

REPREZENTACIJA ŽENSKE – UMETNICE V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU (Dekleva: *Pimlico*, Bojetu: *Ptičja hiša*)

Katja Lah

Ljubljana, Slovenija

The characters in contemporary Slovene novel are often established in descriptive and mimetical dimensions of its gender. The establishment of identity develops within broader social context – usually in a patriarchal social structure. The usage of different narrators, changes in focalization and different perspectives, such as irony, parody, grotesque, show the instability and fluidity of a contemporary subject, as well as the dynamics of gender construction. The traditional and sometimes stereotypical role of a woman is being exceeded by these narrative strategies.

The main female characters in Dekleva's novel *Pimlico* and Bojetu's *Ptičja hiša* differ from the traditionally passive heroine by trying to establish their identity in the field of art. Art is in *Pimlico* considered as the only possibility for expressing the human – female essence of being. In *Ptičja hiša* both heroines try to escape the social repression through art. The female principle is being transformed into an active one, heading into the future or into the more human world. Nevertheless, the female action can not change the position of a human being in a modern society. The woman, as well as the man, is alienated and alone in a modern world, although she changes her gender-related role.

Od študij ženskih podob do preučevanja spolne identitete

Ob pregledu umeščanja ženskih podob v feministično literarno teorijo lahko opazimo, da so raziskovalci prešli dolgo pot; od kritiziranja napačnih podob pri moških avtorjih, pri čemer so večkrat opozarjali na mizogine elemente v njihovi literaturi, do poskusa vzpostavitve korektnih, »pravilnih« reprezentacije ženske. Študije ženskih podob so se vedno pojavljale skupaj z drugimi raziskavami ženskih tem, samo preučevanje pa je bilo močno spolno opredeljeno in usmerjeno proti patriarhalnim stereotipom. V sedemdesetih letih so bili v središču ženskih študij spolni predsodki in status žensk v družbi. Raziskovalci so se usmerili predvsem v preučevanje definicij in v analizo spolno določenih stereotipov ter institucionaliziranega življenja žensk tako v literaturi, zgodovini, filmu kot tudi v drugih

procesih socializacije, skozi katere se ti stereotipi ohranjajo. V osemdesetih letih se je zanimanje za ženske študije v literarni vedi ponovno povečalo in se v nasprotju s teoretskimi razpravami iz 70-ih let razširilo na več različnih področij. Raziskovalke sledijo liniji Elaine Showalter, ki razdeli raziskovanje žensk v literaturi na ginokritiko in feministično kritiko. V središču zanimanja ginokritike so zgodovina, teme, žanri in struktura literature, ki jo pišejo ženske, feministična kritika pa se ukvarja z žensko kot bralko tekstov. V devetdesetih letih se tako v feministični literarni teoriji kot v samem raziskovanju literature zgodi preobrat, ko spolna določenost tako tekstov kot avtorjev ni že sama po sebi zadostna, ampak je potrebno literarne tekste brati posamezno, brez vnaprejšnjih sodb ali izključevanj.

Novo možnost v raziskovanju reprezentacij žensk v literaturi predstavlja razprava Judith Butler: *Težave s spolom*. Avtorica se ne ukvarja več izključno z literaturo, temveč so njena teoretska raziskovanja širše usmerjena. Zanima jo predvsem razmerje med politiko in reprezentacijo, ob čemer ugotavlja, da je reprezentacija lahko operativni termin v političnem procesu, ki hoče širiti vidnost in legitimnost žensk kot političnih subjektov, po drugi strani pa je lahko tudi normativna funkcija jezika. Za temeljno izhodišče feministične kritike izpostavlja vprašanje subjekta, ki je bistveno tudi za politiko. Ob tem je feministični konstrukt »ženske« po njenem mnenju izredno težaven. »Če 'je' nekdo ženska, to gotovo ni vse, kar ta človek je; terminu se ne posreči izčrpnost, ne zato, ker bi 'oseba' pred spolom prekoračila parafernalije svojega spola, temveč zato, ker v različnih zgodovinskih kontekstih spol ni vedno konstituiran koherentno ali konsistentno, in zato, ker ga sekajo rasne, razredne, etnične, seksualne in regionalne modalnosti diskurzivno konstituiranih identitet. Posledica tega je, da je »spol« nemogoče ločiti od političnih in kulturnih presekov, v katerih se neizogibno producira in ohranja.« (Butler 2001b: 281) Spol omenja kot normo, vendar hkrati opozarja, da slednje ni isto kot dejati, da obstajajo normativni vidiki ženskosti in moškosti. Spol namreč ni točno to, kar nekdo »je« ali kar nekdo »ima«. Če spol predstavlja normo, potem ga lahko razumemo kot mehanizem, ki proizvaja in normalizira moškost in ženskost skupaj z vmesnimi oblikami hormonskih, kromosomskih, psihičnih in performativnih modusov. Tako binarna matrica moškost – ženskost,

