

# ŽENSKA PISA VA

Toril Moi

## *Kdo se boji Virginie Woolf? – Feministična branja Woolfove*

Na hitro bi se odgovor na vprašanje, ki stoji v naslovu tega poglavja, glasil: kar precej feminističnih kritičark. Seveda ni presenetljivo, da so mnogi moški kritiki označili Woolfovo za frivolno boemko in nepomembno estetičarko Bloomsburyjevega kroga, toda to, da so to veliko feministično pisateljico mnoge anglo-ameriške hčere zavrnilo, zahteva pojasnilo. Cenjena feministična kritičarka Elaine Showalter, na primer, napoveduje svojo odklonitev Woolfove že s prevzemom oziroma spremembo naslova njenega eseja. Pod peresom Showalterjeve se naslov eseja *A Room of One's Own* (Lastna soba) Virginie Woolf spremeni v *Literature of Their Own* (Njihova lastna literatura) - kot da bi želela naznaniti problemsko distanco do tradicije pisateljic, ki jih ljubko razkrije v svoji knjigi.

V tem poglavju bom zato najprej analizirala nekaj negativnih feminističnih odzivov na Woolfovo ob primerih iz dolgega in zelo odzivnega poglavja iz dela *A Literature of Their Own* Elaine Showalter. Potem bom nakazala nekaj smeri pozitivnejšega feminističnega branja Woolfove in na koncu povzela še izstopajoče zadržanosti feminističnega odziva na njeno pisanje. Namen tega razmišljanja je osvetliti razmerje med feminističnim kritičnim branjem in pogostimi nezavednimi teoretskimi in političnimi predpostavkami, iz katerih izhajajo.

### Zavračanje Woolfove

Elaine Showalter posveča večino svojega poglavja o Woolfovi pregledu njene biografije in eseju *A Room of One's Own*. Naslov njenega poglavja, "Virginia Woolf in pobeg v androgenijo" (Virginia Woolf and the flight into androgyny), je značilen za njeno obravnavo tekstov Woolfove. Skuša dokazati, da je bil za Woolfovo koncept androgenije, ki ga Showalterjeva denifinira kot "popolno ravnotežje in nadzor čustvenega razpona, ki vsebuje moške in ženske elemente," "mit, ki ji je pomagal, da se je izognila soočenju z lastno bolečo ženskostjo, in ji omogočil, da je dušila in zatrla svojo jezo in ambicije." Za Showalterjevo je največji greh Woolfove, ki ga je storila zoper feminizem, da je "celo v trenutku, ko je izrazila feministični konflikt, ta konflikt

hotela preseči. Njena želja po izkušnji je bila v resnici želja po pozabi izkušnje." Showalterjeva vidi v vztrajanju Woolfove pri androgeni naravi velikih pisateljev in pisateljic beg od "vznemirjenega feminizma" in trenutek tega bega umesti prav v esej *A Room of One's Own*.

V začetku razprave o tem eseju Showalterjeva trdi:

Kar v knjigi glede na njeno tekstualnost in strukturiranost vzbuja največjo pozornost, je njen nepopustljivi šarm, igrivost, pogovorna površina.... Tehnike, ki jih uporablja Woolfova v *Sobi*, so takšne kot v njenem leposlovju, posebej v *Orlandu*, ki ga je pisala v istem času: ponavljanje, pretiravanje, čudaški humor, različne pozicije. Po drugi strani je kljub iluziji spontanosti in intimnosti *Soba* neosebna in defenzivna knjiga.

Showalterjeva daje občutek, da uporaba "ponavljanja, pretiravanja, čudaškega humorja in različnih pozicij" Woolfove v *Sobi* prispeva samo k ustvarjanju občutka "nepopustljivega šarma" in zato nekako odtegne pozornost od sporočila, ki ga Woolfova v eseju želi posredovati. Nasprotuje neosebnosti *Sobe*, neosebnosti, ki izvira iz dejstva, da uporablja Woolfova različne osebe za upovedovanje narativnega "jaza", kar povzroča pogosto menjavanje in spremembe subjektive pozicije. To pa kritiku ne pušča samo ene, enotne pozicije, ampak zahteva spoprijem z mnogoterostjo perspektiv. Woolfova odkrito in jasno zavrača razkrivanje svoje lastne izkušnje, v tekstu jo raje zakriva ali parodira in tako prisili Showalterjevo, da nam razloži, kako je "Fernham" v resnici Newnham College, "Oxbridge" v resnici Cambridge in tako dalje.

Različne, ves čas premikajoče se perspektive očitno jezijo Showalterjevo, ki na koncu izjavi, da je "celotna knjiga dražeča, potuhnjena in izmikajoča; Woolfova se igra s svojimi bralci, noče biti popolnoma resna in zanika vsak resen ali prevraten namen." Za Showalterjevo lahko feministka bere to knjigo le tako, da ostane "ločena od njenih narativnih strategij"; in če ji to uspe, bo videla, da *Soba* ni posebno osvobajajoče besedilo:

Če lahko gledamo na *Sobo* kot na dokument v literarni zgodovini ženskega esteticizma in ostanemo ločeni od njenih narativnih strategij, potem nista koncepta androgenije in zasebne sobe niti tako osvobajajoča niti tako očitna, kot sta videti v začetku. Imata temnejšo stran, ki je doma v sferi pregnanstva in evnuštv.

