

REFLEKSIJA

Alojzija Zupan

*Žensko in ptičje*Literatura žensk in antiutopičnost ptičjega sveta
v književnosti Berte Bojetu

Ob koncu tisočletja so si nekatere umetnice oddahnile: omilile so srditi boj za literarno uveljavitev. V osemdesetih in devetdesetih letih se je njihovo ustvarjanje v Evropi in Ameriki ustrezno ovrednotilo, prezrte predhodnice pa priznalo. Priznane ustvarjalke zato še toliko bolj vznemirja trdoživost termina ženska literatura, ki hoče nasilno označevati njihovo delo. Jezi pa tudi tiste, ki še danes na literarnem področju niso enakopravne, saj takšno poimenovanje njihovi literaturi prej škoduje kot koristi. Širina in raznovrstnost "ženske" literature že takoj priključa številne pomisleke, zbrane v preprosta vprašanja o upravičenosti samega obstoja. Ali je literatura, ki so jo zapisale ženske, res tako zelo drugačna, da zahteva posebno poimenovanje? Katere so potem tiste razlikovalne lastnosti v zamejenem časovnem obdobju in natanko določenem prostoru, ki jih ženske konstantno izpisujejo? Natančne primerjave specifičnih razlik med moškim in ženskim dožemanjem sveta in samega sebe bi nas pahnile v utrujajoči krog različnih, tudi diskriminatornih teorij o drugačnem (boljšem ali slabšem?) možganskem sestavu, psihičnem ustroju, vedenjskem obrazcu, klasični in obrabljeni razliki med racionalnim in intuitivnim. Zakaj je sploh treba razlikovati književnost glede na spol, če se večina ustvarjalk s tem ne strinja, da (moških) avtorjev sploh ne omenjamo.

Celotna zgodba takšnega razlikovanja se je začela že v osemnajstem stoletju, ko sta bila vzgoja in izobraževanje strogo spolno razdeljena, posebej ženskam pa namenjene knjige za "ožje" bralno obzorje. Vlekla se je skozi prejšnje in sedanje stoletje, ženska emancipacija pa si jo je "izposodila" za provokativne in prevratne namene. Feministična literarna veda je iz termina "ženska" literatura iztisnila še zadnje sledi angažiranosti, tako da mu danes ostane samo še nefunkcionalna lupina. Ker pa vanjo še vedno zavijamo najrazličnejše literarne izdelke, še enkrat pogledjmo njeno trdnost in se nostalgичno ozrimo v njeno pretejšo preteklost.

Literaturo umetnic označuje več poimenovanj: ženska literatura, ženski jezik, ženski govor, ženska pisava, ženska estetika, žensko branje, druga pisava, pisava/literatura drugačnosti ... Najpogostejše uporabljena oznaka je ženska literatura, zaradi svoje pomenske širine pa vključuje vase vsa najpomembnejša protislovja drugih izrazov. Že način podredne zloženosti besedne zveze je sporen: termin določila (ženska) je večpomenski, uporabljen na številnih družbenih področjih (v biologiji, sociologiji, zgodovini, antropologiji ...) z različnimi nameni in opredelitvami. Jedro (literatura) pa ima ožjo pomensko razsežnost, v literarnoteoretskem kontekstu je po navadi enopomensko. Njuno notranje nesorazmerje odpira že takoj nekaj logičnih vprašanj: če za posamezno literaturo uporabljamo poimenovanje ženska literatura, potem je vsa druga literatura moška. Ko ločujemo literaturo glede na spol, potrdimo domnevo, da veljajo vsa literarnovedna raziskovanja za moško literaturo, saj se takrat, kadar gre za pisateljice ali pesnice, to posebej poudarja. Odprtost in neopredeljenost besedne zveze ženska literatura razberemo celo iz nesoglasij pri določevanju predmeta raziskovanja. Tudi slovenska literarna veda odseva nemoč evropsko-ameriških raziskovalcev, ki še zdaj ne vedo, katera literarna dela bi uvrstili pod oznako ženska literatura:

- prezrta in nepriznana dela žensk,
- trivialna dela, ki so bila v preteklosti napisana posebej za ženske, pri tem pa so podcenjevala njihove perceptivne sposobnosti,
- dela, v katerih so opazne ženske lastnosti ali pa so v njih najpomembnejše in najbolj številne junakinje.

Nedorečenost predmeta raziskovanja je že na začetku modne razširjenosti termina ženske literature podvomila celo o upravičenosti obstoja takšnega

poimenovanja. Do njega je takoj vzpostavila dvojnostno razmerje: pozitiven in stimulativen odnos ter negativen in izrazito skeptičen odnos. Termin je napadalen do obeh: žensk in moških. Ženske ga ne sprejemajo, ker še vedno čutijo peyorativnost njegove označitve (manjvredna, predvsem neumetniška literatura) in se ga izogibajo, ker jih književnost že takoj biološko (to pa je že skoraj sinonim za vrednostni kriterij) določi, s tem pa jih že spet opomni na neenakovreden položaj v družbi. Moški pa so bili nestrpni do njega zaradi bliskovite naglice, s katero se je širil in pomagal umetnicam (s pomočjo feministične literarne vede) do uveljavitve. Ta termin je v tej svoji prvi, provokativno aktivistični fazi najbrž upravičen, saj mu je ohlapnost za dokazovanje ženske navzočnosti v času in prostoru celo koristila. V šestdesetih in sedemdesetih letih se je potrdila tudi umetniška nadarjenost prejšnjim in novim "ženskim" delom. Kvaliteta in kvantiteta ženskih tekstov sta od osemdesetih let naprej že vodili proti enakopravnosti in upoštevanju istih meril vrednotenja, zato je danes ta termin postal popolnoma neuporaben.

Zaradi nepreglednosti številnih pomenov in izgube angažiranosti bi bilo najbolje, da ta prehodni pojem opustimo in ga nadomestimo z ustrežnejšim ali že uveljavljenimi, preskušeni literarnozvrstnimi opredelitvami. To se doslej še ni zgodilo, čeprav je že Silvija Borovnik v knjigi *Pišejo ženske drugače?* (1995) predlagala isto, a se tega ni držala, saj je celo preučevala slovensko literaturo ravno s tega stališča. Tudi pri Ženji Leiler, eni izmed redkih literarnih komparativistk, ki se ukvarjajo s feminističnimi obravnavami v literarni teoriji, zaman iščemo novo poimenovanje. Vendar omenjena raziskovalka vsaj opozarja na posledice, ki lahko sledijo lahkomišelnemu uporabi tega pojma. Tudi termina literatura žensk ali literatura za ženske sta preveč površna nadomestka. Prvi meri (spet samo) na spol avtoric in tako razvršča objavljena dela, drugi pa na trivialno literaturo, primerno za ožje – "žensko" bralno obzorje.

Poimenovanje ženska literatura je uporabno samo za ožje literarno področje tako imenovane trivialne literature, kjer se je uveljavilo že v osemnajstem stoletju, vzporedno s sinonimnim izrazom literatura za ženske. Oba sta poimenovala predvsem literaturo za ženske, ki so bile literarno "ciljno" občinstvo že od razsvetljenstva. Zanje so najprej pisali moški, nato pa še ženske, le da teh, avtoric, niso preučevali. "Za značilno žensko

literaturo so označevali razne zvežčice šablonske vsebine ("doktorske," ljubezenske), Bortenschlagerjeva pa ironično pripominja, da če naj bi bili ti snopiči značilna "Frauenliteratur," potem vzporedno z njim že dolgo obstaja "Männerliteratur", moška literatura, katere predstavnice naj bi bile kavbojke, indijancarice in podobno.¹ Vzporednosti takšne "moške" književnosti preučevalci trivialne literature ne zanikajo, celo potrdijo utrjene dihotomne cepitve na moške in ženske žanre. Trivialna literatura se namreč ne sramuje glasnega oznanjanja svoje usmerjenosti proti občinstvu, zato je v njenem kontekstu popolnoma upravičeno spolno razlikovanje terminov in iz njega izvirajoči natančni oznaki: ženski roman in ženska povest. V okviru trivialne literature sta skoraj sinonima za ljubezenski roman, le da je v ženskem romanu osrednja junakinja ženska, poveča pa se tudi število stranskih ženskih oseb. Vendar opazimo tudi pri poimenovanju te "množične literature" neenakovreden položaj: res da se ta literatura že žanrsko opredeljuje za spol bralca, a ne razpolaga z oznako moški roman oziroma moška povest.