ki naj bi jo predstavljal spol, kot vse druge permutacije spola, ki v to binarnost ne sodijo, so del spola kot njegova najbolj normativna instanca. Butlerjeva meni, da prav predpostavka o binarnem sistemu družbenega spola implicitno ohranja prepričanje o mimetičnem odnosu družbenega spola do biološkega. Ker pa je družbeni spol v odnosu do biološkega spremenljiv in neodvisen, se ob tem zastavlja vprašanje, kaj je biološki spol. In če je biološki spol tudi kulturno konstruiran, potem ni razlike med biološkim in družbenim spolom. Še dlje od tega izpelje misel, da je družbeni spol pravzaprav performans. Če bi hoteli ohraniti teoretsko perspektivo, meni Butlerjeva, bi morali termin spol ločiti od konstrukta moškosti in ženskosti. V sodobnih lezbičnih in gejevskih teorijah devdesetih let 20. stoletja se z uporabo terminov *gender trouble*, *gender blending*, *transgender* ali *cross-gender* nakazuje na premičnost spola, ki lahko seže onkraj naturalizirane binarnosti. (Butler 2001b: 42–44) Butlerjeva predstavi razliko med biološkim in družbenim spolom; delitev na različna spola po njenem mnenju privede do razcepa feminističnega subjekta. Za biološki spol velja, da je stabilen, medtem ko je družbenih spolov lahko več in so različno pripeti na biološki spol.

Raziskovanje prezentacij žensk torej ni že vnaprej določeno na raziskovanje skupine avtorjev, ki bi bila določena po spolu, niti teh reprezentacij žensk ne moremo imeti za neposredno mimetično izkustvo sveta. Zanimivo je predvsem, kako se skozi izbrano literarno osebo prikazujejo določene spolne vloge in kako literarna oseba vzpostavlja svojo (spolno) identiteto. Na fabulativni ravni posamezna literarna oseba seveda ni izolirana konstrukcija, temveč je vpeta v medsebojne odnose in komunikacijske procese z drugimi osebami, predstavlja pa tudi sprotno konstruiranje sheme družbenih odnosov in družbenospolnih vlog. Pomembno je, ali literarne osebe v medsebojnih odnosih vzpostavljajo stereotipne moško-ženske spolne vloge ali jih skušajo na kritičen način preseči in spodkopati. Na narativni ravni se proces konstruiranja spolnih vlog in medsebojnih pozicij vzpostavlja znotraj dialoga oziroma notranjega monologa literarnih oseb. Pomembno funkcijo pri vrednotenju predstavlja tudi pripovedovalčev/fokalizatorjev odnos do prikazanih kulturnih shem, in znotraj njih vzpostavljenih konstruktov moškosti in ženskosti, ter njegovi komentarji in morebitne potujitve.

