala; kajti fikcija, namreč delo domišljije, ni znanost, ki morda kot kamenček pade na tla; fikcija je kot pajčevina, morda prav lahko vpeta, a vendarle vpeta na vseh štirih koncih v življenje. Včasih se komajda opazi, kje ...<sup>5</sup>

Kajti, ali ni čudno, da obstajajo ženske le v fikciji, leposlovju, ki ga v veliki meri pišejo moški; v poeziji preveva skoraj vsako stran, v zgodovini pa, kot da te eksistence ni, pravi Virginia Woolf. Zato v Shakespearovem času ni nobena ženska

<sup>4</sup> "pot" po visoki kulturi zahodne civilizacije začeli kot popularni avtorji. Tu je skoraj odveč omeniti Williama Shakespeara.

<sup>4</sup> Prav tam, str. 32.

<sup>5</sup> Woolf, 1997, str. 11. Prevod je nekoliko spremenjen, najbolj radikalno pri izrazu *fiction*, ki ga prevajamo kot "fikcija" ne kot "leposlovje". (Deli *Lastne sobe* so bili v slovenščino prevedeni dvakrat, naveden je tisti prevod, ki je po našem mnenju ustrežnejši. Če je potrebno, je prevod spremenjen.)

napisala Shakespearovih dram, (tudi) zato je Shakespearova nadarjena sestra Judith, ki jo je morda prav tako vznemirjalo gledališče in si je morda želela stopiti na njej nedosegljivi oder, v neki zimski noči v obupu končala svoje življenje in za vedno izginila iz zgodovine (in književnosti).

To je ena od najbolj znanih in citiranih zgodb za zatirane, ovirane in izgubljene poetske darove žensk: Judith Shakespeare, ki v tedanjem času ne bi mogla uspeti ne kot pisateljica ne kot igralka in se je neke zimске noči ubila ter tako za vedno izginila iz zgodovine. Napisala ni niti besede. Judith Shakespeare je muza Virginie Woolf, metafora za ženski poetski navdih, ki jo poskuša iz potencialne prisotnosti pretvoriti v aktualno, jo prenesti iz fikcije v dejstva (ravno nasprotno torej kot v primerih avtorja *par excellence*, moškega, ki mu mrtva, nekoč aktualna ženska postane navdihujoča muza), doseči, da "si bo nadela telo, ki ga je že tolikokrat odložila. Rodila se bo, črpajoč svoje življenje iz življenj neznank, ki so bile njene predhodnice, kot je to pred njo storil njen brat".<sup>6</sup> Lahko se rodi, oživi, drugače kot denimo v primeru pesnic Slyvie Plath ali Anne Sexton, ki sta se zatekali k toposu mrtve ženske kot muze: spominjajoč se poskusov samomora, fascinacije in želje po smrti, je njun nagovor muzi pravzaprav nagovor samim sebi. V tem aktu nekakšne *avtopoesis* muza in ustvarjalka sovpadeta, ustvarjalka ni več zreducirana na posrednico, snov ali zrcalo ustvarjanja nekoga drugega,<sup>7</sup> kot pripovedujejo androcentrični miti o moškem ustvarjalcu.

Androcentrični miti in metafore umetniške ustvarjalnosti postavljajo žensko in umetnost kot dve popolnoma ločeni in nekompatibilni entiteti. Pri ženski ustvarjalnosti naj bi šlo za posnemanje, eklektičnost, reprodukcijo, ne za kreativno inovacijo. Tovrstni miti slavijo umetniško (tj. umetnikovo) ustvarjalnost, povezano s posebne vrste senzibilnostjo, ki se v ženski umetnosti ne more nikoli izraziti, saj ženske ne morejo doseči transcendentalne in univerzalne kvalitete velike umetnine.<sup>8</sup>

Četudi je morda na prvi pogled videti, da bi bile te misli Virginie Woolf lahko izvrstno izhodišče feministične literarne teorije, pa ni čisto tako. Woolfovo so označili za frivolno in nepomembno estetičarko, ki pretirava, uporablja čudaški humor in nenavadne pozicije. Elaine Showalter, pomembno ime s področja feministične literarne teorije, Woolfovi očita odsotnost opisovanja lastne izkušnje, tiste sestavine torej, ki po njenem šele lahko ustvari predana (in torej "prava")

<sup>6</sup> Woolf, 1998, str. 22.

<sup>7</sup> Bronfen, 1992, str. 400–401.