Termin literatura žensk se uporablja pri opredeljevanju "umetniške" literature kot sinonim za *manjšinsko književnost*. Nekateri teoretiki primerjajo literaturo žensk (zaradi diskriminacije) z literaturo manjšine. Podobno razlagajo tudi položaj jezika: "Situacija žensk v jeziku moškega, ki je tudi njen, ampak ne na isti način, je podobna situaciji manjšinskega pisca, ki se izraža v jeziku večine."² Takšna interpretacija priznava pesnici ali pisateljici šibkost, čeprav se zaveda, da šibki subjekt ni samo ženska, ampak vsak manjšinski, nedominanten subjekt. Pisec – moški (na primer Peter Handke, Milorad Pavić, Salmon Rushdie, Italo Calvino ...) lahko elegantno odstopi od svojega močnega subjekta, ker je že osvojil svet, pisateljica pa tega ne more narediti, dokler ne odkrije in potrdi svoje identitete. V tem pomenu bi bil mogoče ustrezen termin *prezrta literatura*, ki pa bi enakovredno obravnaval tudi nepriznane moške avtorje.

¹ Silvija Borovnik: *Pišejo ženske drugače*. Ljubljana: Mihelač, 1995, 13.

² Rada Iveković: Sudbina "slabog" subjekta i kritika "nastajanja ženske". *Književnost* 41/1986, št. 8-9, 1403.

Termin ženska literatura pa je neuporaben tudi zaradi delitve na moško in žensko v literaturi, torej razlikovanje med dvema osnovnima principoma, ki se le redko (če ju sploh lahko znanstveno določimo) oglašata popolnoma osamosvojeno in nepovezano. To samo preučevanje literature še bolj zaplete: saj tudi moški lahko piše kot ženska, oziroma v njegovem delu lahko prevladajo ženske značilnosti. Eni ali drugi lahko pišejo bolj ali manj "moško" ali "žensko", oboji pa ustvarijo dobro ali slabo literaturo – smiselna je torej samo ločitev na dobro in slabo literaturo. S terminom ženska literatura privolimo v določevanje ženskih (tipičnih) dominant, razvrščenih v različne sisteme, ki hočejo ugotoviti splošne tipičnosti, brez upoštevanja literarne dobe, usmeritve, smeri, države nastanka literarnega dela oziroma literarnozvrstnih in vrstnih pregrad: lirika, epika, dramatika – sonet, kratka proza, drama ...

KATEGORIJA ŽENSKOSTI ALI ŽENSKO NAČELO

Temelj za razpravljanje o "ženskih" temah pomeni Lacanovo razumevanje jezika, zasnovano na strukturalni lingvistiki. Zanj ženska na simbolni ravni ne obstaja. Izključena je iz jezika in kulture, ker nima falosa in torej iz njega ne more ustvariti ničesar, kar opredeljuje moškost. Hélène Cixous je poskušala rekonstruirati žensko kot subjekt, tako je "izumila" izraza moška in ženska ekonomija. Tedve različni ekonomiji temeljita na dveh različnih libidih. Pri moških je občutek poželenja falično osredinjen, pri ženskah pa decentriran. Cixous sicer ves čas poudarja, da je nemogoče na temelju "ženske ekonomije" definirati "žensko pisavo", vendar ima o njej precej jasno predstavo.

Ženja Leiler¹ utemeljuje koncept ženskosti ali moškosti za socialni konstrukt, ki ne nakazuje na nobeno realno esenco v danem svetu. Ženska namreč ne obstaja v avtentičnih diskurzih moči, odgovornosti, prava. Leilerjeva v svojem eseu (Ž kot ženska) citira tudi misel Kristeve: "... ženske ne morejo obstajati: kategorija ženskosti je po definiciji taka, da

¹ Leiler, Ž kot ženska, 67, 70.

se ne sklada z obstajanjem. Zato je ženska aktivnost lahko zgolj negativna, v nasprotju s tistim, kar trenutno obstaja ..."

Pri preučevanju kategorije ženskosti nehote trčimo ob ustaljeno oziroma tradicionalno podobo ženskega, ki se navezuje na arhetipe. Osnovne arhetipske oblike ženskega izhajajo iz različnih kombinacij naših izvornih nagonskih določnic, iz vpliva našega kulturnega okolja in prilagojenosti tem dejstvom. Tony Wolf¹, ena izmed zgodnjih Jungovih učenk, je skicirala štiri osnovne strukturalne oblike ženskega, jih poimenovala in le opisno razložila: Mati, Hetera, Amazonka, Posrednica. Pri vsakem tipu je s pomočjo italijanskega analitika Maria Morena podala pozitivne in negativne lastnosti. Opisno razlaganje ženskih elementov je treba zaradi zgolj psihološko-filozofske podobe dopolniti z ugotovitvami sociologije, antropologije in jezikoslovja, ki nimajo enostranskih diskriminacijskih teženj. Eno takšnih je spreminjanje filozofskega diskurza z vključevanjem percepcije človeške nežnosti in krhkosti, moralne in fizične. Krhkost raziskovalka Nussbaumova² razume kot del našega perceptualnega aparata, zavest, ki spodbuja naše "običajne intuicije". Seveda se lahko krhkost pojavlja kot eno izmed nevarnih mest (Carol Gilligan, *In a Different Voice*, 1982), kjer se ji bolj puristična verzija racionalnosti skuša izmuzniti. Tudi intuicija je lahko problematična, rabljena v povezavi za žensko kot evfemizem za izgubo oziroma zamenjavo z znanjem.

Veliko feministk meni: "da bi morale ženske okrepiti svojo moč, toda vprašanje je, ali se lahko ljubezen in navezanost štejeta za obliki moči, in v kateri obliki jezika bi ju želeli izraziti".³ Vztrajanje, da so nežni, neintelektualni elementi nujna sredstva motivacijske energije, ki jo mora imeti

¹ Ann Belford Ulanov: Arhetipi ženskega, Psihologija ženskega: *Delo* 1990, Nolit, Beograd, št. 2, 14-38.

² Nina Pelikan Strauss: Rethinking Feminist Humanism, *Philosophy and Literature* 14/1990, št. 2, 284-303.

³ Pelikan: Rethinking Feminist Humanism, 292.

"koprneči" filozof, potrjuje misel, da lahko trud za nemoteni intelekt¹ ovira filozofovo lastno prizadevanje za dobro. Vera Kolaković² razlaga, da se ženski princip oglašja globoko v korenu vsakega življenja kot manj razvito, manj diferencirano; a ravno kot manj razvito izpolnjuje svoj bistveni namen. To pojasnjuje že sama – okrogla – oblika ženske spolne celice, ki simbolizira nedotaknjeno harmonijo, označeno kot elementarno in primitivno.

Pri razlaganju ali razločevanju moškega in ženskega načela se je veliko "šovinističnih" opazk zapisalo ravno zaradi strahu pred žensko. Ob glasnem in radikalnem ženskem oglašanju (ki je na začetku moralo biti takšno) so se moški zbalı nepredvidljivih sprememb, predvsem pa izgube tisočletne prevlade. Njihov strah pred žensko pa je pri nekaterih moških obstajal že pred feminističnim gibanjem. Kot dvostopenjski razvojni proces odseva prastari ne/zavedni rezultat odraščanja. Navadno se izraža kot strah pred zastrašujočo materjo³ oziroma čarovnico. Tu moramo razlikovati normalni strah, vezan na razvojni prehod, od patološkega strahu pred žensko – coprnico, ki pripada pravemu kompleksu matere. Ta nastane zaradi občutka krivde pri osamosvajanju (ki ga ima vsak otrok), še posebno, če od njega zahtevamo, da bo dober otrok. Normalno razviti Jaz, okrepljen z varnostjo, bo sposoben tak občutek v matriarhalni fazi razvoja preseči – če jih ne povečuje mati oziroma če se v "odvajanju" od nje lahko nasloni na očeta. Če se moški preveč boji ženske, hoče ostati samo moški, odklanja žensko dopolnilo iz strahu pred preobrazbenim stikom. Odganjanje ženskega ga je pripeljalo do nesposobnosti, da žensko načelo doživi in se z njim sooči.