Po mnenju Showalterjeve pisanje Virginie Woolf nenehno uhaja kritikovi perspektivi. Ves čas se upira, da bi v njem našli eno samo, poenoteno gledanje. To izmikanje je interpretirano kot zanihanje avtentičnih feminističnih stanj duha, namreč "jeznega in odtujenega", in kot zavezanost bloomsburjevskemu idealu "ločevanja politike in umetnosti". - To ločevanje je po mišljenju Showalterjeve vidno, saj se je Woolfova "izognila opisovanju svoje lastne izkušnje." Ker to izogibanje Woolfovi onemogoča, da bi ustvarila zares predana feministična dela, Showalterjeva potemtakem sklepa, da eseja *Three Guineas* (Tri gvineje) in *Soba* spodletita kot feministična eseja.

Moje mnenje je, da pomeni ostati ločen od pripovednih strategij *Sobe* isto, kot da je sploh nismo brali, in da je nestrpnost Showalterjeve do eseja motivirana mnogo bolj s formalnimi in stilističnimi značilnostmi kot pa z idejami, v katerih vidi njegovo vsebino. Da bi lahko celoviteje zagovarjala to misel, moramo najprej nadrobneje pogledati tiste teoretske predpostavke o razmerju med estetiko in politiko, ki jih lahko najdemo v poglavju Showalterjeve.

Teoretski okvir Showalterje v *A Literature of Their Own* ni nikoli postavljen eksplicitno. Po tem, kar smo videli do zdaj, pa je mogoče sklepati, da verjame, da mora besedilo zrcaliti pisateljevo izkušnjo, in da bolj, ko ima bralec občutek, da je izkušnja pristna, vrednejše je besedilo. Po mnenju Showalterjeve esejem Woolfove ne uspe prenesti do bralca nobene neposredne izkušnje predvsem zato, ker naj bi Woolfovi kot ženski iz zgornjega družbenega razreda manjkale negativne izkušnje, da bi postala dobra feministična pisateljica. To postane še posebej očitno v eseju *Tri gvineje*:

Tukaj je Woolfovo izdala njena lastna izolacija od ženskega glavnega toka. Marsikoga so, tako kot njena politična naivnost, razjezile razredne predpostavke v knjigi. Še bolj pomembno je, da je bila Woolfova odrezana od razumevanja vsakodnevnega življenja žensk, ki jih je želela navdihovati; značilno je, da se je upirala vidikom ženske izkušnje, ki je sama ni nikoli doživela, in se izogibala opisu svoje lastne.

Showalterjeva tako implicitno definira učinkovito feministično pisanje kot tisto delo, ki močno izraža osebno izkušnjo v socialnem okviru. S takšnim gledanjem je pravzaprav močno naklonjena formi pisanja, ki je na splošno znana kot kritični ali meščanski realizem. S tem pa izključuje vsako pravo vrednostno priznanje modernizmu, ki je za literarni opus Virginie Woolf bistvenega pomena. Ni naključje, da je edini pomembni literarni teoretik, na katerega se Showalterjeva sklicuje v svojem poglavju o Woolfovi, marksistični kritik Georg Lukács. Če predpostavimo, da je Showalterjevo težko obtožiti marksizma, potem bi se ta povezava lahko zdela čudna. Toda Lukács je bil eden glavnih zagovornikov realističnega romana, v katerem je videl najpopolnejšo pripovedno formo. Po njegovem je velikim realistem, kot sta Balzac ali Tolstoj, uspelo predstaviti celovitost človekovega življenja v njegovem socialnem kontekstu, s tem pa tudi temeljno resnico zgodovine, ki jo Lukács imenuje "nepretrgana navzgor težeča evolucija človeštva". Razglašujoč se za "proletarskega humanista", vidi Lukács "cilj proletarskega humanizma" v "obnovi celotne človeške osebnosti in njeni osvoboditvi od izkrivljanj in razkosanosti, ki jim je bila podvržena v razredni družbi." Veliko tradicijo klasične umetnosti prebira kot poskus, da bi se ta ideal kljub zgodovinskim razmeram, ki onemogočajo njegovo uresničitev zunaj polja umetnosti, obdržal.

Za Lukácsa vsaka umetnost, ki predstavlja "ločitev celotne človeške osebnosti v javni in zasebni prostor", prispeva k "pohabljenju človekovega bistva". Ni težko videti, kako je lahko ta vidik Lukácsseve estetike privlačen za mnoge feministke. Ravno pomanjkanje celovite predstavitve tako zasebnega kot delovnega življenja žensk je tudi glavni očitnik Patricie Stubbs, namenjen predvsem tistim romanom, ki so jih pisali tako

moški kot ženske v obdobju med 1880 in 1920. Tudi ona ponavlja Showalterjevo, saj trdi, da pri Woolfovi "ni nobenega koherentnega poskusa, da bi ustvarjala nove modele, nove podobe žensk" in da "njen neuspeh prenosa lastnega feminizma v romane vsaj delno izvira iz njenih estetskih teorij." Ta zahteva po novih, realističnih podobah žensk pa samoumevno predpostavlja, da so feministične pisateljice primarno zavezane prav uporabi realistične literarne oblike. Tako Stubbsova kot Showalterjeva nasprotujeta temu, kar imata za težnjo Woolfove, namreč da bi vse zavila v "meglico subjektivnih dojemaj". S tem pa nevarno spominjata na Lukácsseve stalinistične poglede o "reakcionarni" naravi modernističnega pisanja. Za Lukácsa je modernizem pomenil skrajno obliko fragmentiranega, subjektivističnega, individualističnega psihologizma, tipičnega za zadržani in izkoriščani človeški subjekt v kapitalizmu.

