



Monitor ISH (2008), X/1, 77-91
1.02 Pregledni znanstveni članek
prejeto: 5. 8. 2008, sprejeto: 26. 8. 2008

PETRA MIKULAN¹

Narativni eksces: transgresija spola/teksta/telesa v biografiji *Orlando*

Izveček: Članek se dotika transgresije spola/teksta/telesa biografije *Orlando*, pisateljice Virginie Woolf, ki priča o možnostih vpeljave multiple zasnove spola/teksta/telesa. Nakazati želi, da na mejah tekstualnega, ki se kaže v obliki narativnega ekscesa in smeha karnevalskega, zeva obračun s sleherno metafiziko spola. Biografija uteleša groteskno telo in prototip nečesa, čemur Donna Haraway pravi situirano vedenje, obenem pa zasnuje kritiko heteronormativnosti družbe.

Ključne besede: transgresija, narativni eksces, heteronormativnost, smeh karnevalskega

UDK: 305:82-312.6

The Narrative Excess: Transgressing Gender/Text/Body in *Orlando: A Biography*

Abstract: The paper suggests that *Orlando: A biography* by Virginia Woolf represents a transgression of gender/text/body in the form of narrative excess and of carnival laughter. I argue that the boundaries of the textual is where the metaphysics of the Western subject is destroyed. Through the uses of irony, laughter, and ellipsis, this biography embodies the prototype of what Donna Haraway terms "situated knowledge". It disrupts the binary line of Western reasoning and dismantles the notion of reality.

Key words: transgression, narrative excess, heteronormativity, carnival laughter

¹Petra Mikulan je podiplomska študentka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer antropologija spolov, prevajalka, novinarka in recenzentka. E-naslov: pmikulan@gmail.com





PETRA MIKULAN

Članek se v prvem delu ukvarja z mejami tekstualnega v *Orlando: biografija*² Virginie Woolf, ki se kažejo v obliki tega, kar bomo zasnovali kot narativni eksces. Nato želi nakazati, kako je obravnavana biografija prototip tega, čemur danes rečemo kritika heteronormativnosti družbe, še več, da gre v njej za prelom z dolgoletno miselno tradicijo zahoda, ki na prvo mesto postavlja binarnost resničnosti. Zaključek bo izpostavil sam pojem resničnosti, ki je v knjigi presežen, kot je presežen pojem androgine identitete.

Narativni eksces razumemo kot vse tiste elemente teksta, ki pomagajo ustvariti narativno strukturo in so istočasno pomenonosni onkraj nje. Govorimo o elementih, ki eksistirajo onkraj narativnega zaključka, ki slednjega celo subvertirajo in narativno strukturo odprejo neskončnosti pomenov. V obravnavanem delu so med temi izraziteje prisotni smeh, parodija, ironija, elipsa, maškeriranje in ponavljanje. Tako zasnovani narativni eksces ni nujno v nasprotju z narativno strukturo, ampak se z njo prekriva, ko istočasno ustvarja omenjeno mnogoterost pomenov.

Zato lahko tekst beremo kot pristopanje k vprašanju situiranega spola in razlike skozi rekonstrukcijo in kontraprodukcijo védenja, kar Donna Haraway imenuje "situirano védenje".³ Aplikacija te koncepcije se zdi primerna, kajti biografija (spol/tekst) Virginie Woolf deluje kot aktivni subjekt, ne kot vir, ki se lahko mapira, interpretira in prilagodi buržoaznim, marksističnim ali maskulinim projektom. Zdi se, kot da narativni eksces teksta *Orlando* ustvarja izmuzljivo narativno strukturo, ki se ne da nikoli ujeti, zapreti, dokončno interpretirati. Kot da bi nas s pisanjem tega teksta Virginia Woolf pahnila v pozicijo, s katere se moramo zazreti v lastno apropiacijo biografije kot nečesa, kar se da dekonstruirati. Pahnila v pozicijo, s katere smo pri konstituiranju "situiranega vedenja" o tekstu kot objektu primorani sprevideti delovanje samega teksta/sveta, ki ga pisateljica popisuje/domišlja/si ga zamišlja. In zvabi v pozicijo, s katere moramo premisliti o lastnem odnosu do samega objekta preiskovanja: spola/teksta/telesa.

Haraway postulira, da tak odnos do sveta ustvari prostor omajanim možnostim, vključno z neodvisnim občutkom za humor sveta kot takega. Toda občutek za humor ni udoben za humaniste in tiste, ki vidijo svet kot vir raziskovanja in apropiiranja lastnim potrebam. Avtorica zato zagovarja vizualizacijo sveta kot duhovitega/domiselnega dejavnika in uporabo kojotskega diskurza, ki ga formulira po pripovedovanjih jugozahodnih avtohtonih prebivalcev Amerike o kojotu

²Woolf, 2004.