<sup>8</sup> Pogosto pa je bil ženski vstop v sfero ustvarjanja dojet kot nenaravna in monstrozna penetracija v prostor, namenjen moškim in prihranjen zanje. Shakespearov sodobnik Ben Jonson je s peresom grobo napadel članico nekega literarnega kroga in, poigrava se s konvencijo, da je muza ženskega spola, uporabil metaforo o posilstvu: muza je žrtev lezbičnega posilstva. Nav. po Jones in Stallybrass, 1991, str. 103.

feministična dela.<sup>9</sup> Ker Woolfova tega ne stori, se ne more kvalificirati za feministično kritičarko in ne more zasedi kakega pomembnega mesta v feministični tradiciji: “Celo v trenutku, ko je izrazila feministični konflikt, [je] ta konflikt hotela preseči.”<sup>10</sup>

V prvi vrsti je problematično izhodišče, da naj bi pristna *lastna izkušnja* naredila kvalitetno literarno delo, kar napotuje k uporabi “realizma”,<sup>11</sup> saj vsa pretiravanja, ponavljanja in čudaške pozicije Woolfove odtegujejo pozornost od sporočila. Modernizem torej v tem kontekstu ne more biti feministična možnost. Za vse te domnevne pomanjkljivosti Virginie Woolf je značilna odsotnost enotnega humanističnega subjekta. Zavestne misli je mogoče obravnavati kot manifestacijo mnogoterosti struktur, v zagovor Virginie Woolf piše Toril Moi,<sup>12</sup> ki se križajo, ustvarjajoč nestalno konstelacijo, ki ji humanisti rečejo “jaz”, in ne narobe. Izkušnje posameznika ali posameznice zato seveda niso manj vredne ali manj resnične, so pa nemara resnične drugače. Zavestna misel je le ena od njih, pa še ta je potencialno varljiva. Prav na to opozarja denimo tudi Jacqueline Rose, psihoanalitična teoretičarka, ko piše, da je dve področji Freudovega dela – teorijo subjektivnosti in “teorijo” ženskosti – treba brati skupaj in vzporedno, kajti “nezavedno subjektu spodkopava kakršnokoli mesto gotovosti, kakršnokoli vednost v razmerju do njegovih psihičnih procesov in zgodovine ...”<sup>13</sup>

To je primerno orodje za kritiko feminističnih izhodišč, ki jih zastopa denimo Elaine Showalter, in navezav na literaturo, pa tudi druge umetniške artefakte. Izhajamo iz take teorije reprezentacije, ki se opira na te “potencialno neomejene nezavedne procese” in zavestne misli bere kot njihovo manifestacijo. Ob tem izhodišču je pristna *lastna izkušnja* nedvomno nezadosten in problematičen kriterij za določanje kvalitete literarnega dela, ker jo je težko opredeliti, še težje trditi, da “odseva” pravo zunanjo realnost ali, da jo “odseva” po sprejeti umetniški konvenciji, in ne drugače. Z vidika razmerja med estetiko in politiko na ravni literarne reprezentacije je tako upravičena kritika nekaterih feminističnih izhodišč. Kritika na tem mestu zadeva predvsem tiste smeri, ki so – pogojno rečeno – politiki podelile primat nad estetiko in ki imajo za enega osrednjih ciljev umetnosti upodabljanje “pravilnih” podob žensk. Ta strategija, kritika podob

<sup>9</sup> Gl. Moi, 1994, str. 76–87.

<sup>10</sup> Showalter, nav. po prav tam, str. 76–77.

<sup>11</sup> Z “realizmom” ne mislimo zgodovinskega obdobja, predhodnika naturalizma, pač pa primat “resnično” realnega, ki je v nasprotju s silami imaginacije. Različna ustvarjalna gibanja določa transcendentna točka, kjer se realno in imaginarno prepletata in združujeta, ali pa jih določa ostra meja, ki vanju zareže razliko. Deleuze, G., Po čem prepoznamo strukturalizem, v Pogačnik, 1995, str. 42.

<sup>12</sup> Moi, 1994, str. 81 in 82.

<sup>13</sup> Rose, 1991, str. 123. Nezavedno, kot nadaljuje Rosova, hkrati razkriva fiktivno naravo kategorije spola, ki pa je vendarle pripisana vsakemu človeškemu subjektu. Prav tam.

žensk, se samo površinsko spopada s konvencijami, reprezentacijami in kanonizacijami umetniške ustvarjalnosti ter s kulturnim kontekstom, v katerem je ženskost drugost in odklon od norme.

### **A (FEMINISTIČNA) TEŽAVA Z REPREZENTACIJO GRE ŠE NAPREJ ...**

Ob tem problemu je ključen pojem tako imenovane feministične estetike, ki bi jo bilo mogoče definirati kot teoretično pozicijo, ki trdi, da obstaja “nujno ali privilegirano razmerje med ženskim spolom in določeno vrsto literarne strukture, stila ali oblike”.<sup>14</sup> Izhodišča so različna: da ženske običajno pišejo drugače, ali pa da ženska literatura ruši avtoriteto “moškega” simbolnega diskurza in tako dalje. Taka konceptualizacija je problematična, v prvi vrsti zato, ker so osnovne predpostavke in definicije “ženskosti”, vidne v literaturi, precej ohlapne. Za določnejšo utemeljitev bi potrebovali jasno definicijo spolne razlike – ne le v polju literature. Z drugimi besedami, pri feministični estetiki – po definiciji Rite Felski – ne gre za “razkrivanje delovanj patriarhalne ideologije na ravni literarne reprezentacije, pač pa za vzpostavitev neke vrste sistematične ocene razmerja med spolom in obliko.”<sup>15</sup> Šele to bi bila lahko osnova jasne feministične literarne ali estetske teorije.