Showalterjeva seveda ni *proletarski* humanist kot Lukács. Kljub temu lahko v njenih literarnih razpravah odkrijemo močno in nesporno vero v vrednote, ki sicer niso vrednote proletarskega humanizma, temveč tradicionalnega meščanskega humanizma liberalno-individualistične vrste. Kjer vidi Lukács harmoničen razvoj "celovite osebnosti", zadušeni in zavrti zaradi nehumanih socialnih razmer, ki jih vsiljuje kapitalizem, se Showalterjeva ukvarja z zatiranjem ženskega potenciala, ki ga povzroča neusmiljeni seksizem v patriarhalni družbi. Res je seveda, da ni videti, da bi se Lukács posebno zanimal za specifično ženskega vprašanja; brez dvoma je naivno sklepal, da bodo po nastopu komunizma postali vsi, torej tudi ženske, svobodna bitja. Res pa je tudi, da Showalterjeva v svoji kritiki ne posveča nobene pozornosti nujnosti bojevanja zoper kapitalizem in fašizem. Njeno vztrajanje pri nujnosti politične umetnosti se omejuje na boj proti seksizmu. Tako ne daje Woolfovi nobenega priznanja za izdelavo zelo originalne teorije o odnosih med seksizmom in fašizmom v *Treh gvinejah*; tudi ni videti, da bi odobraval njen poskus povezovanja feminizma in pacifizma, ki ga Woolfova razvija v tem eseju, saj pravi:

*Tri gvineje* zvenijo potvorjeno. Njihov jezik je prepogosto prazno uporabljanje sloganov in klišejev; stilistični triki kot ponavljanje, pretiravanje in retorična vprašanja, ki so tako zabavni v *Sobi*, postanejo moteči in histerični.

Tradicionalni humanizem Showalterjeve pride jasno na površje, ko najprej zavrača Woolfovo, češ da je preveč subjektivna in pasivna ter da hoče - s tem, da sprejme koncept androgenije - uiti svojemu ženskemu spolu. Nato očita Doris Lessing, da v svojih poznejših knjigah staptja "ženski ego" z večjo kolektivno zavestjo. Obe avtorici imata podobno napako: vsaka na svoj način sta zavrnili temeljno potrebo posameznika po poenoteni, strnjeni lastni identiteti. Tako Woolfova kot Lessingova radikalno rušita pojem enotnega jaza, ki je osrednji koncept zahodnega moškega humanizma in tudi poglobljen v feminizmu Showalterjeve.

Lukácssevo gledanje, ki ga implicitno zagovarjata Stubbsova in Showalterjeva, ima politiko za stvar prave vsebine, ta je predstavljena v pravilni realistični obliki. V očeh Stubbsove je Virginia Woolf neuspešna, ker ji ne uspe, da bi podala "resnično sliko

žensk," sliko, ki bi imela enak poudarek na zasebnem in javnem. Showalterjeva pa obžaluje pomanjkanja občutka Woolfove za "načine, na katere je (ženska izkušnja) napravila ženske močne." Tak pristop vsebuje predpostavko, da naj bi dobra feministična literatura predstavljala resnične podobe močnih žensk, s katerimi bi se lahko bralci identificirali. Prav to priporoča Marcia Holly v članku z naslovom *Zavest in avtentičnost: v smeri feministične estetike*. Po Hollyjevi se lahko nova feministična estetika "oddalji od formalistične kritike in vztraja pri ocenjevanju po merilih avtentičnosti." Hollyjeva, ponovno citirajoč Lukácsa, tudi trdi, da kot feministke:

iščemo resnično revolucionarno umetnost. Seveda ni potrebno, da je vsebina nekega dela feministična, da bi bila humanistična in torej revolucionarna. Revolucionarna umetnost je tista, ki raje potegne na površje bistvo človeškega življenja, kot pa da bi ponavljala lažne ideologije.

Po mnenju Hollyjeve pelje ta vrsta univerzalne humanistične estetike naravnost do iskanja, kako v literaturi predstaviti močne ženske, do iskanja, ki spominja na zahtevo kongresa sovjetskih pisateljev po socialnem realizmu leta 1934. Namesto močnih, srečnih traktoristov naj bi torej sedaj zahtevali močne, srečne traktoristke. "Realizem," pravi Hollyjeva, "najprej zahteva dosledno (neprotislovno) dojemanje tistih tem (čustev, motivacij, konfliktov), na katere se omejuje delo." In spet smo soočeni z različico zahteve Showalterjeve po enotni viziji, z njeno razdraženostjo ob tem, da uporablja Woolfova premikajoča se različna gledišča in nad njeno zavrnitvijo, da bi se identificirala z enim od mnogih "jazov" v svojem besedilu; razprava se je tako vrnila na svoje izhodišče:

Feministke, kot sta Showalterjeva in Hollyjeva, niso dojele tega, da je tradicionalni humanizem, ki ga predstavljajo, v resnici del patriarhalne ideologije. V njenem središču je popolnoma poenoteni jaz - individualni ali kolektivni - ki je običajno poimenovan Človek ("Man"). Kot bi trdili Luce Irigaray ali Hélène Cixous, je ta poenoteni jaz v resnici falični jaz, zgrajen po modelu samozadostnega, mogočnega falusa. Sijajno avtonomen odganja od sebe vsak konflikt, protislovje ali dvoumnost. V tej humanistični ideologiji je jaz *edini avtor* zgodovine in literarnega besedila: humanistični ustvarjalec je potenten, faličen in moški - bog v odnosu do svojega sveta, avtor v odnosu do svojega besedila.