³Haraway, 1986, 286.



oziroma goljufu. Ta mit povzema situacijo, v kateri smo, ko se odpovemo gospodstvu in hkrati še naprej iščemo točnost, čeprav se ves čas zavedamo, da bomo na koncu prevarani.⁴ Gre za razbijanje naracije gospodarja, s tem ko preči dualizem razlik in razgali kontinuiranost in odnosnost vseh razlik.⁵ Povedano bomo razdelali ob podrobni interpretaciji lastnega užitka⁶ ob branju biografije *Orlando*.⁷

Kajti prav v občutku prevare leži užitek ob branju omenjenega dela. Užitek, ki ga tekst privabi na dan z narativnim ekscesom, je užitek ob smehu karnevalskega, če je naracijo obravnavanega dela moč razumeti kot utelešenje grotesknega telesa, kot ga ob analizi Rabelaisevih del razume Mihail Bahtin.⁸ Slednji groteskno telo pojmuje kot odprto, podaljšano, izločajoče, telo, ki postaja, proces, spremembo. Groteskno telo je v nasprotju s klasičnim telesom, ki je monumentalno, statično, zaprto, gladko, ustrezajoče aspiracijam buržoaznega individualizma; groteskno telo je povezano s preostalim svetom. Bahtin za ponazoritev tega koncepta uporabi telo malih ukrajinskih terakotskih (Kerč) figurin – senilnih in nosečih bab. Zanje pravi, da so izražene tipično in močno groteskno. So ambivalentne. So noseče, smrt in smrt, ki rojeva. Nič ni končano, nič mirno in stabilno v telesih starih bab. So kombinacija senilnega, razpadajočega in deformiranega mesa ter mesa novega življenja, spočete, a še ne oblikovane. Še več, stare babe se smeji.⁹ Ali drugače, stare babe predstavljajo lastne meje in so njihova transgresija.

Pomenljivo za nadaljnjo razpravo je, da groteskno telo Bahtin vzame kot model za karnevalski jezik; kulturno produktivno lingvistično telo v nenehni *semiosis*. In ravno na mestu, kjer v semiotičnih teorijah politike telesa spodleti upoštevati oziroma vključiti družbene odnose spolov, tega ne "pozabi" Virginia Woolf v *Orlando*. Nasprotno, kot bomo skušali nakazati v nadaljevanju, z narativnim ekscesom (transgresijo) teksta kot utelešenjem grotesknega "nizkega" telesa pisateljica razgali privilegirane imperialne situirane spolne politike klasičnega "visokega" teksta/telesa, kot so linearnost, binarnost, heteroseksualnost, prostorskost, resničnost, biografskost, avtorstvo, razlika, simbolno.

⁴ Haraway, 1986, 286.

⁵ O (ne)kontinuiranosti in (ne)odnosnosti vseh relacij v naravi in družbi glej Plumwood, 1993.

⁶ Glede na zastavljeni "kojotski" diskurz obravnave tega teksta se namenoma izogibamo besedam dekonstrukcija, analiza in podobnim znanstveno-tehničnim izrazom.

⁷ Woolf, 2004.

⁸ Bahtin, 1984, 144.

⁹ Bahtin, 1984, 25–26.



PETRA MIKULAN

(Orlando je mlad poet, transgresivna figura, ki ostane mlad/-a – šestnajstleten fant na prvi strani biografije in šestintridesetletna ženska na zadnji strani; živi skozi štiri stoletja in doživi spremembo spola nekje na polovici knjige ter v drugi polovici knjige performira oba spola.)

“Pozdravljen – o blaženost! – vodomec, ki šviga z brega na breg, in vsaka izpolnitev naravne želje, pa naj je ali ni tisto, kar moški pisatelji pravijo, da je; naj bo molitev ali odpoved; pozdravljena, v kakršnikoli obliki že se prikaže, pa naj si bo več oblik in bolj nenavadne! Zakaj temno je reke valovanje – ko bi le bilo res, kot namiguje rima – “kakor sanje”, a bolj motno in hujše, kot je naš običajni tok življenja; brez sanj je, a živ, samovšečno, gladko in navajeno tekoč pod drevesi, katerih olivno zelena senca utaplja modrino peruti v daljavi zgublajočega se ptiča, če se iznenada zažene z brega na breg.”¹⁰

Potem pa čez nekaj vrstic brez vsake navezave na kontekst (element elipse kot narativni eksces) zapiše/iznenadi: “Zelo lep fantek je, m”lady,” je rekla gospa Bantingtova, babica, ko je položila prvorojenca Orlandi v roke.¹¹

Orlando nato s svojo “hibridno” biseksualno željo in seksualnostjo razgali prav to, kar je na delu pri heteroseksualiziranem, transhistoričnem in transkulturnem remistificiranju simbolnega in imaginarnega nezavednega. Hibridno zato, ker ni preprosto zmožna ljubiti obeh spolov enako (“Poštenjaštvo hlač podkolenk je zamenjevala za zapeljivost spodnjih kril in tako uživala ljubezen obeh spolov”),¹² pri čemer pa:

“Ko je Orlando čutila, kako se ji (Nell) rahlo, a vendar kar nekam milo proseče opira na laket, ji je to zbudilo občutke, ki obhajajo moške. Zdaj je bila moški po zunanosti, čutila je in govorila kakor moški. A ker je bila pred kratkim sama še ženska, je imela dekle na sumu, da so njena plahost in njeni obotavljivi odgovori pa njeno mečkanje pri iskanju ključa med gubami plašča in pri vtikanju ključa v ključavnico pa mlahavosti njenega zapestja – da je vse to narejeno, zato da bi dekle ustreglo njeni moškosti.”¹³

¹⁰ Woolf, 2004, 174–175.