¹ Nussbaumova sklepa, s pomočjo Sokrata, da je znanje etike nedostopno samemu intelektu. Najboljšo etično motivacijo gradijo ljubezen in razumevanje kot obliki kognicije in tesna intimnost, temelječa na izkušnjah posameznih ljubimcev, ki sta oba vzajemno aktivna in dovzetna. Pelikan: *Rethinking Feminist Humanism*, 294.

² Lu Andreas-Salome: *Šta je eros*. Vera Kolaković: Spremnna beseda. Beograd: Prosveta 1986.

³ Erich Neumann: Strah pred ženskim, Psihologija ženskega. Delo 1990, Nolit Beograd, št. 2, 97-114.

Kontrast med matriarhalnim¹ in patriarhalnim² svetom vsebuje vzajemno podcenjevanje, ki mnogim otežuje prehod z ene strani na drugo. V preteklosti pa ga je oteževal tudi politični položaj moških, ki je ženske prisilil v podrejenost in povzročil nezadovoljstvo. Od takšnega stanja so se ženske zelo radikalno hotele odvrniti že v antični Grčiji, o tem nas seznanjajo ginekokratske zgodbe. Janez Vrečko³ opozarja, da raziskovalci ne razlikujejo matriarhata od različnih ginekokratskih teženj. Prvi v dobesednem pomenu besede kot evropska zgodovinska realnost ni dokazljiv, posamezne ginekokratske težnje pa so morda doživele uresničitev (Lemnošanke in Amazonke ter moderna sufražetska in feministična gibanja). Poglavitna razlika med njima je prav sovražnost do moških, česar prvotni matriarhat ni poznal. Vprašanja prevrednotenja v civilizacijskem odnosu med spoloma doslej ni bilo mogoče rešiti, zato se "mit o ginekokraciji vztrajno ponavlja v številnih variantah in odtenkih, ki pa imajo vendarle eno skupno značilnost: željo po uničenju moške substance, ki je žensko najprej odtrgala od njenega podzemskega bistva, potem pa jo v njeni večno živi nepokornosti postavila pod nadzor, v notranjost hiše".⁴ Ginekokratski položaj pozna moškega le kot seksualnega sužnja ali pa računa z njegovim popolnim uničenjem – ne vzpostavlja spolnih razlik in jih ne poskuša ohromiti, ampak se zavzema za izenačenje žensk z izginulimi in osovraženimi moškimi.

ŽENSKI JEZIK

"... Izvor jezika samega po sebi lahko razumemo za dejanje avtoritete, saj ga ustvarja tisti, ki vlada ... Jezik, ki ga govoriš, je sestavljen iz besed,

¹ Tu je mišljena zgodnja otroška doba, kjer mati otroku pomeni najpomembnejšo osebo, središče in zgled njegovega življenja.

² Tudi pri ženskah se lahko pojavlja strah pred žensko zaradi napak v matriarhalni fazi ali strah pred očetom v "patriarhalni", drugi fazi osamosvajanja.

³ Janez Vrečko: *Atiška tragedija*, Maribor: Založba Obzorja 1997, 117-126.

⁴ Vrečko: *Atiška tragedija*, 120.

ki te ubijajo ..."¹ S tem citatom je Julija Kristeva privedla spolno razliko, ki je najprej biološka in psihološka, v razmerje do moči jezika in pomena. Igračkanje z idejo kulturne determinacije jezika opazimo že od Freuda do Lacana in Derridaja na eni strani in od Woolfove do Irigarayeve in Cixouseve na drugi strani. Sproži nam vprašanje: Ali je anatomija jezikovna usoda, maternica metafora za usta, pero pa je metaforični penis? Kateri termini, ki se glede tega pojavljajo, so pravilnejši in natančnejši: ženski jezik, ženski govor, ženski glas ali ženska pisava?

Jezik je tudi matričen² – naš materni jezik je naš materin jezik, čeprav je to na splošno jezik očeta. V tem pomenu je jezikovna matrica dominantne ideologije. Mati oziroma ženska je v njem vsekakor navzoča, vendar navzoča kot odsotnost, skrivanje razlike, neprepoznavnega, neizgovorljivega. Za mater sodobne feministične jezikovne teorije mnogi imenujejo Virginio Woolf, njen posebni način oblikovanja povedi pa *ženski stavek*. Virginia Woolf je opazila, da se je romanopiska zgodnjega osemnajstega stoletja znašla v krizi, saj ni imela nobenega splošnega vzorca, ki bi bil zanjo primeren. Obstajal je samo "moški stavek", njej prav tako odtujen kot starejša oblika literature. Wittigova³ meni, da je oblikovanje te vizionarske revizije "splošnega / običajnega" angleškega stavka Woolfova obogatila z razvijanjem načinov ženske jezikovne fantazije, ki je bila pred obratom v novo stoletje zelo pomembna. Gradila je na izhodiščih Dickinsonove in Pollitove, ki so jih priključevali tako imenovanemu ženskemu čarovništvu in ženskim sanjam o jezikovnem uroku (od Edith Wharton do Wille Cather) ter viziji ženske verbalne moči.

Tako so junakinje, včasih tudi junaki, Virginie Woolf odtujeni od "običajnega" pomena jezika, saj jih označuje osupljiva milina domišljije novega jezika. V romanu *Noč in dan* na primer Katharine Hilbery izraža

¹ Monique Wittig: *Les Guérillères*, tr. Donald Le Vay, Ny. 1973, 112.

² Rada Iveković: Sudbina "slabog" subjekta i kritika "nastajanja ženske", *Književnost* 1986/14, 1404.

³ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar: Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. *New Literary History*, 16/1985, 523.

svoja čustva prek enigmatičnih vizij algebraskih simbolov. Tudi v *Gospe Dalloway* Septimus razkriva svoja močna občutja v piktografskih pisanjih, medtem ko antična gospa nasproti postaje podzemeljske železnice Regent's Park poje očarljivo enigmatično pesem: "*ee um fah so / foo swee too eem oo.*" Tudi v *Orlandu* androgina junakinja brzojavlja svojemu možu komično kodirano razlago o pomenu literarnega dosežka: "*Etho passo tanno hai, / Fai douk to tu do, / Mai to, kai to, lai to see / Toh dom to tich do.*"

ŽENSKI GOVOR

Začetne feministične interpretacije so vztrajale pri doslednem ločevanju moškega in ženskega jezika oziroma pisave. Številne sociolingvistične študije so tudi preučile vlogo pogovornega oziroma splošno sporazumevalnega jezika kot načina odklanjanja žensk. Če je jezik orodje vladajočega (moškega), so feministke že vnaprej predpostavljale več ponižujočih izrazov za žensko. Raziskave¹ so potrdile tudi več evfemizmov, ironično ali sadistično ekspresivnih (na primer dama namesto ženska), analiza "mastnih vicev" (več kot dva tisoč) pa to, da so si skoraj vse izmislili moški, ženske pa so bile predmet zasmehovanja. Študija o žalitvah², ki jih uporabljajo moški v dvesto jezikih, govori, da jih je več naperjenih proti ženski kot moškemu. Zanimivo je tudi, da obstaja v angleškem jeziku približno dvesto dvajset izrazov za žensko, ki menja moške, a samo dvaindvajset za moške, ki ravno tako menjajo partnerke.

Nekatere ugotovljene razlike v medsebojnem komuniciranju moškega in ženske so razmeroma banalne³, splošna ugotovitev pa označuje ženski

¹ Jessie Bernard: Jezik: besede ali dejanja. *Književnost* 1986, št. 41, 1406-1426.

² Bernard: Jezik: besede ali dejanja, 1408.

³ Preučevalci menijo, da ženska večkrat sklene svojo misel oziroma vprašanje s podvprašanji: "Ali ne?" "Ali ne mislite tako?" Takšne oblike so nekaj vmes med trditvami in vprašanji, vsebujejo pa več besed za občutke in motivacijo ter manj negativne ekspresivnosti. Jezikovna komunikacija je povezana tudi z jezikovno: ženska govorica ohrabljuje z mrmranjem, mimiko.

govor za bolj emocionalen in ekspresiven od moškega, tako pa tudi popolnejši in spodbudnejši za sogovornike. Nasprotno od njega moškega zaznamujejo dokazovanje, napad in obramba, izzivanja in razpravljanja. Tudi za negovorno sporazumevanje ženske moramo poiskati razloge v preteklosti: pravila obnašanja (bonton) so ženskam že od štirinajstega stoletja naprej določala, naj manj govorijo, zadržujejo bes, pazljivo poslušajo, popuščajo moškim in ugajajo s ponižnim vedenjem. V osemnajstem in devetnajstem stoletju so se neverbalnim¹ sporočilom še bolj posvečali (premikanje oči, ustnic, nosnic, držanje pahljače, rokavice, pajčolana, robčka ...) kot verbalnim, to pa je vplivalo tudi na veliko dovzetnost današnje ženske za razumevanje nejezikovnih signalov.