Zgodovina ali besedilo postaneta nič drugega kot "izraz" tega edinstvenega posameznika: vsa umetnost postane avtobiografija, zgolj okno, ki gleda na jaz in na svet, brez kakršnekoli lastne resničnosti. Besedilo je reducirano na pasivno, "žensko" refleksijo neproblematično "danega", "moškega" sveta ali jaza.

### **Reševanje Woolfove za feministično politiko: nekaj smernic k alternativnemu branju**

Do zdaj smo razpravljali o nekaterih vidikih kripto-lukácseske perspektive, ki je implicitna v precejšnjem delu feministične kritike. Najslabšo lastnost tega pristopa lahko najdemo v tem, da v feminizmu ne more vključiti dela največje britanske

pisateljice tega stoletja, kljub temu da Woolfova ni bila samo pomembna pisateljica, temveč tudi deklarirana feministka in predana bralka literarnih del, ki so jih pisale pisateljice. Prav gotovo je možno trditi, da če feministične kritičarke ne morejo priti do pozitivnega političnega in literarnega vrednotenja pisanja Woolfove, potem je bolj verjetno, da je treba napako iskati v njihovih lastnih kritičskih in teoretskih perspektivah kot pa v besedilih Woolfove. Vendar pa, ali imajo feministke alternativo temu negativnemu branju Woolfove? Poglejmo si drugačen teoretski pristop, ki bi Woolfovo lahko rešil za feministično politiko.

Showalterjeva želi, da nudi literarno besedilo bralcu določeno varnost, trdno perspektivo, s katere lahko sodi o svetu. Po drugi strani se zdi, da ustvarja Woolfova nekaj, čemur bi lahko rekli "dekonstrukcijska" oblika pisanja, takšna, ki se ukvarja z varljivo naravo diskurza in jo kot tako izpostavlja. V svojem pisanju Woolfova izpostavlja način, na katerega se jezik izmika, da bi ga pritrdili na neki bistven pomen. Derrida pravi, da je jezik strukturiran kot neskončno odlaganje pomena, vsako iskanje bistvenega in absolutno nepremakljivega pomena mora biti zato pojmovano kot metafizično. Ni nobenega končnega elementa, nobene bistvene enote, nobenega *transcendentnega označevalca*, ki bi bil pomemben sam na sebi in bi tako lahko ušli nenehni vzajemni igri jezikovnega odlaganja in razlike. Svobodna igra označevalcev ne bo nikoli dala končnega, poenotnega pomena, ki bi utemeljil in razložil vse druge. Šele v luči take tekstualne in lingvistične teorije lahko beremo igrivo menjavanje in spreminjanje perspektive pri Woolfovi - tako v njenem leposlovju kot v *Sobi* - še kot kaj več od trmaste želje, da bi dražila resne feministične kritičarke. Z zavestnim raziskovanjem igrive, čutne narave jezika Woolfova zavrača metafizični esencializem, ki je v temelju patriarhalne ideologije.

Vendar Woolfova ne ustvarja samo ne-esencialistične oblike pisanja, temveč razkrije tudi globoko skeptičen odnos do moškega humanističnega koncepta o bistvu človekove identitete. Kajti kaj je lahko ta samoidentična identiteta, če je ves pomen nenehna igra razlik, če je *odsotnost* prav toliko kot prisotnost temelj pomena? Humanistični koncept identitete je izzvala tudi teoretska psihoanaliza, ki jo je Woolfova nedvomno poznala. Založba The Hogarth Press, ki sta jo ustanovila Virginia in Leonard Woolf, je izdala prve angleške prevode Freudovih poglavitnih del, in ko je Freud leta 1939 prispel v London, ga je Woolfova obiskala. Takrat ji je - v našo veliko zavist - Freud dal narciso.

Za Woolfovo tako kot za Freuda nezavedni goni in želje neprenehoma pritiskajo na naše zavestne misli in dejanja. Za psihoanalizo je subjekt kompleksna entiteta, katere le majhen del predstavlja človekova zavest. V tem smislu je potemtakem nemogoče trditi, da tudi naše zavestne želje in občutki izvirajo iz poenotnega jaza, saj ne poznamo potencialno neomejenih nezavednih procesov, ki oblikujejo naše zavestne misli. Zavestne misli morajo torej biti obravnavane kot "prekodeterminirana" manifestacija mnogoterosti struktur, ki se križajo, da bi ustvarile nestalno konstelacijo, ki jo liberalni humanisti imenujejo "jaz". Te strukture ne obsegajo samo nezavednih

seksualnih želja, strahov in fobij, temveč tudi roj nasprotujočega si gradiva, socialne, politične in ideološke dejavnike, ki se jih prav tako ne zavedamo. Ravno to zelo zapleteno omrežje nasprotujočih si struktur, kot bi rekel antihumanist, ustvarja subjekt in njegove izkušnje, ne pa narobe. Takšno prepričanje seveda v nobenem primeru nima posameznikovih izkušenj za manj resnične ali vredne; pomeni pa, da jih lahko razumemo s preučevanjem njihovih mnogoterih determinant - determinant, od katerih je zavestna misel samo ena, in še ta potencialno varljiva. Če na podoben način obravnavamo literarno besedilo, potem je videti iskanje poenotnega individualnega jaza kot izjemno reduktivno.