¹¹ Woolf, 2004, 175.

¹² Woolf, 2004, 130.

¹³ Woolf, 2004, 128.





Njena želja se kaže kot dvojno biseksualna. Kot ženska ljubi moške (Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire) in ženske (Nell, Sasha), kot moški ljubi moške (nadvojvoda Harriet Griselde Finster Aahornska) in ženske (Sasha). Kar ni isto, kot če bi se vedno izpovedovala biseksualno kot eden izmed spolov. Še več, ko se vrne iz Konstantinopla, so:

“[g]lavne obtožbe zoper njo: 1. da je mrtva in zatorej ne more imeti nikakršnega imetja; 2. da je ženska, kar pomeni isto; 3. da je angleški vojvoda, ki se je poročil z neko Rosino Pepito, plesalko, in ima z njo tri sinove, ki izjavljajo, da je njihov oče umrl in zato zahtevajo, da vse njegovo premoženje preide nanje /.../ Tako se je znašla v močno dvoumnem položaju, ne vedoč, ali je živa ali mrtva, ali je moški ali ženska, ali je vojvoda ali nihče.”¹⁴

V tradiciji mišljenja na zahodu je vsaj od 19. stoletja javna in zavestna izkušnja “seksualnosti” oblikovana z najrazličnejšimi moškoosrediščenimi diskurzivnimi in institucionalnimi praksami, ki dajejo (ali zanikajo) pomene telesnim aktivnostim in interakcijam, jih vedno mapirajo preko aktivnih/pasivnih, ženskih/moških binarizmov. Slednji istočasno potrjujejo tako pomene “spola” kot normalnost heteroseksualnosti ter patologijo homoseksualnosti.

Monique Wittig¹⁵ opozarja, da moramo nadvse jasno opozoriti na to, kako so psihoanalitiki po Freudu in še posebej Lacanu rigidno spremenili njune koncepte v mite – *Difference, Desire, the Name-of-the-father* itd. So celo premistificirali mite. Gre za operacijo, ki je bila nujna, da so lahko sistematično heteroseksualizirali tisto osebno dimenzijo, ki se je naenkrat pojavila skozi dominirane individuumne na historičnem polju. Na ta način se heteroseksualni miti (razlika, želja, ime očeta) prenašajo nezavedno, ki je samo del mistificiranih mitov.¹⁶ In prav omenjeni mistificirani binarizem naracije gospodarja razgrajuje Orlando, ko ji na ladji proti rodni Angliji sam kapitan postreže z rezino nasoljene govedine. “To ji je priklicalo v spomin občutek nepopisne radosti, ki jo je prevzel pred sto leti, ko je prvič uzrla Sasho. Takrat je zasledovala, zdaj se je izmikala. Katera izmed obeh radosti je večja? Moška ali ženska radost?”¹⁷

¹⁴ Woolf, 2004, 99.

¹⁵ Wittig, 1992, 31.

¹⁶ Wittig, 1992, 28.

¹⁷ Woolf, 2004, 91.





PETRA MIKULAN

Tudi ko se Orlando znajde v duhu 19. stoletja, kjer vsepovsod okrog sebe vidi “paroma zlepljene ljudi”, ironično zabava:

“[P]otlej (pri tem je zardela) si bo morala kupiti krinolino in potlej (pri tem je zardela) spleteno zibko in potlej še eno krinolino in tako naprej /.../ Rdečica jo je oblivala in ji splahnevala, tako kot sta se v kar se da časovno natančno odmerjenih ponavljanjih v njej oglašali spodobnost in sramežljivost. Prav videti se je dalo, kako je duh časa, zdaj vroč, zdaj hladen, zavel prek njenih lic. In če je duh časa kdaj zavel v malo bolj neenakomernih sunkih in je Orlando zardela zaradi krinoline prej kot zaradi soproga, je bilo to opravičljivo glede na njen dvoumni položaj (saj se je še vedno razpravljalo o njenem spolu).”¹⁸

Sprašuje se, ali sta mar kraljica Viktorija in njen ministrski predsednik lord Melbourne kriva za zlepljenost parov in ali nemara od “njiju izhaja ta velika iznajdba poročnosti”.¹⁹ Institucionalizirana heteroseksualnost definira legitime in predpisane družbeno seksualne ureditve odnosov, zato Orlando v viktorijanskem duhu časa sklene: “Ne bo drugače, kakor da si kupi enega izmed tistih grdih obročev (poročni prstan) in ga nosi kakor drugi ljudje. To je napravila in si ga polna sramu v senci zavese nataknila na prst.”²⁰