Problematična točka umetniške reprezentacije iz nekaterih estetskih (pa tudi političnih) teorij je, da na kvaliteto reprezentacij odločilno vpliva bližina/podobnost reprezentiranemu. Zahteve po tovrstni podobnosti oziroma povezanosti so bile v preteklosti relativno pogost topos (ne le v feministični teoriji), in reprezentacija je prav zaradi tega pridobila vrednost kot bolj verna, bolj mimetična, bolj realistična, bolj podobna življenju ali kar življenje samo.

Tradicionalne mimetične teorije trdijo, da je reprezentacija preprosto odsev realnosti. Kritika reprezentacij tako pač lahko pomeni samo dodatno informacijo o obstoječih družbenih razmerah življenja žensk. In tako naj bi veljalo torej tudi drugače: da je reprezentirano preneseno v reprezentacijo kot nekakšna zrcalna kopija. Tako naj bi se v skladu z zahtevami nekaterih feminističnih tokov v literaturo prenesli odseki iz življenja žensk, ki kažejo njihovo podrejeno vlogo, to bi imelo funkcijo feministične kritike in osveščanja. Glavna težava je v definiranju narave reprezentacije, ki je ne moremo opisati kot odsev dane realnosti, pač pa bi lahko trdili, da je njen temeljni oblikovalec.

<sup>14</sup> Felski, 1989, str. 19.

<sup>15</sup> Prav tam, str. 23. (Tu ne gre za izbiro žanrov, ko so ženske iz specifičnih zgodovinskih razlogov pisale dnevnike ali pisma namesto daljših, romanesknih oblik, pač pa za iskanje “notranje” povezave med spolom in besedilom.)

Obstaja pa še drugačna tematizacija reprezentacije, s pomočjo katere je mogoče zavrnilo zahteve po neposredni "izkustvenosti" v literaturi in razložiti dinamiko individualnih ustvarjalnih procesov. To je reprezentacija v psihoanalitičnem pomenu besede, ki jo je mogoče opisati kot simptom, kot neuspešno potlačitev, kot artikulacijo nečesa, kar je tako nevarno za posameznika ali posameznico, da mora biti potlačeno. A hkrati obstaja tako močna želja po artikulaciji, da do (popolne) potlačitve ne more priti. To je še in še dokazovala Elisabeth Bronfen ob primeru ekstremnega primera in meje reprezentacije, smrti – ki seveda mora nujno biti onstran izkustvene sfere –, in tako zavrnila predpostavko o enostavni povezanosti kulturne podobe in izkustvene realnosti. "Najbolj poetična" tema, smrt, poudarja skrajno disjunkcijo med reprezentacijo in referencialnostjo: smrt je vedno kulturno konstruirana, metaforična, še več, smrt je metafora *par excellence*.

Take reprezentacije so torej vedno *napačne reprezentacije* (če jih merimo ob neki "izkustveni" realnosti): potlačijo tisto, kar trdijo, da razkrivajo, in artikulirajo tisto, kar hočejo zakriti. Zgodi se torej kompromis in psihični aparat posameznika ali posameznice reprezentira "to nevarno in fascinantno zadevo" s substitucijo na, denimo, umetniškem področju. Bronfenova pravi takole: "Na kratko, reprezentacije *kot* simptomi artikulirajo nezavedno vednost in nezavedne želje preneseno, na novo kodirano in prevedeno /.../ Če so simptomi neuspešne potlačitve, so reprezentacije simptomi, ki vizualizirajo celo takrat, ko skrivajo tisto, kar je preveč nevarno za odprto artikulacijo, a preveč fascinantno za uspešno potlačitev."<sup>16</sup> Reprezentacija je torej oblika prisotnosti odsotnega, a poanta, ki je tule za nas in našo kritiko pomembna, se nanaša na teorijo ustvarjanja in avtorstva. Ob tej poanti "padejo" zahteve o tem, kakšen je nujen in privilegiran način ustvarjanja umetnosti ter literature in osveščanja prek nje.

## KAJ JE TISTO SPECIFIČNO ŽENSKO V LITERaturi?

Če se vrnemo k zahtevi po neposredni izkušnji, se vprašajmo, kaj pravzaprav iščemo v delih, o katerih predpostavljamo, da jih je ustvarila ženska? Kateri so znaki spolne razlike, ki se vpisujejo v besedilo? Ta razlika ne more biti samo replika Razlike, torej heteroseksualne opozicije med Moškim in Žensko, razlika bi morala pripoznati tudi različnosti v kolektivnosti žensk. Nekatere kritičarke trdijo, da avtorice ustvarjajo estetsko produkcijo, ki se jasno (in prepoznavno) razlikuje od produkcije avtorjev, da, denimo, pišejo drugače (!), fluidno, s posebno senzibilnostjo in tako naprej. Opisi te drugačnosti so v veliki meri nedoločni,