Feministična kritika 70. let 20. stoletja je sprva vztrajala pri enotni ženski identiteti, vendar so konstrukt enotne predstave ženske kmalu začeli oporekati, ker pušča ob strani tako etnične, razredne, kulturne kot tudi spolne razlike, ki obstajajo med ženskami. Pristajanje na enotno žensko identiteto sledi falogocentričnemu in prisilnemu heteroseksualnemu vzorcu. Takšno pojmovanje je seveda postalo vprašljivo. Ali lahko govorimo o enotnosti, univerzalnosti ženske identitete? Kaj bi takšna ženska identiteta lahko predstavljala in v čem bi se ločila od moške identitete? Feministične kritičarke 90. let so poudarjale, da bi vztrajanje pri specifično ženski identiteti sledilo moški binarni logiki, njenemu načinu razmišljanja, namesto da bi jo spodkopalo. Študije spolov so izhajale iz sintagme Beauvoirjeve *devenir femme*, kar pomeni, da so se raziskovalci osredotočili na družbeni spol in njegovo oblikovanje v različnih vlogah, položajih in možnostih, ki jih ima dani subjekt na voljo. Bolj kot s samimi identitetami se študije spolov ukvarjajo s procesi, ki te identitete vzpostavljajo. Tudi študije spolov svoje raziskovanje osredinjajo okrog binarne osi moški – ženska, zato se je ob raziskovanju ženske identitete pojavila zahteva po preučevanju moške identitete. V ugotovitvi Butlerjeve, da družbeni spol ni konstruiran kot nespremenljiva, trdna kategorija, in v poudarjanju performativne zmožnosti družbenega spola je zajeta vsa fluidnost družbenospolno obeleženih teles. Na performativnost družbenega spola opozarja število sodobnih trendov, kot so tipično spolno ambigvitne oblike body arta in povečevanje družbene opaznosti spolnih manjšin, transseksualcev, transvestitov in drugih.

Drugačen pogled na tematiko spolne razlike in delitve spolov predstavljajo fenomenološke študije o konstrukciji spola. Bernhard Waldenfels se sprašuje, ali ne bi bilo bolj smiselno namesto o drugem spolu govoriti o drugačnosti spola, in sicer v pomenu isto- in drugospolnosti. Fenomenologija spolne razlike se tako, v nasprotju z Butlerjevo, ukvarja z raziskovanjem žive telesnosti (Leib), časa, drugega, načina govora. Po Waldenfelsu se vsak spol, tako ženski kot moški, v odnosu do drugega kaže kot drugo. Če je od nas drugačni spol opremljen z atributom *moški* ali *ženski*, potem se premaknemo v tisto sfero, ki namesto razlike med spoloma predpostavlja, da obstaja za en in drugi spol nekaj istovetnega. To nevtrarno bi lahko bilo telo, »ki ima določene razmnoževalne organe in spolne hormone, ki prestaja določena stanja ugodja in neugodja, kot nekaj, kar vodi um,

ali pa kot nekaj, kar vznikne iz življenjskega toka ter potem plava skupaj z njim.« (Waldenfels 1998: 277) Primerneje je, da najprej govorimo o *moškem* in *ženskem*, tako kot o drugih splošnih binarnih fenomenih (npr. mokro – suho, rdeče – modro), ki sta predjazovski, predindividualni entiteti, in se šele pozneje premaknemo do samostojnih entitet *moškega* in *ženskega*. Waldenfels predpostavlja, da različne vloge moškosti oziroma ženskosti zgoj igramo – ženska se lahko pojavlja kot mati, sestra, hči, moški kot oče, sin, brat, spolni partner –, in ker se moškost in ženskost izražata na mnogotere načine, se tudi spolna razlika vzpostavlja na več relacijah. Kdo je potem *moški* ali *ženska*, če se izraža v toliko različnih vlogah? In ob predpostavki, da vloge moškosti in ženskosti igramo, se lahko vprašamo, ali ni v ozadju brezspolna oseba, ki si v različnih kontekstih zgoj nadene masko moškosti/ženskosti.

Waldenfels kritizira delitev na naravni in družbeni spol, kot jo je vpeljala Butlerjeva. Izhaja iz fenomenologije telesa kot živega telesa/telesnosti (Leib), ki sebe paradokсно »ima« in tudi »je«, kar pomeni, da čuti in se čuti, v nasprotju s (Körper) telesom v objektivnem, fizikalističnem pomenu, ki je nekaj nevtralnega, celo manipulativnega, »na razpolago«. Butlerjevi očita, da je *Leib* zamenjala za *Körper*. V človekovi živi telesnosti je nekaj, kar ni nikoli do konca na razpolago (tako kot ni na razpolago v tem smislu nikoli jezik, druga oseba ali celo literarni kanon). Živa telesnost ohranja nekaj prvinskega, kar se nikoli ne pusti do konca kultivirati ali socializirati. Meni, da spola in telesa ne moreš zgoj izrabljati, temveč ga je treba »vzeti nase«. Prav to, kar v meni in v drugem/drugih ni na razpolago, je tuje oziroma »drugo«. Tako bi, denimo, lahko razumeli svoje telo kot nekakšno časovno skulpturo, ki v sebi vključuje vidljivost, slišnost, dotaknjenost in ranljivost in v katero se, navkljub upiranju, vrezujejo gube, bolečina itd. Spolna razlika je tako vpisana v živo telesnost. Paradoksalno pa je, da je prav to tuje/drugo na neki način najbolj povezano z našim bistvom, je najbolj del nas.