ŽENSKA PISAVA

Ta termin je vsaj toliko vprašljiv kot termin ženska literatura, njegovo pomensko nedoločljivost pa povečuje še nenehno nedosledno zamenjevanje z oznako ženska estetika/poetika. Razprave, ki hočejo sistematizirati značilnosti ženske pisave, pri tem pa se ne ozirajo na literarnozvrstne, časovne ali stilne meje, implicirajo v sam sestav dvom o svoji smiselnosti. Preučujejo na primer razvoj pisave ženskega romana v devetnajstem stoletju (pozabljajo pa na bogato razvejenost tega obdobja: pred/romantika, realizem, naturalizem, nova romantika ...) ali značilnosti ženske pisave v proznih delih, ne glede na njeno dolžino oziroma obdobje nastanka. Tudi vsi drugi termini, osvetljeni pod zornim kotom ohlapnosti, postanejo neuporabni. Pojem ženski jezik postaja problematičen, prav tako kot ženska pisava ali ženska estetika (iz zbranih značilnosti ženske pisave se je izoblikovala oznaka ženska estetika). Vsi trije namreč upoštevajo le posplošenost (največkrat tudi povprečnost) na račun individualnih posebnosti.

¹ Bernard: Jezik: besede ali dejanja, 1416.

Ilma Rakusa¹ v svojem delu *Frau und Literatur* navaja značilnosti ženske estetike oziroma pisave, a jim že na začetku odreče absolutnost. Te so:²

- subjektivnost, asocialnost, polilogičnost, večpomenskost,
- razcepljenost, polifonost pripovedovalčevega "jaza", ki mu ustreza gramatika večvrstnih hkratnih odnosov,
- destrukcija prostorsko-časovnih koordinat,
- nestabilna zgradba, mreža namesto linearne fabule,
- eliptična, parataksična sintaksa in sintaksa zaokroževanja,
- sinkretizem književnih oblik,
- telo, hiša, voda kot rekurentni motivi, metafore in simboli.

Julia Kristeva³, ki a priori zavrača razdelitev na moško in žensko pisavo, (kljub temu!) ugotavlja, dasta značilnosti ženskih tekstov:

- prezir do kompozicije, stroge strukturiranosti,
- kompozicija fragmentov kot rezultat spontanega zavračanja čvrste strukture, kartezijanske, tradicionalne in logične.

Označevanje ženske pisave pa je velikokrat pozabilo, da je že zdavnaj preseglo zgolj spolne razlike in da njene lastnosti sodijo v širši literarni okvir, imenovan *post/modernistična književnost*. Tako so mnogi preučevalci (na primer Luce Irigaray) prezrli ujemanje obeh področij, opazili so samo drugačnost in ji pripisali spolno, ne pa tudi časovne razlike. Pri prekrivanju bistvenih določnic ženske pisave in postmodernistične književnosti pa moramo upoštevati tudi živahnejše ustvarjanje umetnic, ki so izpisovale (še namerno očitneje) svojo drugačnost in prispevale k novi postmodernistični poetiki. Očitna "drugačnost" ženskih avtoric ni samo posledica zgodovinskih in vzgojnih razlik, marveč je večkrat programska namerna. Povzroči jo

¹ Ilma Rakusa: *Frau und Literatur, Fragenstellungen zu einer weiblichen Ästhetik, Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, 276.

² Avtorica ne omenja, da se te sestavine delno opazijo tudi v tako imenovani avantgardni modernistični pisavi, pa tudi v mističnem in histeričnem govoru.

³ Nada Popović – Perišić: Filozofske predpostavke "druge pisave", *Književnost* 1986, št. 41, 1421- 1426.

literarna erudicija, ki uči, da so literarno klasiko ustvarili zvečine moški. Nanjo se je torej treba odzvati po svoje, izvirno in predvsem drugače.

S terminom ženska pisava pa hočejo nekateri samo odgovoriti na vprašanja, kako biti razumljen in sprejet, če govoriš svojo drugačnost. Kako uspeti biti enak, a hkrati drugačen? Kot odgovor na zadnje vprašanje naj bi ženska torej zapisovala v tekst razliko, pisava razlike naj bi postala znanilka drugačne družbe. V njej ženske ne bodo prevzele oblasti, ampak bodo človeštvu vrnile skrito, ponižano in kastrirano polovico, bogastvo njegove drugačnosti. Tisto žensko, katero lahko v sebi prepozna vsak moški ali ženska. Drugačna družba bi izboljšala tudi položaj tistih žensk, ki si to želijo. Ker je še veliko takšnih, ni čudno, da svoje strahove in želje zapisujejo na zastrt ali odkrit način tudi v literaturo. Hkrati pa je zelo malo takšnih, ki se ne bi bale tudi za nasprotni spol in ga poskušale pridobiti na svojo stran s prijateljstvom in z ljubeznijo.

Odklonilno stališče¹ do ženske literature je imela tudi Berta Bojetu Boeta, ki se je dobro zavedala, da so ženske v slovenski literaturi v manjšini: "Razmišljam o odnosu moški-ženska tudi na nivoju literature. Seveda v tem trenutku pomislim na pokojno Gordano Kunaver, ki je bila svoj posebni boj v tem prostoru. Odlična ustvarjalka, ki se je že davno umaknila iz moško-ženske vojne in ustvarjala povsod drugod, samo tukaj ne. Nimam sicer pravice soditi, ampak domnevam, da se je umaknila s slovenske literarne scene, ker si kot velik, časten človek, ženska z visoko moralo, z visoko postavljenimi principi življenja, preprosto ni dovolila žalitve, ko bi kdo rekel ženska literatura. Morda.

In ob tem tudi jaz ostrmim. Kaj pa je to – ženska literatura? Ali to pomeni, da je takoj že manj vredna, literarno, ustvarjalno manjše kvalitete? Mislim, da se je umaknila pred tem, da ji ne bi bilo treba trpeti teh pejorativnih, manjvrednih izrazov – ženska, neženska literatura; ko se čutiš ogrožen. A jaz se ne. Zato, ker sem pogoltnila, kar sem morala pogoltniti

¹ Tudi Svetlana Makarovič meni, da je spolno razlikovanje v literaturi neupravičeno; tako bi lahko napravili še bolj krivične razdelitve glede na telesne lastnosti: literatura rdečelascev in temnolascev ali poezija zdravih in invalidnih ljudi ... Nela Malečkar: Pogovor s Svetlano Makarovič, *Nova revija*, letnik X, dec. 1991.

v preteklih letih, požrla in v resnici dotekla kakšne svoje kolege. Gotovo. Kakšne celo pretekla."¹

Na to terminološko vprašanje – za "žensko" literaturo ali proti njej – pa lahko poiščemo odgovor tudi v literarnem opusu Berte Bojetu Boeta. Slovensko bralstvo je osupil kar dvakrat: njeno prvo delo, pesniška zbirka *Žabon*, je bilo očitno erotično in za žensko torej "neobičajno". Tudi drugič je bil spol tisti, ki je vznemirjal. V romanu *Filio ni doma* je namreč Bojetujeva odločno razgalila "neženska" področja: oblast, nasilje, spolnost. Njeno pripovedništvo je s številnimi nenavadnimi junakinjami navidezno res posvetilo največ pozornosti ženski – natančno branje pa odkrije pomenljivo neprizanesljivost do ženskih likov in posebno naklonjenost do moških.