Orlando je sram, ker poroka ni njena želja, temveč nuja, ker le na ta način lahko nadaljuje pisanje *Hrasta*. Prst na levi roki, na kateri bi moral biti poročni prstan, jo namreč sramotno ščemi in Orlando ne more pisati. Zato se odloči pokoriti se duhu časa in si vzeti soproga, kajti obroček, ki si ga je sama nataknila, ni prenehal ščemeti. V ozadju torej ni nič romantičnega (noseča je, preden spozna Shell; poroči se zato, da bo lahko pisala), zgolj nujnost dejanja za kontinuiteto njenega bivanja, ki je bilo skozi vso biografijo konsistentno zgolj na eni točki – na pisanju *Hrasta*. Vse drugo je fluidno (njena/njegova seksualnost, jazi, zgodovinskost časa).

Tej subverzivni ideji, da lahko nekdo *iznajde* poročnost in da je slednja v funkciji hegemonistične oblasti, saj se je ženska “omogućila pri devetnajstih letih in imela do svojega tridesetega leta že petnajst ali osemnajst otrok”, kar da je “priklicalo v življenje britanski imperij,”²¹ sledi povezava med vsiljeno heterosek-

¹⁸ Woolf, 2004, 193.

¹⁹ Woolf, 2004, 143.

²⁰ Woolf, 2004, 149.

²¹ Woolf, 2004, 135. Poudarki P. M. – op. avt.





sualnostjo in striktnim binarnim družbenospolnim sistemom ter politično-ekonomsko močjo. Družbeni spol, kot vizionarsko nakazuje obravnavano delo, je odgovor na imperialne, militaristične in ekonomske potrebe nekega zgodovinskega in kulturnega prostora.

Zato se zdi, da Virginia Woolf v biografiji *Orlando* pokaže prav na izvorno iluzornost nečesa, kar bi bilo pred znanostjo. Razbije linearnost pripovedi in se prepusti nezavednemu toku misli, zavrne jezik v pomenu teorije odraza, kjer naj bi pojmi in besede pomenile (odražale) neko občo realnost. Jezik interpretira zgolj kot socialno oziroma institucionalno delujočo realiteto z visoko abstrakcijo, v kateri ni več nikakršne splošne vsebine realnega:

“In tako sta se še naprej pogovarjala [*Orlando in njen bodoči soprog Shell*] ali bolje rečeno se razumevala, kajti razumevanje je poglobljena umetnost pogovora v dobi, ko so besede z vsakim dnem redkejše v primeri z mislimi, tako da mora “prepečenca je začelo zmanjkovati” pomeniti poljubljeni zamorko v temi, ko je človek pravkar že desetič bral Berkleyjevo filozofijo. (In iz tega sledi, da morejo le največji mojstri sloga povedati resnico, in če srečamo nevesčega, le vsakdanjih besed zmožnega pisca, smo lahko brez dvoma prepričani, da ubožec laže.)”²²

Pisateljica poleg jezikovne preseže tudi klasično idealistično predstavo zgodovinske in deterministične kavzalnosti:

“Bilo je jasno, da je za Rustuma in druge cigane pokolenje, staro štiristo ali petsto let [*toliko je staro pokolenje Orlande*], kar se da nepomembno. Njegove rodovine so segale najmanj dva ali tri tisoč let nazaj. Za cigane, katerih predniki so zidali piramide stoletja rej, preden je rojen Kristus, niso bili rodovniki Howardov in Plantagenetov nič boljši ali nič slabši kakor rodovniki Smithov in Jonesov; eni kakor drugi niso vredni, da bi se jih jemalo v mar.”²³

Iz citata je razvidno, da Virginia Woolf subvertira hierarhijo znotraj matrice *mi/drugi* in pokaže, da je ena od pozicij znotraj binarne strukture vedno določena kot norma, legitimno nasproti kateri so vse druge označene za drugačne, nelegitimne, nenormalne, saj so, kot pravi Héléne Cixous, “pari” neogibno pozitivno/negativno vrednoteni. Le da je pisateljica za negativno ovrednotila angleške

²² Woolf, 2004, 153.

²³ Woolf, 2004, 86.





PETRA MIKULAN

rodovnike in za pozitivno vredno vzela rodovnik "ciganov". Na tem mestu še potrebuje *drugega*, a logiko subvertira. Subvertira nekaj, čemur Hélène Cixous pravi patriarhalna binarna misel, kajti vse binarne opozicije ustrezajo osnovni opoziciji moški/ženska in so tesno vpletene v patriarhalni vrednostni sistem. Po avtoričinem mnenju, na tej točki se naslanja na Jacquesa Derridaja, sta zahodna filozofija in misel od nekdaj ujeti v to neskončno zaporedje hierarhičnih binarnih opozicij, ki se na koncu vedno vrnejo k temeljnemu "paru" moško/žensko.²⁴