Feministična teorija in naratologija

Povezava feministične teorije in naratologije je predvsem poudarila vlogo ženske kot avtorice, pripovedovalke, implicitne avtorice, naslovljenke besedila, torej vlogo spolne identitete pripovedovalke/ca v naraciji. Z razvojem študij spolov se je premaknil tudi poudarek s prej feminocentrične perspektive na širši koncept spolne identitete. Na področju študij spolov je pomemben predvsem prispevek Butlerjeve, ki je s svojo teorijo o nestabilnosti tako biološkega kot tudi družbenega spola in s proizvajanjem slednjega v vedno znova ponavljajočih se performativnih dejanjih posegla tudi na področje naratologije. Vera in Ansgar Nünning, urednika zbornika *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, izpostavljata produktivno povezavo med feministično naratologijo in naratologijo družbenih spolov, kajti kategorija spola je pomembna na mnogo ravneh pri ukvarjanju tako z literarnimi kot tudi z besedili drugih medijev. Literarne osebe namreč v besedilih niso brezspolne, temveč opredeljene z moškim ali ženskim spolom. S kategorijama spola sta se v naratologiji ukvarjali predvsem Susan Lanser in Monika Fludernik. Susan Lanser pojmuje spol kot »formalno poistovetenje besedilne osebe kot moške ali ženske bodisi z njenim neposrednim samoizrekanjem [...] ali prek drugih jezikovnih potez, kakršne so zaimki ali sklanjani pridevniki.« (Koron 2007: 58) Vprašljivo pri njeni ugotovitvi je to, da slovnični spol ni nujno pravi referent za družbeni spol, sploh v sodobnih spolno identitetno ozaveščenih romanih. Fludernikova pa je glede določanja spola v besedilu opozorila, da pripisovanje biološkega spola poteka vedno po jezikovnih in kulturno konstruiranih kategorijah spolne identitete. Tudi pripovedne instance v romanih so večinoma moške oziroma ženske, o brezspolnih glasovih skoraj ne moremo govoriti. Obravnava literarnega prostora, časa, tipičen zaplet fabule in žanrski vzorci so tudi v veliki meri spolno specifični.

Ženska – umetnica v sodobnem slovenskem romanu

Roman Milana Dekleve *Pimlico*, ki je izšel leta 1998, lahko označimo za ljubezenski roman, čeprav je v središču zgodbe razhajanje dveh ljubimcev in njuno lirizirano doživljanje ljubezni, umetnosti in sveta okrog njiju. O zadregi glede žanrskega

poimenovanja Deklevovega romana piše tudi A. Zupan Sosič, ki roman Pimlico vseeno uvršča pod žanrsko oznako ljubezenskega romana. Razloži, da je v romanu ljubezen osrednja tema in hkrati urejevalka pripovednih ravnin. (A. Zupan Sosič 2003: 137) Tema ljubezenskega razhajanja in približevanja je sicer vodilna, pridružuje pa se ji tudi pogosto razmišljanje o umetnosti in njeni vlogi v širšem družbenem kontekstu, še pomembnejše pa je estetizirano, odprto, senzibilizirano doživljanje sveta glavnih literarnih oseb, Nastje in Matjaža, neposredno povezano z njunim umetniškim ustvarjanjem. Na temo umetnosti se navezuje retrospektivni pogled v preteklost ter razmišljanje o minevanju časa, s čimer je povezan generacijski prepad, ki ga izrazito doživlja prav Matjaž.