Ponesrečeni odnosi med moškimi in ženskami so dosegli najbolj tragičen razplet v obeh romanih (*Filio ni doma* in *Ptičja hiša*), zasnovanih na antiutopičnih vizijah družbene ureditve. Nenavadni ptičji prizori v njih so se oblikovali iz pesemskih podob, saj je njeno literarno delo vsebinsko-idejno in oblikovno med seboj zelo povezano. Začetek pomenita pesniški zbirki: *Žabon* (1979) in *Besede iz hiše Karlstein* (1988), nadaljevanje in konec pa romana *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1995).

ANTIUTOPIČNE ZNAČILNOSTI PROZE BERTE BOJETU

Najzanimivejši in najbolj dovršen je roman *Filio ni doma*, ki je kot daljše prozno delo z antiutopičnimi lastnostmi novost² v slovenskem literarnem prostoru. Le-ta je poznal samo krajše utopične ali antiutopične prozne zvrsti, ki so se že ob nastanku pojavljale (v realizmu) le kot

¹ Peter Tomaž Dobrila: Umetnost. Plešemo z njo. Če je to smrtni ples, pa naj bo. Berta Bojetu Boeta: Portret, *Literatura* 1992, št. 18, 65.

² Primerjava s skoraj sočasnimi antiutopičnimi romanom Toneta Perčiča (*Harmagedon*, 1997) pokaže, da se tudi ta zvrstno netipično (srečno!) konča, vendar nosi njegovo sporočilo preveč očitnih referenc na sodobno slovensko življenje. Neumetniško predelane so s simbolnimi in večplastnimi sporočili Bojetujeve neprimerljive.

"spremljevalke" literature osrednjega, klasičnega izbora. Zanje je zanimivo tudi to, da so vzniknile vzporedno z antiutopično prozo, to pa popolnoma nasprotuje evropski literarni tradiciji, kjer je antiutopija nasledila utopijo šele po njeni stoletni utečenosti. Umetniškost naše anti/utopične kratke proze je pešala na račun šibke zgodbe, sestavljene iz niza dogodkov, ki so bili med seboj slabo povezani in motivirani. Različni razlagalci govorijo o intelektualistični, moralistični, didaktični in tendenčni književnosti, saj vsebujejo literarna dela preveč "nepredelanih" filozofskih diskurzov, političnih traktatov ali socioloških analiz. Antiutopične lastnosti romanov *Filio ni doma* in *Ptičja hiša* se tako kot v klasičnih antiutopijah (Zamjatin: *Mi*, 1924; Orwel: 1984, 1948; Huxley: *Krasni novi svet*, 1932) prepletajo z grotesknimi učinki. Skupno idejno sporočilo o škodljivosti tehničnega napredka, ki hoče ljudi spremeniti v stroje, je Bojetujeva skrčila na resnico o škodljivosti vsakega nasilja nad posameznikovo individualnostjo. Ravno odsotnost literarizacije različnih idej (Huxley, *Krasni novi svet* in *Otok*: kritika behaviorizma in psihoanalize, tantrični budizem in učenje refleksov po metodi Pavlova) Bojetujevo razlikuje od drugih piscev antiutopij. Njene literarne osebe tudi niso nosilci tehničnih zamisli (Zamjatin, *Mi*; Orwel, 1984), glavno zlo torej izvira iz njih samih. Zato odpade sistematizacija hierarhije državnega aparata in natančni (mnogokrat znanstvenofantastični) opisi ljudi. Našo pisateljico so bolj zanimale posledice nenaravnega družbenega reda, ne pa njegovo sistematično racionalno delovanje. Tudi vzroka za nesmiselne življenjske razmere nam avtorica ne razkrije (v antiutopijah je on najpomembnejši kazalec pesimizma prihodnosti), saj je za simbolično sporočilo romana moteč. Tako njeni junaki fizično ne propadejo, sledimo lahko le njihovim psihičnim in moralnim anomalijam. Pravkar naštete zvrstne "pomanjkljivosti" odmikajo oba romana tipičnim literarnozvrstnim določnicam antiutopije, ki ohranjata distopične lastnosti le za parabolične učinke.

Osrednje prizorišče dogajanja v romanu *Filio ni doma* je otok, ki je izkoristil svoje uveljavljene pomene (odrezanost od sveta, nedostopnost, zaprtost) samega geografskega pojava za simbol družbene ureditve. Hkrati se lahko ravno zaradi oddaljenosti od sveta na njem še bolj stopnjujejo nazadnjaški interesi, vodilni pa še močnejše in bolj samovoljno sproščajo svojo agresivnost na podrejene. Totalitarni režim prisiljuje prebivalce v

odtujenost, s katero so zaznamovani vsi odnosi: starši–otroci, ženske–moški, starejši–mlajši.

Otoški red vzdržujejo nadzorniki, glavni med njimi je Poveljnik straže. Najvišji oblastniki pa upravljajo otok s kopnega, ki v romanu ni uporabljeno kot vzorec pravičnejšega družbenega sistema, saj to ni bil pisateljčin namen. Eksplicirano kontrastiranje dveh različnih socialnih okolij (Helena beži iz "zunanjega sveta", saj jo motita njegova lažnost in pehanje za materialnimi dobrinami; Filio in Uri se vanj zatečeta, ker ju nenaravni red otoka le preveč prizadene) bi namreč obarvalo roman z družbeno angažiranostjo, pisateljica pa si je želela samo izbrati primeren prostor za hiperbolizirano pripovedovanje. Le-to naj alarmantno opozori na nerešljive človeške probleme: prepad med moškim in žensko, težo povprečnosti, ki vse druge, nečredne ljudi hudobno in zavestno uničuje, kužno ozračje družinskih nesoglasij oziroma različnih (predvsem duševnih) bolezni, ki usodno zaznamujejo otroke. Otok kot dogajalni prostor se je v evropski literaturi pojavljal večkrat v utopičnih romanih. Ti so od *Utopije* (Thomas More, *Utopija*, 1516) naprej predstavljali idealno družbo oziroma načrt za izboljšanje le-te. Thomas More¹ je utopično vladavino, ki ji simbolno najbolj ustreza zaprto, z obzidjem obdano, v renesansi vzcvetelo mesto, postavil na otok Utopijo. Tudi Francis Bacon (*Nova Atlantida*, 1621), Tommaso Campanella (*Sončno mesto*, 1623) in Jonathan Swift (*Guliverjeva potovanja*, 1726) so utopično vladavino predstavili na otok s pomočjo dvogovora med avtorjem in popotnikom, ki je s svojimi očmi videl daljno utopično deželo. Pozneje se avtor skrije za izdajateljem ali najditeljem dnevniških oziroma potopisnih zapiskov (značilno za drugi del romana *Filio ni doma*), včasih pa o tej deželi pripoveduje tudi sam. Ker so vsi pisci antiutopij moški, iščejo rešitve za žensko enakopravnost skozi moške oči. Pri tem se njihove hipoteze ujamejo tudi z najbolj klasičnimi utopičnimi avtorji. Že Platon² je razmišljal o možnosti ženske enakovrednosti. Njegova "slavna" raz-

¹ Drago Bajt: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*. Eseji o znanstveni fantastiki, Ljubljana 1982.

² Lyman Tower Sargent: *Women in Utopia*, *Comparative literature studies*, vol. X, no. 4, december 1973, 304.