<sup>16</sup> Bronfen, 1992, predgovor. Vizualne in pripovedne reprezentacije, ki črpajo material iz skupnega kulturnega repertoarja podob, je mogoče brati kot simptome kulture, pravi Bronfenova na istem mestu.

nejasni, nenatančni, neopredeljivi. Drugačnost bržkone ni preverljiva s praktičnim preizkusom. “Vaja v slogu”, s katero bi preverili, ali je literarno delo res mogoče reducirati na podpis ustvarjalca ali ustvarjalke, se hitro izjalovi ob anonimnem delu, ki ga ne prekriva maska lastnega imena in tako tudi ne avtorske intence.<sup>17</sup> Druge spet razvijajo teorije o tekstualnih specifičnostih, ki niso neposredno povezane z biološkim spolom – da gre pri tem za modus pisanja, ki je lahko moški ali ženski, bolj “realističen” ali bolj “modernističen”, bolj “strog” ali bolj “fluiden”, da skratka obstaja polarizacija, ki ni odvisna od biološkega spola. Vsem tem določitvam je skupna neka nejasnost ali nezadostnost definiranja.

Refleksionizem ali refleksionistični model umetnosti, po katerem naj bi pisanje žensk nujno odseva, zrcalilo, njihovo posebno (skupno?) izkušnjo enako, kot naj bi pisanje moških izražalo patriarhalno perspektivo, kot pravi ena najostrejših nasprotnic take pozicije Rita Felski,<sup>18</sup> nadalje predpostavlja dvoje: da je patriarhalna ideologija homogen in uniformno represiven pojav, ki zakriva pravo žensko subjektivnost, ne pa kompleksna formacija, ki prežema življenja obojih, moških in žensk; in da dela moških nujno in brezpogojno potrjujejo ali odobravajo seksualno ideologijo, o kateri pišejo, medtem ko dela žensk implicitno kritizirajo ali subvertirajo patriarhalne vrednote. Za dela moških naj bi tako veljalo, da je seksizem, o katerem govorijo, nujno seksizem avtorjev, nikakor ne kritika tega seksizma, za dela žensk pa, da so prikrito ali odkrito kritična in s tem že feministična.<sup>19</sup>

Zato bi bilo v teoretskem duhu perspektivo ali kar dilemo o tem, kaj so “predana” feministična dela in kaj je s “feminizmom” Virginie Woolf, prav mogoče obrniti ter dejati, da je modernizem s prevlado “imaginacije” na neki način bolj mimetičen kot realizem s svojo “realnostjo” in da ponuja zvestejšo podobo “prave” realnosti, da bolje odseva realnost, da adekvatnejše prikaže razmerje posameznika ali posameznice do sveta, ki ga/jo obdaja, da, skratka, priznava fragmentarno naravo realnosti in razcep v subjektu, ki ga ni mogoče preseči, ker je za subjekt konstitutiven in subjekt kot tak onstran razcepa ali pred njim sploh ne obstaja. “Imaginativno” modernistično besedilo ob takem pogledu pridobi epistemološko vrednost, saj njegove tehnike razkrivajo oziroma posnemajo tudi tisto “realnost”, za katero se realizem nekako ne meni:

<sup>17</sup> Peggy Kamuf obdela tak primer, *Portugalska pisma (Lettres portugaises)*, ki so prvič izšla v Parizu leta 1669. Šlo naj bi za prava pisma, ki jih je nuna pisala nekdanjemu ljubimcu. Recepcija dela je bila bistveno drugačna, dokler so pisma veljala za “avtentična”. Kasneje je bilo ugotovljeno, da so pisma “literatura” in da jih je povrh vsega napisal moški. Gl. Kamuf, 1980.

<sup>18</sup> V vsej literaturi naj bi bila tako v ospredju zgolj spolna razlika. Gl. Felski, 1989, str. 27.

<sup>19</sup> Problem avtorske intence (in tudi samega avtorstva kot historične invencije) je širši, kot smo ga tule lahko obdelali. Namreč, pomena kakega dela ni mogoče *zreducirati* na avtorsko intenco. Tako smo na pol poti do rešitve problema, ki si ga zastavljajo interpreti in interpretke – kaj je avtor hotel povedati: je svoje junakinje denimo namenoma opisal stereotipno ali je hotel s stereotipnimi opisi kritizirati družbo in podobno.



V tem smislu postane modernistično besedilo privilegiran nosilec epistemološke avtoritete, pri tem pa v strukturi kristalizira osnovne razcepe, ki jih realistično besedilo prekrije. Modernizem je povzdignjen nad realizem paradokсно prav zaradi tega, ker je resničnejši realizem; sega prek umetne stabilnosti površinskih literarnih konvencij, razkriva, da je realnost fluidna, fragmentirana, nedoločena.<sup>20</sup>

A ta narava realnosti je bistvenega pomena za razglabljanje o pristnosti, skupaj z naravo subjekta. Paradoksnost mesta, ki ga zavzame modernizem, je samo navidezna, kolikor se veže na soočanje realizma in modernizma, ki ima zgodovinske korenine, te pa govorijo o tem, da je za realistično v glavnem veljalo tisto, kar naj bi bilo “neproblematično” dostopno očem in pogojno tudi drugim čutom. Realnost kot fluidna, fragmentirana in nedoločena je nastopila za realnostjo, kot se nam kaže “na prvi pogled”.