Nastja umetnica – kiparka doživlja svet na izrazito čuten način. Njene zaznave prostora prosto asociirajo in so predstavljene kot razpršeni drobeci. Pogosto jo preveva občutek razdrobljenosti same sebe, kot bi razpadla na spominske fragmente in čutne zaznave sedanjosti. Nastja se zaveda kaotičnosti, razpršenosti svojih misli in zaznav, čeprav si želi biti z vsem svojim bitjem osredotočena na eno. Vzpostavi ironičen odnos do svoje »ženske omahljivosti, drobencljavosti«. Kot tenkočutna umetnica se Nastja uresničuje v prostoru, ki postane možnost njenega ustvarjanja. Občuti ga kot nekaj ritmičnega, prostor je zanjo valovanje in jo spominja na glasbo. Nastja pogosto izraža dvom v svojo sposobnost umetniškega ustvarjanja, saj se čuti nemočno obvladati prostor s svojimi čutili. Tudi Nastjina nemoč v času se poveže z umetnostjo: ali je v minevanju časa mogoče izraziti vsa svoja občutenja v enem samem umetniškem delu? Pogosto izrazi vznemirjenost nad svetom, vendar se zaveda, da kot kiparka življenje mumificira, da želi ujeti snov v gibanju časa.

Po razpadu ljubezenske zveze lahko Nastja poišče svojo identiteto le še v umetnosti. Umetnost se ljubezni približa predvsem v čutnem doživljanju sveta, v preseganju banalnosti vsakdanjosti in hrepenenju po doseganju nadčutnega, transcendenčnega v svetu brez Boga. Tako v polnovredni umetnosti, temelječi na Lepoti, kot v ljubezni, združujoči duhovno in telesno dimenzijo, mora Nastja dajati iz svojega najglobljega bistva; oblikovati iz doživetja, saj se »dramatična dinamika notranjosti, odraža na površini.« Svoje bivanje

lahko Nastja utemelji s predavanji, v katerih uživa, počuti se »kot šamanka«, in v ustvarjalnem oblikovanju. Le z umetnostjo lahko še preseže praznino svojega bivanja, ki je ne more več izraziti v ljubezenskem odnosu. Nastja z oblikovanjem in ustvarjanjem novih oblik iz neoblikovane glin simbolizira aktivni ženski princip. Glede svojega kiparjenja se metaforično izrazi, da gnete glino, kot nosečnica oblikuje svojega otroka. V primerjavi z Matjažem je stvarnejša in bolj premočrtna, kar se kaže tudi v njenem doživljanju časa. Sposobna je preseči minevanje in ga »pregnesti v užitek«, kot omeni Matjaž. Z metaforo reke, ki predstavlja gibanje, valovanje, premikanje naprej, se pokaže njen popolni obrat v zdajšnjost, v kateri želi polno živeti in preseči svojo izpraznjenost.

Nastja je kot literarna oseba skonstruirana tudi v mimetični razsežnosti svojega spola in spolne identitete, reprezentirana je kot intuitivna, čutna, povezana z naravo in arhetipskim ženskim principom, ki dobi v romanu pozitivno konotacijo. Dojemljiva je za čutno zaznavanje prostora in časa, v katerem se giblje, kar izhaja tudi iz njenega umetniškega udejstvovanja. S tako preoblikovanim pojmovanjem ženskega principa, ki je dejavnejši od moškega, usmerjen naprej in prizemljen, je porušena tradicionalna vloga, pripisana ženskam. Nastja ni omejena na pasivno čakanje, temveč svojo identiteto v sodobnem svetu odtujenih odnosov vztrajno aktivno vzpostavlja. Kljub njeni dejavni vlogi pa se v romanu kaže nemoč modernega človeka, da bi se realiziral v poglobljenem, ljubezenskem odnosu z drugim in prekinil komunikacijsko blokado. V sodobnem svetu sta moški in ženska kot subjekta neizogibno osamljena. Na nekaterih mestih izpostavljena stereotipizacija moške in ženske spolne identitete je presežena z ironijo, cinizmom in humorjem kot potujitvenimi učinki. Matjaževo dokazovanje »moškosti« je predstavljeno ironizirano in predstavljeno s humorno perspektivo – označen je za *sopihajočega Adama*. Njegovi poskusi dvorjenja so obračunavanje z minevanjem, vendar vsi izzvenijo tragikomično. Nastja svoje hrepenenje po ljubezni označi za *ginljivo* in do njega vzpostavi distanco, kar se izkaže tudi v končnem poglavju. Eva in Mitja že skoraj karikirano odigrata svojo žensko oziroma moško spolno vlogo. Eva je večkrat označena kot zapeljivka, utelešenje neminljive čutnosti. Predstavljena je kot moški objekt spolne želje. Z multiperspektivnim tipom pripovedovanja se v pripovedi vzpostavi nestabilnost identitete personalnega

pripovedovalca, tako Nastje kot Matjaža. Subjektivnost – ženska/moška spolna identiteta – ni več nekaj trdnega in zamejenega, temveč v medosebnih odnosih razpade na posamezne fragmente in postaja vse bolj izmuzljiva in fluidna.