veljavitev družine in predlog kontroliranih seksualnih razmerij (z varuhi) pa skriva še drugotno željo: odstranitev osebnih interesov naj bi ljudi pripeljala v okrilje totalne družbe. Tudi v Morovi *Utopiji* delajo ženske zunaj doma, vendar jim to ne omogoča enakopravnosti. Le-ta jim je nedostopna zaradi stroge hierarhizacije: ženske so podrejene svojim možem, otroci staršem, mlajši starejšim. Ženske sicer niso bile izključene iz svečeništva, so pa bile vanj redkeje izbrane. Večina drugih utopij temelji na teh dveh predpostavkah: na prvi (o odpravi družine kot možnosti ženske enakopravnosti) Campanella v *Sončnem mestu*, 1623, na drugi (stroga hierarhizacija omogoča žensko enakopravnost) Bacon v *Novi Atlantidi*, 1621. Njuno sintezo predstavlja Cabet v *Ikariji*, 1842, kjer je poskušal združiti obe poti, z družino kot osnovo sistema in žensko enakostjo, čeprav je bila njegova skrb za žensko samo politična in ekonomska. Najekstremnejši je bil Benjamin Lumley v *Drugem svetu*, 1873, kjer je menil, da je treba žensko izobrazbo prilagoditi vlogi ženske, ki je določena že z naravo: moškemu je družabnica in pomočnica. Lahko se izobražuje na različnih področjih, vendar ne do enake stopnje kot moški. V Devinnovi knjigi *Dan blaginje*, 1902, ženske pravzaprav niso več potrebne za delo; svojo zabavo najdejo v vzgoji otrok, skrbi za bolne, nadzorovanju gospodinjestev in ukvarjanju z znanostjo in umetnostjo. Najpomembnejša utopija, napisana z ženskega stališča, je delo *ženska utopija* (avtorica se je podpisala s psevdonimom Daughter of Eve). Ta ugotavlja, da so ženske boljši reformatorji kot moški, za glavni razlog nerazumevanja pa navaja razredne razlike. Odpravimo jih z odstranitvijo inteligenčnih razlik v boljšem šolskem sistemu. Nespremenljivosti položaja ženske se pridružujejo tudi antiutopije, kjer so marsikdaj ženske enake moškim, družina je odpravljena, toda družba je še vedno slaba. Drugačen pogled na "žensko vprašanje" ponujajo tako imenovani romani z obrnjeno spolno vlogo¹: Walter Besant, *The Revolt of Man*; Robert Bloch, *Ladies Day*; Allan Reeth, *Legious of the Dawn* ...), v katerih so ženske prevladujoče, moški pa so jim podrejeni in poženščeni. Lezbijštvo postane poglavitno pravilo, saj moški ne opravljajo

¹ Sergeant: Women in Utopia, 310.

več nobene spolne vloge, ženske jih ohranjajo samo za (umetno) razmnoževanje. Ta prozna dela nas poučijo o dvojem, in sicer da:

- obstaja naravni red spolov,
- vsakršen spolni red, naraven ali obrnjen, zahteva podrejenost in nadrejenost, torej je spolna enakovrednost popolnoma nemogoča.

Osvetlitev človeških odnosov iz ženskega zornega kota je opazna tudi v delu *Filio ni doma*. Na otoku, v tako nenavadnem in izoliranem okolju, lahko moški izvaja še hujši pritisk na žensko. Razdeljen je namreč na dve mesti: Gornje mesto (za ženske) in Spodnje mesto (za moške). Ločeno življenje je prisilno, ženske in moški se lahko javno srečujejo samo ob nedeljah pred cerkvijo. Način njihovega življenja spominja na zgodnje komune¹ samskih članov. Zelo zanimivi sta bili *Ephrata* (1732) in *Shakers* (1776). V njiju sta obstajala popolnoma ločena reda, samski moški in samske ženske. Le-te so gospodinje (kuhale, prale, šivale in popravljale oblačila) za celotno komuno, moški pa so opravljali "zunajhišna" opravila (pridobivanje hrane, vrtnarjenje, živinoreja, poljedelstvo, vinogradništvo ...). Nadziranje spolnega življenja na otoku pa je podobno evropskim anti-utopijam, kjer lahko država s tako odtujenimi ljudmi še bolj manipulira. Tudi v Zamjatinovem romanu *Mi* glavni junak D-503, inženir konstruktor, ni zadovoljen s seksualnostjo, ki jo uzakonja tako imenovani "Lex Sexualis". Zagovarja monogamno zvezo za trajno ljubezensko združitev in nasprotuje državno predvidenim in odmerjenim Osebnim Uram. Te se divjaku Johnu (Huxley, *Krasni novi svet*) naravnost gnusijo, saj hitro spregleda orokavičeno, pa zato nič manj neizprosno manipulacijo. Ko zapusti rezervat, simbol divjaške, predcivilizirane družbe, se nikakor ne more sprijazniti s tehnokratskim paradižem, očitno zavajajočim. V njem so ljudje naučeni vsakršno nesoglasje oziroma notranji nemir zabrisati z ugodjem. Trajna ljubezenska navezanost je prepovedana: partner pa je zgolj meso – ne more postati mati ali oče, saj razplod poteka v laboratoriju, kjer producirajo ljudi glede na potrebe države (pet kast). Vse pregrade v spolnem življenju so odvržene, spolne igre se morajo otroci igrati že v otroštvu. Huxley s tem romanom poleg tehnokratske iluzije razbije tudi iluzijo humanističnega

¹ Sergent: *Women in Utopia*, 302-317.

moralizma; rešitve za sedanost in prihodnost pa ni zmozel najti niti v svojem literarnem poskusu pozitivne utopije (*Otok*, 1962). Otok Pala, osrednje prizorišče romana, je oaza humanosti v divjini ljudi – živali. Paline vrednote stojijo odločno nasproti Farnabyjevemu ironičnemu preiskovanju in testiranju. Začetek romana, ko se Will Farnaby po brodolomu znajde na neznanem otoku, je podoben začetku romana *Filio ni doma*, prav tako postopno in včasih boleče odkrivanje njegovih zakonitosti in prebivalcev.

Podrobno posvečanje bolečim odnosom med literarnimi osebami pa je v delih Berte Bojetu veliko bolj tankočutno in razplasteno, saj hoče razstaviti različne oblike naklonjenosti: družinske, prijateljske, ljubezenske, erotične ... V vseh razberemo skupno antiutopično misel, da je trajna ljubezen med ljubečimi se ljudmi nemogoča. Vrzal neuresničene ljubezni napolni nasilje, ki je v romanih Berte Bojetu za glavne junake usodno. Povzroči jim psihične bolezni, fantastično preoblikovane v ptičje fantazme. Žensko v ženskah in moških je večno hrepeneče: njegova neuresničljivost je spregovorila z grotesknimi ptičjimi podobami. Ptiči postanejo simptomatični kazalci nevroze, posledice zadušljivega, nezdravega ozračja doma, šele v najzanimivejšem delu Berte Bojetu *Filio ni doma*. V pesniški zbirki *Besede iz hiše Karlstein* so z njimi še nedoumljivo povezane vse mračne sile nezavednega in neracionalnega v ljudeh. Družinska tradicionalnost torej na eni strani ponuja emocionalno zavetje oziroma shemo klasične harmonije doma, po kateri lirski subjekt hrepeni, saj mu je nenehno kršena in odmaknjena. Po drugi strani pa se ravno zaradi bolečega odraščanja (in nemoči otroka, da bi pravilno dojemal svoje sorodnike, v problematičnih situacijah pa se jim uprl) ta klasična vrednota blasfemično zanika. Prvo ptičjo vizijo ugleda deklica Filio (roman *Filio ni doma*) ob materini smrti. Ljubimec je namreč njeno mater brutalno pretepel, grozo videnega nasilja je povečevala še tesnoba zaradi materine bližine. Mati se pred smrtjo spremeni v veliko ptico, počasna preobrazba potrdi Filijino nelagodje: ptičev že od zgodnjega otroštva ni marala. Motili so jo njihovi glavni "razpoznavni" znaki: ošiljen kljun, vodene oči, perje in kremplji. Tudi njihova oblika in pojavnost sta prinašali s seboj nedoumljiv čustven hlad, ki je Filio že kot otroka vznemirjal. Od te grozljive preobrazbe naprej ima celo psihično breme – ptičjo podobo: "*Nikoli ne bom varna. Vedno me bo kdo naseljeval in klujuval po meni.*"

Skritih spominov se poskuša odrasla Filio znebiti z upodabljanjem; njena slikarska občutljivost pa je zelo primerna za prikaz posebnega (in izrazito skeptičnega) razmerja do sveta. Pretirano vdajanje samoopazovanju jo kot Filipa Latinovića pripelje do intelektualne nevrastenije¹ – med tiste umetniško nadarjene nevrastenike, ki imajo svoje živčne dražljaje za edine pristne izvire navdiha. Umetnost je učinkovito terapevtsko sredstvo, ki senzibilnost Filio zadržuje pred pogreznjenjem v norost (zdravljenje za psihično razrvanost je potrebno v *Ptičji hiši*), napovedano z različnimi psihosomatskimi znaki: mrzlica, bruhanje, velika odsotnost ali izguba zavesti ... Vsa ta znamenja se kot šok ali živčni zlom pojavijo tudi pri Uriju, le da pogrešajo ustvarjalno sublimacijo, tako da še bolj pospešijo junakovo ne/jezikovno otopelost.