### ZA FEMINISTIČNO ESTETIKO IN PROTI NJEJ

Hilde Hein<sup>21</sup> pravi, da feminizem prinaša nove načine razmišljanja, nove pomene in nove kategorije kritične refleksije ter tako ne pomeni le razširitve starih konceptov na nova področja. Hkrati uvede odvečen in problematičen izraz “maskulinizem”. Izraz je odvečen zato, ker Heinova pravi, da bo z njim poimenovala razmišljanje, ki favorizira moške na škodo žensk, hkrati pa tudi zapiše, da je tako razmišljanje pravzaprav “privzeta vrednost” navadnega razmišljanja, ki ga ne privzamemo namenoma, tako kot se odločimo za feminizem, ampak vanj kar “pademo” oziroma ga spričo njegove vseprisotnosti sploh ne prepoznamo; problematičen pa zato, ker je to izraz, ki je preveč enostranski, če ga motrimo v okviru falocentrizma, definiranega prav v smislu “privzete vrednosti” običajnega razmišljanja, ki zadeva oboje, moške in ženske. Poleg tega se s tem izrazom vzpostavlja nekakšna simetrija in iluzija ravnotežja ter feminizmu odvzema del subverzivne vrednosti.

Heinova se izreče proti metafizičnemu esencializmu (in tako ne pade v past poenostavljene ženske izkušnje), poudari situacijske razlike, ki radikalno delijo življenja moških in žensk, ter poskuša definirati feministično umetnost. Feministična umetnost po njenem pogosto, a ne nujno vedno, opisuje zatiranje žensk. V naši tradiciji je mogoče najti vse polno opisov sovražnih degradacij ženske, toda ta “dejanja”, pravi Heinova, so opisana skozi optiko moškega očesa.

Feministične umetnice so pred izzivom, da te izkušnje predstavijo *tako, kot so jih doživele ženske*, in tako razkrijejo svoj vidik, ki je bil doslej prezrt. Pri tem

<sup>20</sup> Felski, 1995b, str. 25–26.

<sup>21</sup> Hein, 1995, str. 446 in nasl.

razkrinkajo tako politiko in spolne predsodke tradicionalne umetnosti in tvegajo zavrnitev svojega dela, češ da ne gre za umetnost v tradicionalnem pomenu besede. Za feministično umetnost torej ni značilno to, da govori "o" ženskah, ampak da govori na nov način, čeprav uporablja iste instrumente kot prej.<sup>22</sup>

Videti je, da Heinova izhaja iz predpostavke, da obstajajo izkušnje, ki jih lahko adekvatno popišejo samo ženske. Težava ni zgolj v tem, da naj bi obstajale različne definicije umetnosti – umetnost v tradicionalnem pomenu besede in feministična umetnost – pač pa nekje drugje, saj Heinova nadalje pravi, da feministična umetnost po svojem bistvu ni to, da govori "o" ženskah, ampak o njih govori na nov način, a z istimi instrumenti (jih predstavlja *tako, kot so jih doživele ženske?*).

Prav izkušnja po Heinovi neposredno povezuje feministično umetnost in feministično estetiko, ki jo zastavi kot samostojno entiteto: zato ker se feministična teorija lahko formulira le prek izkušnje (ki naj bi bila edino sredstvo izhoda iz "moškega" kalupa), kar pa je tudi sredstvo feministične estetike, ki naj s svoje perspektive rekonceptualizira "tradicionalno" estetiko.<sup>23</sup> Feministična estetika je tako nekakšen prolog feministični teoriji v širšem pomenu besede, ki jo ovira pomanjkanje adekvatne estetske teorije.

Bistven problem se kaže v težnji ustvariti novo definicijo umetnosti, ki bi bila svoj predmet sposobna reprezentirati drugače. Ta drugačna, na izkušnji temelječa umetnost se razlikuje od umetnosti v "tradicionalnem" pomenu besede. A definicija Heinove ni problematična zaradi "novega načina", saj feminizem – in s tem feministična literarna teorija, ki nas tule najbolj zanima – nedvomno prinaša nove kategorije kritičnega razmišljanja, ampak kaj je tisto specifično žensko, kar so moški avtorji prezrli ali kar zaradi svojega spola ne morejo ali niso sposobni opisati in kar bo tako definirana feministična umetnost razkrila. Treba je poudariti, da žensko še ni feministično, kot bi utegnili sklepati v luči nekakšnega poenostavljenega in ne dovolj reflektiranega feminizma, hkrati pa feminizem tudi ne more biti diskurz o slabih moških in dobrih ženskah.