Roman Ptičja hiša se motivno-tematsko navezuje na avtoričin romaneskni prvenec Filio ni doma (1991), obe deli pa sta povezani s pesniško tradicijo Bojetujeve. Avtorica je izdala dve pesniški zbirki: *Žabon* (1979) in *Besede iz hiše Karlstein* (1988), v katerih predstavlja žensko doživljanje odnosa z moškim. Oba romana povezujeta tudi osrednji literarni osebi Filio in Uri, ki v Ptičji hiši nastopata le v okvirni zgodbi. Alojzija Zupan Sosič je za oba romana uporabila oznako antiutopični roman, čeprav je ob tem opozorila, da za romana ne moremo uporabiti literarnega termina klasična antiutopija, ker se oba odmikata od tradicionalnega vzorca, še najbližje bi bila oznaka roman z antiutopičnimi potezami. (A. Zupan Sosič 2006: 147)

V romanu, ki je sestavljen iz okvirne ter vložene zgodbe, se pojavita ženska glasova: v okviru je to Filio – v drugoosebni pripovedni poziciji – v vloženi zgodbi pa nastopi Kalina. Perspektiva je torej vedno ženska, z uporabo zgodbe v zgodbi in dveh različnih ženskih glasov pa sta poudarjena različna modusa obstajanja in vztrajanja v obstoječi družbi. Čeprav osrednja pripovedna pozicija in perspektiva pripade prav ženski, je v zgodbi prav ženska večinoma v vlogi nemočne, pasivne opazovalke, ki je v prikazanem represivnem družbenem sistemu obsojena na vlogo podrejenega objekta. Oba osrednja ženska lika v romanu, Filio in Kalina, se ločita od brezoblične množice žensk v iskanju individualne poti, predvsem želita postati avtonomna subjekta, ki bi lahko izrazila svoje najgloblje bistvo. Filio se umakne z otoka in se na celini preda slikarstvu. Slikanje ji predstavlja možnost pobega iz sveta, ki ga določa nasilje, nadzorovanje in v katerem je individualizem popolnoma izničen. V vzporednem svetu slikarstva se reši omejujoče normativnosti realnosti in v slikah izrazi svoje strahove. Strah pred nasiljem in groza doživetega se pri njej izrazita v grotesknem simbolu ptice, ki se na njenih slikah venomer bojuje z modro barvo pomirjenja. Alojzija Zupan Sosič je v svoji razpravi o simboliki ptičjega v opusu Berte Bojetu poudarila, da vrzel neuresničene ljubezni pri glavnih junakih povzroči psihične travme, ki se prikazujejo v grotesknih ptičjih podobah. Z njimi je prežet roman

Filio ni doma: skupinski prizori so metaforizirani s podobo ptic, ženske so v noši podobne pticam, ob materini smrti se odtujena mati v Filijini fantastični viziji spremeni v ptico. (Alojzija Zupan Sosič 1998: 154) V *Ptičji hiši* je povezava s pticami nakazana že v naslovu, predvsem se ptice pojavljajo kot preganjavica z otoka, ki Filio peha v norost. S Kalino (njeno ime je izpeljano iz imena ptice) pa je povezan zgolj en prizor s ptico, in sicer je to ptica, ki se razrašča v njej, v njeni notranjosti znese mehko belo jajce in jo varuje. V Kalininem primeru ptica ne predstavlja nasilja zunaj nje, temveč zatajevane besede, ki se kopičijo znotraj nje, hkrati pa je njena notranjost edini prostor, ki ji ga uspe zadržati zase.