Slikarska ustvarjalnost Filio pomaga, da se vsaj začasno znebi tesnobnih občutkov in "ptičje preganjavice", ki je ne zapusti od otroštva. Nepriljubljene in hudobne ženske na otoku se ji prikazujejo in zarisujejo na platno kot ptice. Večinoma so starejše ženske s tankimi, starikavimi nogami in ostrim, ošiljenim profilom (tanek in dolg nos), ki jih noša naredi še grše, bolj grozljive in hudobne, vizualno podobne velikim ptičem. Nanje je očitno asociiral ptičji obraz, ošiljen, z velikim presledkom med očmi, visokim čelom in malo las. Te podobe nevarnih žensk stopnjuje Bojetujeva do odurnosti in gnusa; junakinji Filio pomenijo simbol prisiljene zaprtosti, konvencionalnosti in neinovativnosti. Prebivalke namreč nosijo nošo, s katero jih hoče "sistem" že na zunaj razosebiti. O absurdnosti uniformiranosti govori grotesknost oblačil in obutve: ozka bluza, katere rokavi segajo do komolcev; kratko, nabrano krilo, stisnjeno v pasu; debele nogavice v tankih, mehkih copatih; ruta, pod brado odvezana.

Pred njimi pobegne na celino, ob vnovični vrnitvi nanjo (otok obišče le na željo bolne stare mame) bruha, ko vidi staro žensko v predpisanih oblačilih. Poseben pomen ima tudi ruta, ko skriva najlepše dele ženskega obraza (lase, čelo in del ličnic) in je razvezana brez vsakršne funkcije. Nesmiselnost njenega nošenja je potrjena v napaki, ki jo je zaradi nenehnega

¹ Miroslav Krleža: *Vrnitev Filipa Latinovića*. Bojan Štih: Pot k vrnitvi Filipa Latinovića. Ljubljana 1975.

pridrževanja (da ne bi padla na tla) pri ženskah povzročila: nenehno popravljanje prostih koncev rute se izraža v slabi drži glave in naprej potisnjenem, "ptičje" dolgem vratu. Uniforma deluje najbolj groteskno na starejših, saj poniževalno razkrije slabosti staranja: krive in suhe noge, starikave, nagubane roke in razbrazdan vrat, nenaravno ozek pas, namesto da bi jih (takšna je prava naloga obleke) prikrila.

Na "ptičjem" otoku so vsi skupinski prizori prevzeli podobo ptičev. Bojetujeva izrablja metaforiko ptic pri opisu zunanosti fantov in moških: *"V rjavih suknjičih do pasu z belimi ovratniki na njih, v kratkih hlačah za manjše in dolgih za večje in s pelerinami čez to, s klobukom širokih krajev, zavezanih pod brado, z močnimi čevlji in debelimi nogavicami ste bili vojska lovcev na ptice"*. (Filio ni doma, 124) Pri tem zunanost moške skupine vedno prekaša žensko, čeprav se znajdejo v podobnih/istih situacijah. Moške množice nosijo lepšo nošo, predvsem spektakularna je vihrajoča pelerina. Urejenost moškega prihoda v javnost pri ženskah zbuja neko zmes spoštovanja in občudovanja, katere krona je veličastna in mačistična pojava Poveljnika.

Večja simpatija pripovedovalke do moških slehernikov je vidna v strpnosti do zunanje podobe. Njihova obleka je res dokaj robustna in konvencionalna, vendar v mozaiku s telesno pojavnostjo ne zbuja toliko odpora in gnusa kot pri ženskah. Poleg različnih vsebinskih kazalcev nas ta stilna posebnost prepriča, da so v romanu moški samo na videz tisti, ki omejujejo svobodo žensk; v resnici so to ženske same. Pisateljica namreč ne obsoja moškega spola, ampak vladajoči princip, ki ga določujejo izrazito destruktivne lastnosti: oblastnost in z njo povezana agresija, povzpetništvo, pridobitništvo, prevlada racionalnosti nad emocionalnostjo ... Moško načelo je v moških le po ustaljenem arhetipskem vzorcu; Bojetujeva ga prestavlja v oblastnice otoka (ženska pa v Urija), tudi vizualno podobne moškimi. Najbolj izpostavljeni in osovraženi možači sta Kate in Lukrija, opisani kot popolna moška: visoki, širokih pleč, z velikimi rokami in s ploskimi nogami, dlakavi in brez prsi ... Pozitivne lastnosti tega načela (pogum, aktivnost, ustvarjalnost, ponos, preseganje enoličnosti ...) so ostra alternativa osovraženim določnicam ženskega načela: vdanost v usodo, pasivnost, nesublimirana nagonkost, vztrajanje v monotoniji vsakdanjika ... Pikra ironija nenehne dvojnosti se razlikuje od podobne pri avstrijski pisateljici

Elfriedi Jelinek: Berta Bojetu še vedno zagovarja ženske, ženstvenost pa celo komično poviša. Najbolj demitiziran človeški odnos v romanu *Filio ni doma* je razmerje med materjo in hčerjo, saj Helena odkrito priznava, da hčerke ne mara, do nje občuti celo nerazložljivo antipatijo. Materinsko čustvo se je omejilo samo na najnujnejše stike, zanemarijo je celo prirojeni nagon. Hči je značajska zelo nemogoča, mati pa ji zaradi krvne povezanosti ničesar ne odpušča. Helenina hči se do svoje hčerke, Filio, obnaša še slabše. Po porodu jo enostavno "odda" babici Heleni, zanjo noče niti slišati. Filio je mater ves čas čutila kot tujko: *"Živela je zase in dolgo sem mislila, da je tujka v hiši. Jedla je z lasmi, potegnjenimi čez lice in svetle oči, ki niso nikogar videle, so včasih obstale na meni in se zmedle."* (*Filio ni doma*, 10)

Obsesija pa ji je postala takrat, ko jo je videla po okrutnem pretepu umirati. Kljub babičini skrbi za vnukinjo je ostala izgubljen otrok, ki zaradi patološkega odnosa med materjo in hčerjo trpi vse življenje. Filijine psihične anomalije se "zdravijo" z umetnostjo, ustvarijo pa najbolj fantastičen prizor prvega romana. Ko slikarka Filio čaka svojega moškega, Urija, je na odprtju svoje razstave tako razburjena, da začuti čudne fizične bolečine v lopaticah in zadnjem delu hrbta. Bolečina je tako huda, kot da bi ji nekaj zrastle (krila!), pravkar porajajoče se novo telo pa bi jo krivilo. Preobrazba se konča, šele ko Filio zapusti razstavni prostor in se doma odpočije. Simbolika ptičev se v drugem romanu *Ptičja hiša* tesno zlije s simboliko hiše,¹ to poudarja že sam naslov dela. V njem spoznamo destruktivne posledice Filijine "ptičje" preganjave, saj se skupaj z naključnim moškim razstreli. Psihična bolezen postane nevarna tudi pri drugi osrednji junakinji, Kalini.

¹ Hiša kot mesto in svetišče je slika univerzuma. Tradicionalna kitajska in arabska hiša je kvadratna oziroma štirioglasta s kvadratnim dvoriščem, z vrto ali vodnim zbiralnikom v sredini; to je svet, zaprt v štiri dimenzije. Po Boachelardu pomeni hiša notranje življenje. Nadstropja, klet in podstrešje simbolizirajo stanje duše. Klet pomeni nezavedno, podstrešje duhovno rast. Hiša je prav tako ženski simbol zavetišča, matere, zaščite. V delih Berte Bojetu pa pomeni še tankočutno zvezanost z otroštvom, povezano z nostalgичnim hrepenenjem po domu. Iluzija doma je vzpostavljena samo zato, da bi se dokazala njena nezmožnost uresničitve, tudi zaradi prastarega – judovskega – brezdomstva, saj avtorica na več mestih poudarja svoj judovski rod.

Na njeno drugačnost in individualnost opominja že njeno ptičje¹ ime. Tako kot Filio tudi Kalina začuti v sebi neko spremembo, ki je bralcem pojasnjena z rastjo notranje ptice. Nevarna postane takrat, ko plane v vojaka, tako da ga komaj rešijo. Podobno kljuvanje je psihiater Jones v romanu Trumana Capota *Naklepni umor* označil za zatajevani bes. Junak Perry je brez "razumskih" razlogov ubil nekaj ljudi. V sanjah se mu je prikazala rumena ptica, angel maščevalec in ptica zaščitnica. Pojavila se je takrat, ko je Perry začutil, da je (spet) prevaran ali manjvreden, in povzročila njegovo agresijo.