Ravno v tem smislu pomeni priporočilo Showalterjeve, da bi se morali oddaljiti od pripovednih strategij besedila, isto, kot če ga sploh ne beremo. Kajti samo z detajlnim preučevanjem strategij besedila na vseh nivojih lahko odkrijemo nekatere od nasprotujočih si, protislovnih elementov, ki prispevajo k temu, da je to natanko *to* besedilo, z natančno temi besedami in zgradbo. Humanistična želja po enotnosti vizije ali misli (oziroma, kot pravi Hollyjeva, po "neprotislovnem dojetanju sveta") je v resnici zahteva po izjemno reduktivnem branju literature, ki - ne nazadnje tudi pri eksperimentalni pisateljici, kakršna je bila Woolfova - daje malo upanja, da bi dojelo osrednje probleme, ki jih postavljajo pionirski načini ustvarjanja besedil.

Francoska feministična filozofinja Julia Kristeva trdi, da modernistična poezija Lautréamonta, Mallarméja in drugih konstituira "revolucionarno" obliko pisanja. Modernistična pesem je s svojimi nenadnimi premiki, elipsami, premori in navideznim pomanjkanjem logične zgradbe vrsta pisanja, v kateri je ritmom telesa in nezavednega uspelo prebiti strogo racionalno obrambo konvencionalnega socialnega pomena. Ker vidi Kristeva v takem konvencionalnem pomenu strukturo, ki vzdržuje celoten simbolni red - se pravi vse socialne in kulturne ustanove -, fragmentacija simbolnega jezika v modernistični poeziji po njenem mnenju spremlja in napoveduje totalno socialno revolucijo. Za Kristevo je to enako, kot če bi rekli, da obstaja *poseben način pisanja*, ki je sam po sebi "revolucionaren", analogen seksualni in politični preobrazbi in da že na ravni svoje eksistence priča o možnosti notranje preobrazbe simbolnega reda ortodoksne družbe. V tej luči se zavračanje Woolfove, da bi v svojih esejih uporabljala t. i. racionalno ali logično obliko pisanja, izkaže za podobno prekinitve s simbolnim jezikom, kot jo seveda uporaba literarnih tehnik, ki jih razvija v svojih romanih.

Kristeva tudi trdi, da mnoge ženske dopustijo, da to, čemur pravi "krčevita sila" nezavednega, zaradi močnih vezi, ki jih imajo s predojdipovsko figuro matere, raztrga njihov jezik. Če bi taka nezavedna utripanja prevladala nad subjektom v celoti, potem bi subjekt padel nazaj v predojdipovski ali imaginarni kaos in bi se pri njem razvila kakšna od oblik duševne bolezni. Z drugimi besedami, subjekt, čigar jezik pusti takim silam, da pretrgajo simbolni red, je tudi subjekt, ki je bolj izpostavljen tveganju, da bo duševno zbolel. V tem kontekstu lahko občasne napade duševne bolezni, ki jih je imela Woolfova, povezujemo tako z njenimi tekstualnimi strategijami kot z njenim feminizmom. Zanj je simbolni red patriarhalni red, ki mu vlada Zakon Očeta, in vsak

subjekt, ki ga skuša pretrgati, ki dopusti, da se nezavedne sile zmuznejo skozi simbolno represijo, se s tem temu redu upira. Woolfova je v rokah psihiatrov tudi sama čutila hudo patriarhalno zatiranje in *Gospa Dalloway* ne vsebuje samo izvrstnega satiričnega napada na ta poklic (predstavlja ga sir William Bradshaw), temveč v liku Septimusa Smitha tudi jasno in odlično predstavitev duševnosti, ki pade v "imaginarni" kaos. Res je, da v Septimusu lahko vidimo negativno paralelo Clarissi Dalloway, ki se sicer sama, za ceno zatiranja svojih strasti in želja, rešuje pred zdrsom v grozeči prepad norosti in zato postane hladna, vendar pa ostaja briljantna ženska, visoko občudovana v patriarhalni družbi. Na ta način Woolfova razkrije nevarnost vdora nezavednih utripanj kot ceno, ki jo plača ženski subjekt, da bi uspešno ohranjal svoje duševno zdravje in tako vzdrževal negotovo ravnotežje med precenjevanjem t. i. "ženske" norosti in pre nagljeno zavrnitvijo vrednot simbolnega reda.

Jasno je, da za Julio Kristevo ni biološki spol osebe tisti, ki določa njen revolucionarni potencial, temveč pozicija subjekta, ki ga prevzame. Njeni pogledi na feministično politiko odsevajo zavrnitev biologizma in esencializma. Feministični boj je po njenem mnenju treba gledati historično in politično tridelno in ga lahko shematično povzamemo kot:

1. Ženske zahtevajo enak dostop do simbolnega reda. Liberalni feminizem. Enakost.
2. Ženske zavrnejo moški simbolni red v imenu razlike. Radikalni feminizem. Povzdigovanje ženskosti.
3. (To je pozicija same Kristeve.) Ženske zavrnejo dihotomijo med moškim in ženskim kot metafizično.

Tretja pozicija je tista, ki je razgradila nasprotje med moškostjo in ženskostjo in tako neizogibno spodbija sam pojem identitete. Kristeva piše:

V tretji drži, ki jo močno zagovarjam - ki si jo zamišljam? - lahko dihotomijo moški/ženska kot nasprotje med tekmujočima enotama razumemo kot pripadajoče metafiziki. Kaj lahko "identiteta", celo "seksualna identiteta" pomeni v novem teoretskem in znanstvenem prostoru, kjer je sam pojem identitete postavljen pod vprašaj?