Orlando transgresira družbeni spol in čas, s čimer subvertira imperialno moč, v kateri sta tako spol kot čas implicitna. Zdi se, da pisateljica to nazorno zaokroži v liku biografa kot primarnega simbola moči heteronormativnega, patriarhalnega, imperialnega sistema zahoda. Biografa najprej interpretiramo kot On kljub predpostavki, da "mi, ki kakor vsi življenjepisci in zgodovinarji nismo izpostavljeni vplivu kateregakoli izmed spolov",²⁵ saj zgodovino vidi neproblematično, On sam je njen poročevalec:

"Vse do te točke v pripovedi Orlandove zgodbe so mu listine, zasebne in pa zgodovinopisne, omogočale izpolnjevati prvo življenjepiščevo dolžnost: ne pogledati ne na desno ne na levo in trudoma lomastiti po neizbranih stopinjah resnice; ne vdajati se vabam svetlic; ne ozirati se po sencah; metodično naprej in še naprej, dokler ne lopne v grob in na nagrobnik nad zglavjem ne napiše finis /.../ Naša preprosta dolžnost je navesti dejstva, kolikor spoznana, in prepustiti bralcu, da iz njih napravi kar more."²⁶

V humanistični ideologiji zahoda je namreč "jaz"²⁷ edini avtor zgodovine in literarnega dela/teksta: humanistični stvarnik je močan, faličen in moški – Bog v odnosu do svojega sveta, avtor v odnosu do svojega teksta. Zgodovina ali tekst nista več nič drugega, kot "izraz" tega edinstvenega posameznika.²⁸

Toda biografa interpretiramo tudi kot Ona, ker je že v zgornjem citatu izpostavljene dovolj ironije, da ga moramo razumeti kot kritiko hegemonskega Avtorja. Vse dokaze, npr. "da je Orlando priznala, kako zelo uživa v družbi svoje-

²⁴ Cixous in Clement, 1986, 122.

²⁵ Woolf, 2004, 130.

²⁶ Woolf, 2004, 37.

²⁷ Jaz kot poenoteni jaz – bodisi individualen ali kolektiven –, ki mu Luce Irigaray reče Človek/Moški. Hélène Cixous pa dodaja, da je ta jaz dejansko falični jaz, skonstruiran po modelu samozadostnega, mogočnega falusa. V *Moi*, 1999, 22.

²⁸ *Moi*, 1999, 22.



ga spola”, biografinja prepusti “gospodom, naj dokazujejo, ker to tako zelo radi počenjajo, da je to nemogoče”.²⁹ In tudi pojem “ljubezen – kot jo definirajo moški romanopisci – in kdo bi mogel navsezadnje govoriti z večjo avtoriteto?”³⁰ – prepusti gospodom v polemiko. Na ta način se umešča zunaj dinamike tekst – biograf, saj dokazuje prepušča *moškim* avtorjem. Tudi ko tarna nad izgubo podatkov, to naredi z veliko mero ironije, kar biografinjo umešča na raven, ki kaže na spodletelost vsakega poskusa zaobjeti realnost:

“Ravno ko smo mislili, da bomo razkrili skrivnost, nad katero so si zgodovinarji že sto let razbijali glave, smo v rokopisu naleteli na luknjo (zaradi požara), tako veliko, da bi človek lahko vtaknil skozi prst. Po svojih najboljših močeh smo iz preostalih opaljenih drobcev skrpali pičel povzetek; a večkrat se je bilo treba zateči k teoretiziranju, k hipotezam in si pomagati celo z domišljijo.”³¹

Linearnost zgodovine in časa biografinja zavrne tudi tako, da čas življenja ene osebe razvleče na štiri stoletja in omogoči trem pesnikom piti čaj skupaj ne glede na to, da eden izmed njih (Pope) ni živel v istem času kot druga dva. Narativna struktura je torej krožna, kajti Orlando vsak trenutek živi vsa svoja življenja:

“Čas je šel preko mene,” je pomislila in se skušala zbrati, “kmalu bom ženska srednjih let. Kako čudno je to! Nič ni več samo eno. Vzamem torbico in mislim na staro kramarico, zmrznjeno v ledu. Nekdo prižge blede rdečo svečo in jaz uzrem dekline v ruskih hlačah. Če stopim na prosto – kakor zdaj.” Tedaj je stopila na pločnik na Oxford Streetu: ‘Kakšen okus imam na jeziku? Po majhnih zeliščih. Slišim Kozje zvonce. Vidim gore. Turčijo? Indijo? Perzijo?’³²

Pokaže tudi na majava tla resničnosti (to vidimo že v zgornjem citatu, ko pravi, da so le največji mojstri sloga sposobni povedati resnico), ko na zabavo v Konstantinoplu poseže biograf in reče: “Do tod se gibljemo na trdnih, čeprav precej ozkih tleh ugotovljene resnice.”³³ *Ugotovljene resnice!* Resnica ni torej nekaj

²⁹ Woolf, 2004, 130.

³⁰ Woolf, 2004, 159.

³¹ Woolf, 2004, 70. Poudarki P. M.

³² Woolf, 2004, 180.

³³ Woolf, 2004, 77.