Terapevtska vloga ptičev v proznih delih Berte Bojetu združuje še nekatere romantične in simbolične oziroma simbolistične pomeni ptic, med njimi vzporejanje človeške notranjosti in ptice. Metafora duša ptič je bila po Hillmanovih ugotovitvah med najpogostejšimi v romantiki, čeprav so jo poznali tudi pesniki drugih obdobj, saj je ptica v mnogih kulturah simbol duše. Kot simbol duha pa je pogosta v simbolizmu: Maeterlinckove modre in nočne ptice pomenijo posrednice med zemljo in nebom. Mogoče bi odsevnost simbolistične modre² barve in ptice lahko poiskali tudi v vročinskih nanosih slikarke Filio, saj avtorica večkrat opozarja na nezavednost umetniškega ustvarjanja, svojega in Filijinega. Podobno kot Župančič (delno še Kosovel) je tudi Bojetujeva številnim pojavom in stvarjem pripisovala

¹ Kalin je ptica pevka, ki živi v parkih in gozdovih. Ker se ne seli, prileti ob hudem mrazu v bližino hiš. V ptičji hišici se mu drugi ptiči umaknejo in mu pustijo hrano. Takšno obnašanje je najbrž vplivalo na ekspresivno rabo te besede (kalin pomeni prebrisan, sleparski moški).

² Obsedenost z modro barvo je drugačna od Mozetičeve (Brane Mozetič, pesniška zbirka *Modrina dotika*, 1986) naklonjenosti modremu, ki izvira iz "novoromantičnega" barvnega esteticizma. V njem je najizrazitejša prav modra (K. Huysmans, *Proti toku*; Maeterlinck, *Sinja ptica*...), ki je s prehodom iz svetle v temno pokazala pot zavednemu v nezavedno. To se zgodi tudi v Filijinih slikah, motivno in barvno zelo podobnih Jožetu Tisnikarju, le da Bojetujeva pri njihovih opisih povsem zanemari estetsko moč in novoromantični senzualizem. Za svoje bolezenske prikaze je izkoristila njeno globino, čistost in hladnost. Ker je modra barva nematerialna (nadaljnjo razlago modre barve črpa iz J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*, Zagreb 1987, 510), dematerializira vse, kar obarva. Je pot v neskončnost, kjer se resnično spreminja v imaginarno. Je tudi barva resnice in ptice sreče, nedosegljive modre ptice.

krila in jih tako implicitno identificirala s pticami. S simbolom ptiča, nedosegljivega ideala ali simbola "brezbrižne transcendence",¹ ki se ne odziva na stisko ljudi, pa se je Bojetujeva približevala zanimivemu pesniškemu simbolu Srečka Kosovela. Ko ga je povezala s hišo kot ženskim konceptom življenja, ga je tako kot Toni Morrison (*Ljubljena*, 1987) posvetila ženski in njenemu boju za identiteto. Povednost ptičje in hišne simbolike je le ponekod dvodelna (ptič kot simbol notranje ujetosti, posameznikove ogrožene individualnosti; hiša pa državnega nadzora in družbene zaprtosti), zvečine prehaja z enega simbola na drugega.

Hiša kot prostor dogajanja dobi pomembne konotacije že v zbirki *Besede iz hiše Karlstein*. Čeprav je zaprta, ne more varovati njenih stanovalcev pred svetom, zaobseže pa vse mračne sile nezavednega in neracionalnega v ljudeh, ki so izenačene s ptiči: "*Ptiči so tisto, kar hočemo reči. / So luči in berači, / so devica v temi. / So hiša.*" (*Besede iz hiše Karlstein*, 53). Isti pomen hiše se v prozi bogati, vrh pa doseže v zadnjem romanu *Ptičja hiša*. V njem je junakinja Kalina ves čas zaprta v hiši: na začetku je to rojstna hiša v nedostopni gorski vasici, v osrednjem delu romana pa javna hiša zaprtega tipa, od koder Kalino prestavijo v prenovljen hlev (spet zaprt prostor), zadnji peklenski krog mučenja žensk. Celotna negativna simbolika hiše je (poleg ptičev) izoblikovala še en simbol: *posilstvo*, le-to postane najbolj presunljiv znak brutalnih odnosov med ljudmi. Ker se zgodi vsem glavnim osebam obeh romanov, pomeni edini stik med nasilno razdvojenimi moškimi in ženskami. Sporoča pa tragično spoznanje o nemoči zdrave in osrečujoče komunikacije med spoloma, ki se zrcali tudi v detabuiziranih odnosih med ženskami. Samo navidezno so moški tisti, ki trpinčijo ženske, v resnici so ženske še hujše.

Groteskna ptičja podoba nam tako v literarnih hišah in domovih (*Besede iz hiše Karlstein*, *Filio ni doma*, *Ptičja hiša*) poje z ženskim glasom refren, ki je usoden tudi za moške: nasilje za vedno pohabi človeka, saj mu ohromi celo dovzetnost in občutek za ljubezen, najsvetlejšo človeško vrednoto.

¹ Darja Pavlič: *Pesniško podobe v poeziji na prelomu stoletja*, magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1996.

Skozi ženska usta je zasijalo v sodobni otoški paraboli (*Filio ni doma*) in njeni "hišni" naslednici (*Ptičja hiša*), čeprav sta romana (še prej pa zbirka pesmi *Besede iz hiše Karlstein*) stopnjevala predvsem temačnost brezizhodne antiutopije. Izvirnost in sugestivnost del Berte Bojetu pa sta dokazali tudi nepotrebnost "spolne" literarne delitve. Nad ujetostjo ženskega so se spreletavala velika ptičja krila in zatemnila vse besedne zveze, ki jih umetnica ni hotela sprejeti: ženska literatura, ženska pesem, ženski roman ...

VIRI IN LITERATURA

A

Drago Bajt: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*. Eseji o znanstveni fantastiki, Ljubljana 1982.

Silvija Borovnik: *Pišejo ženske drugače*. Ljubljana: Mihelač, 1995.

J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Mihailo Džurić: *Utopija izmene sveta*. Beograd: Prosveta, 1979.

Susan Rubin Suleiman: *The Female Body in Western Culture*. London: Harvard University Press, 1985.

Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Literarni leksikon, DZS, 1983.

B

Catherine Belsey: *Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire*. *New literary history*, 25/1994, št. 3, 683–705.

Endre Bojtár: *Der Katastrophismus, Neohelicon, Acta comparationis litterarum universarum IX 1*, Budapest 1982, 75.

Mary Burgan: *The "feminine" short story: Recuperating the moment*, *Style* 27/1993, št. 3, 380–386.

Robert L. Elliott: *The Shape of Utopia, Studies in a Literary Genre*. The University of Chicago, 1970.

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar: *Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality*. *New Literary History*, 16/1985, 515–543.

F. Horvat: *Kaj ni svet razmerje med moškim in žensko? Portret Berte Bojetu*, *Delo* 1996, št. 73, 15.

Françoise Lionnet: Anamnesis and Utopia: Nietzschean Self-Portraiture in Marie-Thérèse Humberts' *a L'autre Bout de moi*. *Canadian review of comparative literature*, March 1988, 24.

Toril Moi: Kdo se boji Virginie Woolf, Feministično branje Woolfove. *Literatura* 1994, št. 33, 76–88.

Erich Neumann: Strah pred ženskim. *Delo* 1990, št. 2, 97.

K. M. Newton: Feministična interpretacija, ženska pisava. *Literatura* 1994, št. 31, 75.

Ilma Rakusa: *Frau und Literatur, Fragenstellungen zu einer weiblichen Ästhetik, Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, 276.

Lyman Tower Sargent: Women in Utopia, *Comparative literature studies*, vol. X, no. 4, december 1973, 302.

Louise Tucker: Voyages and Vagabonds, Sex and Text in Virginia Woolf and Colette. *New comparison*, 1993, št. 15, 110–120.

Tomo Virk: Mitopoetika izvirnega greha in zakona. *Dnevnik* 1991, št. 62, 8.

Alojzija Zupan: Užitek branja in pisanja. Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih. *Literatura* 1996, št. 58, 68.