A vse to problema feministične umetnosti in književnosti še ne razjasni, še manj definira. Tu obstaja možnost paradoksa: namreč da feministična umetnost s tako zastavitvijo podpira in razširja prav tiste stereotipe, proti katerim se na deklarativni ravni bori. Kakor hitro začnemo naštevati neke skupne, ženske lastnosti ali vrednote, kot so materinska skrb, sestrška podpora, čustvenost in tako naprej, se lahko – ni pa nujno – že vpnemo v nekakšno izključujočo ideologijo in ustavimo v slepi ulici, ki se ji reče esencializem ali pa nikoli dovolj natančno definirana ženskost. Ali je res mogoče trditi, da v "moških" delih že *a priori* najdemo

<sup>22</sup> Prav tam, str. 451.

<sup>23</sup> Prav tam, str. 449 in 452.

zgolj stereotipne in enostranske podobe žensk in da je tako večina literarnih del zahodne kulture seksistična in torej ideološko neprimerna?

Epistemološki dualizem, kot temu reče Rita Felski, predpostavlja, da pisanje moških neogibno popači žensko izkušnjo in da šele pisanje žensk omogoči pravi dostop do nje (in, kot smo že omenili, da so moški opisi seksizma nujno del stališč avtorja, ženski pa nujno vsebujejo njegovo kritiko). Bolje bi bilo reči, tako kot Felskijeva na istem mestu, da je “poznavanje ženske (ali moške) izkušnje – kakorkoli intimno ali zasebno se nemara zdi – posredovano skozi intersubjektivne sestave in pomenske sisteme, toda ti sestavi so heterogeni, ne pa enotni, in si pogosto nasprotujejo.”<sup>24</sup>

Empirično dejstvo spola avtorja/avtorice je kompleksno in variabilno, to pomeni, da iz avtorskega spola ni mogoče preprosto razbrati resnice ali njene vrednosti. Ne obstaja nikakršen “neprekinjen substrat skupne identitete, ki bi povezoval ženske prek zgodovine in kulture”<sup>25</sup> in ki bi zabrisal vse druge kulturne in drugačne delitve. Po eni strani je tako precej neplodno iskati *ideal kvintesenčne ženske izkušnje* in interpretacijo omejiti na oblike, ki reducirajo polisemično bogastvo besedila na *neposreden* izraz avtorskega spola. Po drugi strani pa – če naj se feministična teorija sploh ukvarja z literaturo – je treba pripoznati, da je spol “razlika, ki se kaže v različnosti ideoloških in kulturnih praks in je institucionalizirana na temeljne načine pri razporejanju politične in družbene moči v družbi”,<sup>26</sup> kaže se v marginalizaciji in zatiranju žensk na družbenih in kulturnih področjih.

A tako kot ni skupne identitete, tudi ni skupne kvalitete, čeprav razmišljanja o drugačni, “opozicijski kulturi” pogosto sklenejo, da je v delih pisateljic mogoče najti nekaj več (nekaj drugačnega), da so že kar vsa ženska dela kvalitetna in kritično subverzivna, dovršeno (ali pa vsaj drugače) umetniška in tako dalje. “Žensko” ni že kar *de natura* “feministično”. Rita Felski<sup>27</sup> pravi, da je po eni strani “žensko” preozka osnova za feministično politiko, po drugi pa se uporablja preveč ohlapno kot splošen sinonim za marginalno in negativno držo, pri tem se pozablja na bistvene razlike med različnimi oblikami zatiranja in družbenega izključevanja zaradi spola, rase ali razreda. “Ženska estetika” tako ne more biti estetika skupin, ki poskušajo kritizirati dominantne načine, se od njih diferencirati, ker tako pride do spregleda ali, boljše, združitve nekaterih temeljnih distinkcij, ki zadevajo različne zatirane skupine.

Za zdaj je le v tem okviru upravičena raba izrazov kot na primer “ženska literatura” (literatura, ki jo pišejo empirične ženske, avtorice). Utemeljitev, ki jo

<sup>24</sup> Felski, 1995b, str. 32–33.

<sup>25</sup> Prav tam.

<sup>26</sup> Felski, 1989, str. 45.

<sup>27</sup> Prav tam, str. 46.

lahko na to podamo, ne govori o specifičnosti “ženskega” v literaturi (sloga, oblike), pač pa opominja, prav po woolfovsko, o družbenih razmerah, v katerih so ženske pisale in še pišejo, o ekonomskih in izobraževalnih primanjkljajih žensk in organizaciji družbe. Poudarek na ženski literaturi polemično politizira “razliko”, ki se ji je literarna zgodovina doslej izognila, tako pri kritiki in interpretaciji kot pri oblikovanju kanona “velikih” in pomembnih literarnih del. Ta ni zbirka *objets trouvés*, ki jih je naplavilo na obale zgodovine, pač pa je njihova izbira plod določene hegemonizacije polja. Projekt je torej nujno “ideološki” in zadeva *rekontekstualizacijo* pisanja žensk.