PETRA MIKULAN

ontološkega, vedno že danega, temveč je nekaj, kar vsakič znova preverjamo in si umišljamo: biograf se vseskozi pritožuje nad pomanjkanjem dejstev o Orlandinem/Orlandovem življenju, ker je s temi opravil ogenj in zapustil le "jezljive drobce". Da bi bilo posmehovanje resničnosti ugotovljenih dejstev popolno, omenjeno zagato, do katere pride v Konstantinoplu, kjer biograf popisuje dogajanje na zabavi, *na srečo* reši dnevnik Johna Fennerja Briggeja, angleškega pomorskega časnika, ki je bil med gosti na zabavi v Konstantinoplu.³⁴

Povzemajoč povedano, lahko na tej točki rečemo, da vztrajanje na binarni miselni tradiciji (predvsem heteroseksualni želji), ki se v romanu ponavlja do točke posmeha (narativni eksces), ponuja v začetku zarisani karnevalski užitek. Še en zgovoren primer omenjenega je prizor, ko Orlando postane ženska, njen oboževalec nadvojvoda Harriet pa prizna, da je pravzaprav nadvojvoda Harry, torej je zdaj pripravno moški, ki odvrže svojo žensko preobleko. In ko se Orlando kot ženska zaljubi v Marmaduka Bonthropa Shelmerdina, jo slednji zaskrbljeno vpraša: "Si trdno prepričana, da nisi moški?" In ona ga je enako vprašala: "Je mogoče, da nisi ženska? Nato sta morala brez obotavljanja napraviti preizkušnjo."³⁵

Izkustvo užitka leži tudi ob tem, da Orlando ubeži biografu in razvrednoti to, kar biograf predstavlja, ko transcendirata sam čas. Živi od zgodnje renesanse pa, dovolj pomenljivo, do točno 11. 10. 1928. Imperialna moč je nedvomno povezana z idejo zgodovine kot stalnega napredka, s tem pa definirana z linearnim časom. Virginia Woolf v *Orlandu* pokaže, kako so čas, biograf in imperialna moč tesno povezani s strogim binarnim sistemom družbenih spolov. In subverzija binarne heteroseksualnosti je delno dosežena (poleg zgoraj omenjene subverzije časa in biografa) s konstantnimi transformacijami družbenega spola Orlando/-a. Slednje lahko razložimo s konceptom performativnega, kot ga je zastavila Judit Butler, kajti "dejanja, poteze in želja proizvajajo učinek notranjega jedra ali substance, vendar to počnejo na površini telesa z igro pomenskih odsotnosti, ki kažejo na organizacijsko načelo identitete kot vzroka, a ga nikoli ne razkrijejo. Takšna splošno konstruirana dejanja, poteze in izvedbe so performativni v smislu, da sta bistvo in identiteta, ki naj bi ju sicer izkazovali, ponaredka, ki sta izdelana in ohranjena s telesnimi znaki in drugimi diskurzivnimi sredstvi. Da telo nima ontološkega statusa, razen raznih dejanj, ki konstituirajo njegovo realnost, nam pove to, da je telo, ki mu je pripisan družbeni spol, performativno. To nam pove

³⁴ Woolf, 2004, 74.

³⁵ Woolf, 2004, 152.



še več – če je realnost ponarejena kot notranje bistvo, potem je sama notranjost učinek in funkcija nedvomno javnega in družbenega diskurza, javna regulacija fantazme s politiko telesne površine in nadzor družbeno spolne meje, ki diferencira notranje od zunanjega in tako vpelje “integriteto” subjekta.”³⁶

Glede na povedano v tem delu zato skušamo zagovarjati tezo, da v obravnavanem tekstu pisateljica učinke performativnega razgali prav na ravni in s pomočjo narativnega ekscesa. Ko namreč zunanja obleka na nivoju narativne strukture telesa³⁷ očitno kaže na “moškega” ali “žensko”, sam narativni eksces teksta ustvarja erotično zmedo glede tega, kakšno “telo” je pod opravo, kako je to “telo” prišlo do sem in na kakšen način performira – divje ženske na starih Wappinških stopnicah so se Orlandu usedle na kolena, se ga oklenile okoli vratu, in “ker so uganile, da je pod njegovim suknenim plaščem skrito nekaj nenavadnega, so bile prav tako željne kakor Orlando sam priti do bistva stvari”.³⁸

Orlando zavrača izgubo ali parcialnost, ki jo implicirata ali ženska ali moška družbenopolna identiteta. Orlando zavrača anksiozno potrebo po tem, da bi bralke in bralci jasno definirali, kaj je. Zdi se, da nikoli ne čuti, da je ženska ujeta v moškem telesu ali pa obratno. Kot da kodira svojo obleko glede na praktičnost situacije ali glede na seksualno željo. Da lahko potuje v Anglijo, se mora npr. Orlando kot moški, ki je postal ženska, ki nosi turške hlače, obleči kot “dama”. Žensko zasnuje kot artefakt, sestavljen iz več delov: “Orlando si je kupila popolno opravo oblek, kakršne so ženske takrat nosile, in zdaj je sedela oblečena kakor mlada Angležinja višjega stanu na krovu Zaljubljene lady.”³⁹

In ne samo, da čuti, kako ji krila opletajo okrog nog, zato ker je “ženska” odnosni performans, jo zdaj moški obravnavajo na radikalno drugačen način. Tako se ob preobrazbi spominja, kako je

“sama, ko je bila še mlad moški, po vsej sili hotela, da so ženske ubogljive, sramežljive, nadišavljene in izbrano oblečene. Zdaj bom morala sama plačevati za svoje zahteve, je poudarjala; kajti ženske niso po naravi (če sklepam po svoji izkušnji tega spola) ne ubogljive ne sramežljive ne nadišavljene in ne

³⁶ Butler, 2001, 145.