Razmerje med drugo in tretjo pozicijo zahteva pripombo. Namreč če zagovarjanje tretje pozicije pomeni popolno zavrnitev druge (to pa, mislim, ni tako), bi bila to huda politična napaka. Kajti za feministke še vedno ostane *politično* tisto, kar je bistveno za zagovor ženske *kot* ženske, če hočemo nasprotovati patriarhalnemu zatiranju, ki prezira ravno ženske *kot* ženske. Ampak "nerazgrajena" oblika "druge stopnje" feminizma, ki se ne zaveda narave spolnih identitet, je v nevarnosti, da postane sprevrnjena oblika seksizma. To se ji zgodi tako, da nekritično prevzame ravno tiste metafizične kategorije, ki jih je postavil patriarhat, da bi ženske kljub poskusom, da bi se na te stare kategorije navezale nove vrednote, obdržal, kjer so. Prevzem



"razgrajene" oblike feminizma Kristeve torej v nekem smislu pušča vse, kot je bilo - naše pozicije v političnem boju se niso spremenile -, v nekem drugem smislu pa radikalno preobraža našo zavest o naravi tega boja.

Tukaj, se mi zdi, feminizem Kristeve odseva pozicijo, ki jo je kakšnih šestdeset let prej imela Virginia Woolf. Če jo beremo s te perspektive, potem njen roman *K svetilniku* opisuje destruktivno naravo metafizične vere v močni, ustaljeni spolni identiteti - kot ju predstavljata gospod in gospa Ramsay -, medtem ko Lily Briscoe (umetnica) predstavlja subjekt, ki razgrajuje to destrukcijo, dojema njen uničujoči vpliv in poskuša, kolikor je to možno v še vedno okostenelo patriarhalnem redu, živeti v skladu s svojo lastno podobo ženske, ne glede na pohabljujoče definicije spolne identitete, prilagoditev, ki jo zahteva družba. Ravno v ta kontekst moramo postaviti koncept androgenije, kot ga razume Woolfova. To ni, kot trdi Showalterjeva, beg od ustaljenih spolnih identitet, temveč spoznanje o njihovi ponarejajoči metafizični naravi. Daleč od tega, da bi bežala od takšnih spolnih identitet, ker bi se jih bala. Woolfova jih zavrača, ker je spoznala, kaj so v resnici. Razumela je, da mora biti cilj feminističnega boja ravno razgrajevanje (smrt prinašajočih) binarnih nasprotji med moškostjo in ženskostjo.

V svoji izjemni knjigi *Toward Androgyny* (V smeri k androgeniji) iz leta 1973 definira Carolyn Heilbrun androgenijo kot "nevezan in zato v temelju neopredeljiv" koncept. Ko se ji zdi potrebno, da ga loči od koncepta feminizma in tako implicitno opredeli Woolfovo za nefeministko, je videti, da temelji njeno razlikovanje na prepričanju, ki lahko prevzame le prvi stopnji tridelne sheme feministične strategije, kot jo zariše Kristeva. Priznava, da je v sodobni družbi "zaradi moči, ki jo imajo moški, in zaradi politične šibkosti žensk" le s težavo mogoče ločevati branilke androgenije od feministk, vendar noče povleči sklepa, da bi feministke v resnici lahko težile h konceptu androgenije. V nasprotju s Heilbrunovo bi Kristeva pritrdila, da je teorija, ki zahteva razgrajevanje spolne identitete, v resnici avtentično feministična. Pri Woolfovi gre bolj za vprašanje, ali ji je njeno izjemno napredno razumevanje feminističnih ciljev preprečilo, da bi prevzela tudi napredno politično pozicijo v feminističnih bojih njenega časa, ali ne. V luči *Treh gvinej* (in *Sobe*) je odgovor na to vprašanje gotovo nikalen. Woolfova v *Treh gvinejah* pokaže, da se ostro zaveda nevarnosti tako liberalnega kot radikalnega feminizma (prva in druga pozicija Kristeve) in namesto tega zagovarja pozicijo "tretje stopnje"; kljub vsem svojim nasprotovanjem pa se močno zavzema za pravico žensk do materialne neodvisnosti, izobrazbe in vstopa v poklice - vse pogloblitve teme feministk v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja.

Nancy Topping Bazin bere koncept androgenije kot zvezo moškosti in ženskosti - prav nasprotno od pogledov, ki v njem vidijo razgrajevanje te dvojnosti. Po Bazinovi moškost in ženskost pri Woolfovi obdržita svoj polni pomenski naboj. Tako trdi, da je treba Lily Briscoe v *K svetilniku* videti enako ženstveno kot gospo Ramsay in da je androgena razrešitev romana v *ravnotežju* med moškim in ženskim "pristopom do resnice". Nasprotno pa Herber Marder v svojem delu *Feminism and Art* (Feminizem

in umetnost) pristaja na tradicionalno mnenje, da je gospa Ramsay androgeni ideal sama po sebi, saj pravi, da je "kot žena, mati in gostiteljica, ko ustvarja z vsem svojim bitjem, androgena umetnica v življenju." Heilbrunova po pravici zavrača tako pisanje, ko trdi:

Samo če se pretipamo skoz oblake sentimenta in napačnih biografskih podatkov, lahko odkrijemo, da je gospa Ramsay - daleč od tega, da bi bila androgena in dovršena - enako enostranska in zanikajoča življenje kot njen mož.