Zato bi bilo nemara primerneje, da bi feministična teorija preformulirala ključno vprašanje v zvezi z reprezentacijo – ne kakšno realnost ta kaže, ampak kaj tak način lahko pove o družbenem, kulturnem, individualnem v širšem pomenu besede. In najbrž mora feministična literarna kritika vseeno začeti tu, na tem “političnem” izhodišču: začeti pri posebnostih jezika in literature ali kulture že pomeni napraviti korak k izmuzljivi ali esencialistično zastavljeni *écriture féminine* s tematizacijo razmerij med žensko libidinalnostjo, žensko izkušnjo in reprezentacijo v ženskem diskurzu, neeksplicitno predpostavljati, da je to vprašanje že rešeno. Pri(po)znati mora heterogenost “ženskih glasov”, torej neenotnost med samimi ženskami (to ji je bilo večkrat očitano: da je namreč zaradi tega, ker enostransko poudarja skupnost žensk, slepa za vprašanja rase in razreda), pa tudi v samih ženskah, hkrati pa – četudi iz pragmatičnih razlogov – ohraniti mesto, od koder se lahko postavljajo skupne zahteve.

Dokaj utopični poskusi natančne določitve specifik ženske pisave podležejo bodisi esencializmu in konceptiji besedila kot telesa bodisi se odpravijo po poti avantgardnih praks, ki niso specifične samo za ženske. Te ritmične onomato-poetične izraze Julia Kristeva pripiše predojdipskemu in poimenuje semiotično. Vpisani so v tiste vidike jezika, ki jih običajno povezujejo z avantgardno literaturo, torej z neke vrste marginalnostjo glede na vladajoči družbeni in jezikovni red. Če pa niso specifični za ženske – če je ženstveno (*feminine*) pisanje dostopno obojim, moškim in ženskam –, pa problem ni nič manjši, kvečjemu premeščen.

Ko postuliramo, da nekatere književne prakse spodbijajo strukture jezika, ne razložimo, zakaj je to pomembno za feminizem in njegovo politično angažiranost<sup>28</sup> ali zakaj je anarhično, disruptivno semiotično, ki subvertira pomene, tako pomembno za feministično teorijo jezika in književnosti. Ritmični izrazi Kristeve morda predhodijo simbolnemu, a so hkrati tudi njegova druga stran, saj ne obstajajo neodvisno od simbolnega kot smiselne komunikacije. Semiotično –

<sup>28</sup> Tako Moi, 1985. Jelka Kernev Štrajn v recenziji slovenskega prevoda te knjige opozarja natanko na to pomanjkljivost ter na zapleteno in včasih premalo domišljeno vprašanje razmerja med modernizmom (s svojimi ritmi telesa in nezavednega, ki so se prebili na dan) in feminizmom.

oziroma prostor pred simbolnim – je lahko samo kulturno kodirano kot žensko/ženstveno, kot prostor privilegiranega stika z materinim telesom. A tako je problem še večji, saj se na raven teoretične abstrakcije vpisujejo prav tiste, za posamezen spol domnevno temeljne značilnosti, ki bi jih morali postavljati pod vprašaj. Tovrstni postopki niso problematični le v smislu polarizacije na področju estetike, pač pa tudi širše (prenašanje spolnega simbolizma na različne nasprotujoče si pare, vse tja do dualizma narave in kulture).

Kot piše Rita Felski,<sup>29</sup> ki je kritiko take konceptualizacije temeljito razdelala in deloma zavrnila obe, Julio Kristevo in Toril Moi kot njeno interpretko, so te primerjave šibke: Toril Moi brani Kristevo in njen koncept s pomočjo primerjave “žensko je marginalizirano v patriarhatu tako kot semiotično v jeziku”, Kristeva pa se izogne vprašanju, ali je semiotična sila vedno revolucionarna (marginalizirana) ali pa se nemara integrira v simbolni sistem kulturnih institucij sodobne družbe (ko se akademska industrija posveča razlaganju in interpretiranju izključno modernističnih besedil). Ta nekoliko utopična točka, ki je morda navdih za ohranjanje feminizma kot opozicijske ideologije, pogosto vodi v poskuse generiranja nove, ženske (ženstvene?) estetike in v izjave, da ženske pisave ni mogoče definirati, opisati, umestiti, da je zmuzljiva in neujemljiva. Taki poskusi, ki gredo v splošno negativno definicijo in ki dopustijo le enačenje z neznanim, so vsekakor nezadostni.

Skepso zbuja tudi projekt avtonomne feministične estetike, ki izhaja iz individualne ženskosti ali pa iz pojma ženske tekstualnosti, ki je avantgardna ali uporniška. To dvoje ima pojmovne vzporednice v romantičnem konceptu umetnosti kot avtentičnega samoizraza na eni strani in razdiralni sili formalnega eksperimentiranja na drugi. Diskurza feminizma in estetike se sekata na področju institucije umetnosti, pri čemer nastajajo novi interpretacijski besednjaki, ki omogočajo nova branja in interpretacije, nove perspektive in alternativne lokacije umetniške prakse.<sup>30</sup>

Torej, če sklenemo, je dihotomija, ki na eno stran postavlja estetsko ukvarjanje z literaturo (ali drugimi umetnostnimi zvrstmi), na drugo pa skrb za socialno pravičnost na svetu in zavedanje o političnih in zgodovinskih resonancah v besedilu, nemara res napačna, ni pa (še) izgubila svoje aktualnosti.<sup>31</sup> Njene izpeljanke tudi segajo na druga polja, s katerimi smo se ukvarjali v prispevku. Eno od teh je “nasprotje” med tradicionalno in feministično literarno vedo, ki ju deli tudi nestrinjanje glede estetike in politike, kar bi bilo lahko drugo ime za omenjeno dihotomijo. Tu je bilo naše izhodišče feministični pogled, objekt pa

<sup>29</sup> Felski, 1989, predvsem str. 33–44.