³⁷ Koncept narativne strukture telesa si sposojamo pri Danielu Pundayu, ki v literarno naratologijo vnaša koncipiranje narativne strukture s pomočjo dekonstruiranja in opazovanja tekstualnih funkcij telesa in v vedo uvaja pojem narativnega telesa. Punday, 2003.

³⁸ Woolf, 2004, 15.

³⁹ Woolf, 2004, 90.



PETRA MIKULAN

izbrano oblečene. Te mike, brez katerih ne morejo uživati nobenega izmed teh življenjskih veselj, si lahko pridobijo le z najbolj utrudljivim samoobvladovanjem.”⁴⁰

Skoraj odveč je na tem mestu citirati Simone de Beauvoir, da se ženska ne rodi, temveč to postane ... in performira svoj spol: “Moški ravno tako pogosto in brez vzroka jokajo kakor ženske, to je vedela Orlando iz svoje izkušnje, ko je bila še moški; a jela se je zavedati, da morajo biti ženske užaljene, če moški v njihovi navzočnosti pokažejo znamenja čustvenosti, in tako je bila pač užaljena.”⁴¹ Sama je bila namreč še zelo “nespretna v umetnostih svojega spola”.⁴²

Tudi sicer vseskozi roman obleki namenja posebno pozornost:

“Tako si jo je mogoče predstavljati, kako je v kitajskem oblačilu, ki ni bilo izrazito moško ali žensko, preživljala dopoldneve, zarita med svoje knjige; nato, kako sprejema zdaj enega, zdaj drugega prosilca (imela jih je namreč na ducate) v istem oblačilu; nato je rada napravila obhod po vrtu in prirezovala leske – za to delo so bile pripravne hlače podkolenke; nato se je oblekla v rožnato svilo, kar je bilo najbolj primerno za vožnjo v Richmond in za ženitno ponudbo kakšnega gospoda iz visokega plemstva; in spet nazaj v mesto, da si je oblekla sodniškemu podoben talar tobačne barve in obiskala sodišča, da siliš, kako je z njenimi pravdami, kajti njeno premoženje je z vsako uro bolj kopnelo; in tako se je slednjič, ko se je znočilo, neredko od nog do glave spremenila v plemiča.”⁴³

Različne obleke odsevajo različne želje in seksualne relacije. Spol postane kulturni performans, ki je historično in geografsko kontingenten in v službi nadzorovalnih praks reprodukcije ter obvezne heteroseksualnosti. Če torej pogledamo zgornjo tezo Judit Butler, da je identiteta stilizirana ponovitev dejanj skozi čas, biografija *Orlando* demonstrira možnost transformacije spola, in sicer prav z arbitrarnimi relacijami Orlandinih dejanj in njihovega ponavljanja s parodijo.

Orlandino igranje z oblekami, spolnostjo in ljubeznijo se kaže tako v odnosih z Nell, kot s Harriet/Herry in Sasho. Performiranje pripelje celo do take skrajne

⁴⁰ Woolf, 2004, 92.

⁴¹ Woolf, 2004, 106.

⁴² Woolf, 2004, 107.

⁴³ Woolf, 2004, 130.





očitnosti, da sta, ko Harriet postane Herry, Orlando in zdaj Herry, “deset minut zelo živahno igrala vlogi moškega in ženske, nato pa se je razpletel naravni pogovor med njima”.⁴⁴ In malo globlje pod obleko, tako beremo:

“Razloček med spoloma je k sreči zelo korenit. Obleka je le simbol nečesa, kar je skrito podnjo. V Orlandi sami se je bila dogodila sprememba, ki ji je velela izbrati si žensko obleko in ženski spol /.../ Kajti tu znova naletimo na nekaj dvočnega. Naj bosta spola še tako različna, pa se vendar spremešavata. V vsakem človeku se pojavlja nihanje zdaj k enemu, zdaj k drugemu spolu, in ponajveč le obleka ohranja moški in ženski videz; spol, ki je podnjo, je pravo nasprotje tistega, kar je zunaj.”⁴⁵

Če je obleka simbol in manifestacija nečesa, kar je spodaj, in če se to spodaj kar naprej spremešava ter le obleka ohranja spremešavanje, zraven tega pa je to nihajoče – ki je lahko ohranjeno le z obleko – spodaj pravo nasprotje temu, kar je zunaj, je zmešnjava popolna.