Roj kritikov, ki tako kot Marder razlagajo gospo Ramsay in gospo Dalloway kot ideal ženskosti Virginie Woolf, s tem izdaja ostanke svojega seksizma - spola sta v temeljih različna in naj takšna tudi ostaneta - ali svojo pripadnost feminizmu, ki bi ga Kristeva poimenovala feminizem "druge stopnje": ženske so drugačne od moških in skrajni čas je, da začnejo slaviti superiornost svojega spola. Obe brani besedil Woolfove sta po mojem mnenju napačni, tako kot razlaga Kate Millett, ko piše:

Virginia Woolf je poveljevala dve gospodinj, gospo Dalloway in gospo Ramsay, zapisala samomorilsko bedo Rhode v *Valovih*, ne da bi kdaj razložila njene vzroke, in je argumentirano - čeprav nekako neuspešno, ker je videti neprepičana - posredovala frustracije umetnice v Lily Briscoe.

Kombinacija teorij, kot sta jih razvila Derrida in Kristeva, utegne biti torej precej obetajoča za prihodnja feministična branja Woolfove. Pomembno pa je, da se zavedamo političnih meja argumentov, ki jih podaja Kristeva. Čeprav njeni pogledi na "politiko subjekta" pomenijo pomemben prispevek k revolucionarni teoriji, pa njeno prepričanje, da je revolucija v subjektu na neki način predhodnica socialne revolucije, postavlja resne probleme za katerokoli materialistično analizo družbe. Moč njene teorije je v poudarjanju politike jezika kot materialne in socialne strukture, vendar ne upošteva drugih nasprotujočih si ideoloških in materialnih struktur, ki morajo biti del vsake radikalne družbene preobrazbe. Vseeno je treba poudariti, da "rešitev" problemov, ki se pojavljajo pri Kristevi, ni v hitrem povratku k Lukácsu, temveč v povezovanju njenih idej s širšo feministično teorijo ideologije in njihovo ponovno vrednotenje v tem širšem okviru.

Marksistično-feministična kritičarka, kot je Michele Barrett, je poudarila materialistični vidik politike pri Woolfovi. V svojem uvodu k delu *Virginia Woolf: Women and Writing* (Virginia Woolf: Ženske in pisanje) trdi:

Kritiški eseji Virginie Woolf nam ponujajo neprimerljiv opis razvoja ženskega literarnega pisanja, bistro razpravo o svojih predhodnicah in sodobnicah ter pravilno vztrajanje pri materialnih razmerah, ki so gradile zavest žensk.

Vendar Barrettova upošteva Woolfovo samo kot esejistko in kritičarko. Po njenem

mnenju se estetska teorija Woolfove v leposlovju, še posebej njen koncept androgenije, "ves čas upira implikacijam materialistične pozicije, ki jo razglaša v *Sobi*." Obravnavanje Woolfove po teoriji Kristeve bi, kot sem dokazovala, zavrnilo to binarno nasprotje estetike na eni in politike na drugi strani, saj postavlja politiko pisanja Woolfove *prav v njen način ustvarjanja besedil*. Ta način je seveda bolj poudarjen v njenih romanih kot v večini njenih esejev.

Druga skupina feminističnih kritičark, ki so zbrane okoli Jane Marcus, vztrajno zahteva radikalno branje dela Woolfove brez nanašanja niti na marksistično niti na poststrukturalistično kritiko. Jane Marcus ima Woolfovo za "gverilko v viktorijanskem krilu", v njej vidi branilko tako socializma kot feminizma. Članek Marcusove *Thinking back through our mothers* (Spominjanje prek naših mater) pa po drugi strani jasno pokaže, da je izjemno težko prepričljivo trditi kaj takega. Njen članek se začne s trditvijo:

Pisanje je bilo za Virginio Woolf revolucionarno dejanje. Njena odtujitev od britanske patriarhalne kulture in njenih kapitalističnih in materialističnih oblik in vrednot je bila tako intenzivna, da je bila pri pisanju polna groze in zunanje determiniranosti. Gverilka v viktorijanskem krilu je trepetala od strahu, ko se je pripravljala na svoj napad na družbo.

Naj torej verjamemo, da obstaja vzročna povezava med prvim in naslednjimi stavki - da je bilo pisanje za Woolfovo revolucionarno dejanje, *ker se je videlo, kako se trese med pisanjem?* Ali pa bi morali odlomek brati kot razširjeno metaforo, kot podobo strahov katerekoli ženske, pišoče v patriarhatu. V tem primeru nam ne pove nič specifičnega o načinih pisanja Woolfove. Ali pa je prvi stavek trditev, ki naj bi jo naslednji stavki podprli. Tudi v tem primeru se dokaz ponesreči. Kajti Marcusova tukaj neproblematično uporablja biografske dokaze, da bi utemeljila svojo tezo o naravi pisanja Woolfove: bralca naj bi prepričalo sklicevanje na biografske podatke, ne pa na besedila. Vendar pa, ali je v resnici pomembno, ali se je Woolfova tresla pri svoji pisalni mizi? Ali ni pomembno, kaj je napisala? Podobno dokazovanje, temelječe na čustvih, se pokaže spet v obsežni razpravi Marcusove o domnevnih paralelah med Woolfovo in nemškim marksističnim kritikom Walterjem Benjaminom. ("Tako Woolfova kot Benjamin sta se raje odločila za samomor kot za eksil pred tiranijo fašizma.") In tako, ali je treba na Benjaminov samomor na španski meji, kjer se je kot nemški Žid na begu pred nacistično okupacijo bal, da ga bodo predali gestapu, gledati v drugačni luči kot na samomor Woolfove v njenem lastnem vrtu v neokupirani Angliji, pa naj si še tako želimo, da bi bilo njeno zasebno življenje politično? Biografske analogije Marcusove hočejo etabrirati Woolfovo kot izjemno posameznico in se vračajo na stopnjo historično-biografske kritike v starem stilu, ki je bila zelo moderna, preden so se v tridesetih letih pojavili ameriški novi kritiki (New Critics). Kako daleč gre lahko radikalna feministična obravnava pri prevzemanju takšnih tradicionalnih metod, je bržkone zanimivo vprašanje.