<sup>30</sup> Felski, 1995a, str. 441–442.

<sup>31</sup> Na začetku smo omenili, da je eden glavnih očitkov takim analizam ta, da ne gre za strogo literarnovedno interpretacijske metode in da to pomeni reduktivno ali selektivno interpretacijo.

nekatero obstoječe feministične analize: kritično smo se osredotočali na probleme, ki si jih je zastavila feministična literarna teorija, in tudi na njene včasih pomanjkljive razčlenbe. Ena glavnih odlik feministične teorije (ne le s tega področja) pa je zastavljanje vprašanj, ki so zatresla – ali pa bi vsaj morala zatresti – tradicionalni akademski diskurz, in tako odpiranje nekega novega prostora pojmovnega razmišljanja. Napetost med obema je v neki meri nespravljiva, a obe sta del tega, čemur bi lahko rekli izkušnja literature, in vprašanja, ki jih postavlja feministična teorija, so konstitutivni in legitimni del ukvarjanja s književnostjo.

## LITERATURA

- BRONFEN, E. (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester (slov. prev. 4. poglavja kot BRONFEN, E. (1994) 'Najbolj poetična' tema, *Problemi-Eseji*, št. 4–5)
- FELSKI, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press, Cambridge Mass.
- FELSKI, R. (1995a). Why Feminism Doesn't Need an Aesthetic (And Why It Can't Ignore Aesthetics). V: ZEGLIN BRAND, P., IN KORSMEYER, C. (ur.). *Feminism and Tradition in Aesthetics*, The Pennsylvania State University, Pensilvanija.
- FELSKI, R. (1995b). *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. in London.
- GARBER, M. (1996). Custody Battles. V: GARBER, M., WALKOWITZ, R. L., in FRANKLIN, P. B. (ur.) *Field Work. Sites in Literary and Cultural Studies*. Routledge, London in New York.
- HEIN, H. (1995). The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory. V: ZEGLIN BRAND, P., in KORSMEYER, C. (ur.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*. The Pennsylvania State University, Pensilvanija
- JONES, A. R., in STALLYBRASS, P. (1991). Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe. V: EPSTEIN, J., in STRAUB, K. (ur.): *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Routledge, London in New York.
- KAMUF, P. (1980). Reading Women Reading, v: MCCONELL-GINET, S., BORKER, R., in FURMAN, N. (ur.). *Women and Language in Literature and Society*, Praeger. New York.
- KERNEV ŠTRAJN, J. (1999). Toril Moi, Politika spola/teksta. *Delta*, št. 1–2.
- MOI, T. (1985). *Sexual/Textual Politics*, Methuen, London in New York (slov. prev. kot MOI, T. (1999). *Politika spola/teksta*. Literatura, Ljubljana.)
- MOI, T. (1994). Kdo se boji Virginie Woolf? – Feministična branja Woolfove. *Literatura*, št. 33.
- POGAČNIK, A. (1995) (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Krtina, Ljubljana.
- ROSE, J. (1991). Ženska seksualnost: Jacques Lacan in *Ecole freudienne*. V: BAHOVEC, E. D. (ur.). *Ženska seksualnost: Freud in Lacan*. Analecta, Ljubljana.
- ROSE, J. (1996). Hamlet – 'Mona Liza' literature. V: BAHOVEC, E. D. (ur.). *Ženskost in njeno nelagodje*. Analecta, Ljubljana.
- SHOWALTER, E. (1982). Feminist Criticism in the Wilderness. V: ABEL, E. (ur.). *Writing and Sexual Difference*. The Harvester Press, Brighton.
- VICKERS, B. (1993) *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*. Yale University Press, New Haven in London.
- WOOLF, V. (1977). *A Room of One's Own*. Grafton, London (slov. prev. odlomka kot WOOLF; V. (1997). Lastna soba. *Delta*, št. 3–4; slov. prev. celotne knjige kot WOOLF, V. (1998). *Lastna soba, I\*cf.*, Ljubljana)
- ZEGLIN BRAND, P. (1998). Disinterestedness and Political Art. V: KORSMEYER, C. (ur.). *Aesthetics: The Big Questions*. Blackwell, Oxford.
- ŽELJEŽIČ, M. (2000) Kritična govornica sloga v *Treh gvinejah*. *Delta*, št. 1–2.