Glede na povedano se zdi, da v biografiji ne gre za slavošpev androgini identiteti, ki je več kot vsota delov in bi nakazovala neko esencialno sintezo. *Orlando* preizprašuje tako konvencionalne predsodke glede seksualnosti kot konvencionalne predsodke glede jezika samega, ki ne odslikava resničnosti. Ne gre za psihološko androgenost manka, ampak za transgresijo in subverzivno ponavljanje, prakso in performans bogatih možnosti in zadovoljevanja želja. *Orlando* kritizira binarnost spolov in družbeno spolnih razlikovanj ter preizprašuje sam pojem esencialne, jedrne identitete.

Ker Orlando uporablja identiteto kot prakso in performans, ne subvertira zgolj kategorij “moško” in “žensko”, ampak kategorijo spola samo, kajti “če je notranja resnica družbenega spola ponaredek in če je pravi družbeni spol fantazma, vpeljana in vpisana na površine teles, potem se zdi, da družbena spola ne moreta biti ne prava ne zmotna, temveč sta proizvedena le kot učinka resnice v diskurzu primarne in stabilne identitete”.⁴⁶

Orlando ne more biti androgin/-a protagonist/-ka. Če namreč pogledamo, kako pisateljica dekonstruira zgodovinskost, čas, avtorja, spol, teorijo stalnega

⁴⁴ Woolf, 2004, 105.

⁴⁵ Woolf, 2004, 111.

⁴⁶ Butler, 2001, 145.





PETRA MIKULAN

napredka, heteroseksualne želje, jezik in še bi lahko naštevali, potem je nemogoče, da bi se pisateljica zadovoljila z androgino osebo, ki bi v sebi združevala moško in žensko. S tem bi namreč porušila celotno krožno narativno strukturo, kot jo zastavi v biografiji, saj z večplastno dekonstrukcijo angleške družbe kritizira prav binarizem opozicij (realno/jezik, moški/ženska, mi/drugi, heteroseksualno/homoseksualno, preteklost/sedanost). Zakaj bi izbrala androginito, ki reproducira binarnost?

Humor, ironija, parodija, elipsa, ponavljanje in maškeriranje so genialna konfrontacija hegemonске strukture zahodnih naracij. V *Orlandu* se Virginia Woolf smeji zakonu, "naravnemu" telesu, kodeksom oblačenja in obnašanja, romantični ljubezni. Čez in čez se tekst *posmehuje samemu sebi* in narativni želji ujeti Orlando ter ga označiti, *posmehuje želji poznati* biografska dejstva Orlandinega življenja in *posmehuje želji po definiciji* njene esencialne biti.

Narativna struktura markira subjektiviteto kot kolektivno, multiplo in fluidno, zato je kakršenkoli poskus definirati Orlando neuspešen. Z narativnim ekscesom/smehom pisateljica subverzivno ponavlja in parodira konvencije, s tem pa predlaga možnost zavračanja esencialističnega in binarnega modela mišljenja. Z Orlandinimi/bralkinimi užitki karnevalskega smeha Virginia Woolf ponudi lokacijo, s katere je možno oceniti in kontinuirano sodelovati v socialni transgresiji spola/teksta/telesa z zavestjo, da bomo na koncu vselej ogoljufane. Kajti spol/tekst/telo ni zgolj vir, objekt našega raziskovanja in tisto, kar nas konstituira, ampak nekje med narativnim zaključkom in narativnim ekscesom živi neodvisno od nas in onkraj nas. Morda si je zato Bahtin pozabil zastaviti vprašanje, *zakaj se stare babe režijo*, Virginia Woolf pa ne.

Bahtinovo koncepcijo grotesknega in karnevalskega telesa ter koncept situiranega vedenja Donne Haraway smo uporabili z namenom, da na koncu pokažemo, da kot je groteskno telo povezano s svetom in ni zaključena, vase zaprta celota, tudi biografija *Orlando* kot spol/tekst/telo ni breztelesna vizija. Ni produkt pobega in transcendence mej (pogled od zgoraj, kot temu reče Harawayeva), temveč združevanje delnih pogledov in negotovih glasov v kolektivno pozicijo subjekta (Orlando), ki obljublja vizijo načinov nenehnih omejenih utelešenj, življenja znotraj meja in kontradikcij – pogledov od nekad.⁴⁷

⁴⁷ Haraway, 1986.





BIBLIOGRAFIJA:

BAHTIN, M. (1984): *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press.

BUTLER, J. (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*, Ljubljana, Založba Škuc-Lambada/19.

CIXOUS, H., CLEMENT, C. (1986): *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press.

HARAWAY, D. (1986): "The Persistence of Vision", v: Cixous, H., Clement, C., *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press.

MOI, T. (1999): *Politika spola/teksta*, Ljubljana, Labirinti.

PLUMWOOD, V. (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge.

PUNDAY, D. (2003): *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave, Macmillan.

WITTIG, M. (1992): *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press.

WOOLF, V. (2004): *Orlando*, Ljubljana, Mladinska knjiga.