Videli smo, da se sodobna anglo-ameriška feministična kritika nagiba k branju

Woolfove prek tradicionalnih estetskih kategorij, opirajoč se v veliki meri na liberalno-humanistično verzijo lukácsevске estetike, s katero je tako učinkovito polemiziral Brecht. Antihumanistično branje, ki sem ga zagovarjala, ker omogoča boljše razumevanje politične narave estetike pri Woolfovi, bo treba še napisati. Edino razpravo o Woolfovi, ki je vključila nekaj teoretskih postavk poststrukturalistične misli, je napisal moški, Perry Meisel. In čeprav to delo nikakor ni antifeministično ali celo nefeministično, se posveča predvsem vplivu Walterja Paterja na Woolfovo. Meisel je edini meni znani kritik, ki je zajel radikalno razgrajeni značaj besedil Woolfove:

Pri "razliki", ki je prevladujoč princip tako pri Woolfovi kot pri Paterju, ne more biti nobenih naravnih ali notranjih značilnosti kakršnekoli vrste, celo med spoloma ne, kajti vsak značaj, vsak jezik, celo jezik seksualnosti, prinese pomene razlike iz samega sebe.

Meisel pokaže tudi, da ta princip razlike ne dopušča, da bi prepoznali katero od del Woolfove za bolj "woolfovsko" od drugih, saj velika razhajanja med njenimi besedili "preprečujejo, da bi verjeli, da je kak trenutek v njeni karieri pomembnejši od drugega." Napaka je, končuje Meisel, da "vztrajamo na koherenci jaza in avtorja pred vstopom v diskurz, ki ju oba prestavlja in decentralizira in ki izkrivlja ravno tiste kategorije, na katere se nanašajo naše pripombe."

Paradoksalni sklep naših raziskovanj feminističnega dojetanja Woolfove je torej, da je njene feministične hčere v Angliji in Ameriki še niso primerno sprejele. Do zdaj so jo ali zavračale, češ da ni dovolj feministična, ali pa hvalile iz razlogov, za katere se zdi, da izključujejo njeno leposlovje. Z bolj ali manj nenamernim sprejemanjem humanističnih estetskih kategorij tradicionalne moške akademske hierarhije so feministične kritičarke resno spodkopale moč svojega vpliva na prav tiste institucije, zoper katere se borijo.

**Toril Moi** je profesorica na oxfordski univerzi ter direktorica Centra za feministične raziskave in humanistične vede na norveški bergenski univerzi. Je avtorica danes referenčne in večkrat ponatisnjene knjige *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Routledge, 1985), ki velja za prvi celoviti pregled zgodovine feminističnega literarnega raziskovanja. Študija je razdeljena v dva večja sklopa, namenjena zarisu različnih problematik, ki opredeljujejo na eni strani anglo-ameriško tradicijo feminističnih literarnih raziskav in na drugi francosko smer feministične teorije, ki so jo opredelila imena, kot so Hélèn Cixous, Luce Irigaray in Julia Kristeva, ter njihova naslonitev na lacanovske in derridajevske miselne koncepte oziroma njihova kritika; na koncu je obsežna študijska bibliografija. Prevedeni odlomek predstavlja skrajšano uvodno poglavje tega dela.

Poleg *Sexual/Textual Politics* je Toril Moi uredila še zbornik o Kristevi (*The Kristeva Reader*, 1986) ter zbornik francoske feministične misli (*French Feminist Thought*, 1987). Objavlja v številnih strokovnih literarnih revijah ter revijah s področja splošnih kulturnih vprašanj.

Izbrala, priredila in opombo napisala Ženja Leiler, prevedla Katja Plemenitaš

## FRONT-LINE

Feri Lainšček

*Ki jo je megla prinesla*

Prešernova družba, Ljubljana 1993



Feri Lainšček  
**KI JO JE MEGLA  
 PRINESLA**

Matej Bogataj: *Kaj je odnesla voda?*Igor Bratož: *James Dean v močvirju*Ignacija Fridl: *Skrivnostno zapisovanje skrivnosti*Matevž Kos: *Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu*Vanesa Mataj: *Na sledi za sabo*

V rubriki *Front-line* tokrat objavljamo pet kritik ene same knjige. Ta, za dosedANJI koncept rubrike neobičajna gesta ne pomeni, da v uredništvu menimo, da si takšno (kritiško in drugačno) pozornost zasluži edino Lainščekov novi roman. Zunanji povod za pet kritik romana *Ki jo je megla prinesla* je, da je več naših piscev hkrati izrazilo željo, da bi o njem pisalo. Obenem utegne biti pričujoča kritiška rubrika koristna spodbuda za razmislek o današnjem položaju, mestu in vlogi literarne kritike na Slovenskem. Za eno letošnjih števil *Literature* pripravljamo namreč blok o tej temi.

Ur.