Filio eksistencialne praznine kljub ljubezni do ustvarjanja ne more zapolniti; njene misli so čedalje bolj begotne, ptic nasilja je čedalje več. Izpolnitev erosa – tanatosa skuša doseči z neznanimi moškimi, čeprav je v ozadju venomer prisotno hrepenenje po Uriju. Filio čedalje hitreje drsi v blaznost, tudi s slikanjem, ki je bilo nekaj časa njen izpovedni modus, ne zmore ubesediti vsega hudega, kar se je nabralo v njej. »Bila si tisto, kar je molčalo, in tisto, kar je molčalo, je bilo ti, v tebi.« (Bojetu 1995: 8) V sklepnem okviru se pokaže drugačen način vztrajanja v svetu, ki ga je sposobna vzpostaviti Filio. Ve, da harmonije z Urijem, kakršna je bila med njima na otoku, ne more več doseči; sama namreč še vedno ni presegla s preteklostjo, medtem ko je Uri s potlačenjem poskusil pregnati spomine na otok. V nasprotju s Kalino in Urijem želi spregovoriti o vsem hudem, saj se zaveda, da z begom ni mogoče rešiti ničesar. Vendar še ni sposobna, tako kot Kalina, ubesediti vse groze, zato se lahko rešuje le z nenehnim begom. »Pot je ena sama in ni je lahko najti. Te reči pomagajo, vsaj meni; mislim, da je sijajno preseči strah in brez usmiljenja narediti rez, odpreti rane, spregovoriti o njih ... Fleur du mal na koncu ali na začetku še ene poti, še enega stoletja, še eno zlo iz teh zagovednih, zatohlih krajev.« (Bojetu 1995: 274)

Kalina se v okvirnem delu preizkusi kot pisateljica: v zgodbi ubesedi vse grozljive podobe nasilja. Umetnost ima pri njej terapevtski učinek, sposobna je prav tega, česar si želi Filio: brez usmiljenja odpreti rane in spregovoriti o njih. Čeprav je Kalina v vloženi zgodbi večino časa pasivna opazovalka nasilnih odnosov med ljudmi, zavita v molk, se po vrnitvi v vas odloči aktivneje voditi svoje življenje. Ob prijateljici Dini konča s komunikacijsko blokado

in začenja odgovorneje razmišljati o svoji prihodnosti. Z metaforo bega se reši ozkosti vasi in najde pot do lastnega bistva. Poveže se z Urijem in skupaj z njim tvori celoto moško-ženskega bitja. Kalina v bistvu predstavlja vse, po čemer Filio hrepeni ali česar še ne zmore storiti, tako simbolizira močnejši Filijin nad-jaz oziroma drugačen modus obstajanja in vztrajanja v svetu.

Ženska v predstavljenem romanu se lahko individualizira prav v umetnosti ali pa pristane na določeno družbeno vlogo. V Kalinini zgodbi se družbenospolni položaj moških in žensk vzpostavi že s prvo socializacijo, ki poteka v družini. Prav družina opravlja namesto varovanja posameznikov ostro delitev med pripadniki enega in drugega spola in se takoj poveže s širšo skupnostjo – vasjo. Ženske se med seboj srečujejo le pri delu, ko šivajo, perejo ali tkejo; v te tradicionalno ženske dejavnosti vključujejo tudi deklince in jih s tem ločujejo od moškega sveta. Ženske imajo v primerjavi z moškimi precej bolj omejeno družbeno vlogo, kar vpliva tudi na njihovo dožemanje sveta. Večinoma pristajajo na podrejeni položaj v svetu, ki mu vladajo moški, poleg tega pa razvijajo negativno konotirane »ženske« lastnosti, kot so pasivnost, pritlehnost, vkalupljenost, ozkogledost, zavist in zlobo.

Literatura

- Bojetu, Berta. 1995. Ptičja hiša. Celovec: Wieser.
- Butler, Judith. 2004. Undoing Gender. London, New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2001a. Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete. Ljubljana: Škuc, zbirka Lambda.
- Butler, Judith. 2001b. Subjekti biološkega spola/družbenega spola/želje. Časopis za kritiko znanosti, št. 202–203. Ljubljana. 279–290.
- Dekleva, Milan. 2006. Pimlico. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Koron, Alenka. 2007. Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. Primerjalna književnost, št. 2. Ljubljana. 53–67.
- Moi, Toril. 1999. Politika spola/teksta. Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura, zbirka Labirinti.
- Nünning, Ansgar in Vera (ur.). 2004. Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Waldenfels, Bernhard. 1998. Tujost drugega spola. Phainomena, št. 23–24. Ljubljana. 275–301.

Zupan Sosič, Alojzija. 2006. *Robovi mreže, robovi jaza*. Sodobni slovenski roman. Maribor: Študentska založba Litera.

Zupan Sosič, Alojzija. 2003. *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura, zbirka Novi pristopi.