

GENNGLE

PENELOPA NA DELU

PEGI KAMUF

Sa engleskog prevela Jelena Stakić

Kao što se veoma često dešava u poetskom tekstu naše kulture, tako se i u *Odiseji* nailazi na trenutke samopredstavljanja bez dna, trenutke kada pesma pokušava da zauzme mesto u dve različite i međusobno isključive sfere, kada klizi između toga da predstavlja nešto, i toga da bude nešto predstavljeno. Jedan takav trenutak, u Prvom pevanju, podudara se s prvim neposrednim predstavljanjem Penelope. U stvari, Penelopa stupa na pozornicu pripovedanja da bi to pripovedanje prekinula. U odlomku o kom govorim, Telemah i prosoci okupljeni su ispred palate gde slušaju "čuvenog pevača... (koji) o povratku pevaše tužnom / što ga Ahejcem iz Troje Palada zada Atena".¹ Penelopa, koja "gore na katu njegovu ču božanstvenu pesmu", spušta se niz stepenice i sva u suzama moli pevača da odabere neku drugu pesmu. Na ovome mestu, Telemah uzima reč, prebacuje majci što se meša, i veli joj:

A sad u sobu idi i tu se za poslove svoje
staraj, za preslicu i stan i dvorkinjama naredi
neka idu za poslom; muškarci treba da zbore
svi, a najviše ja, jer vlast je u kući moja.

(I, 356-360)

Mnogo kasnije u ovoj epopeji, u odsudnom trenutku u kom se priprema Odisejev napad na prosce, Telemah ponovo otprema majku iz odaje, koristeći se skoro istim rečima, ali uz jednu značajnu razliku. Umesto pesme ili razgovora, sad Telemah naređuje majci da u muškim rukama ostavi jedno oruđe sile – čuveni Odisejev luk.

*Al' za Odisejem čeznem i srce mi topi se za njim.
Prosci me gone da s' udam, a ja im izmišljam
varke.*

Odiseja

¹ Prevod M. Đurić, (Matica Srpska, Novi Sad, 1985), 326-327.

A sad u sobu idi i tu se za poslove svoje staraj, za preslicu i stan i dvorkinjama naredi neka idu za poslom; muškarci treba da zbore svi, a najviše ja, jer vlast je u kući moja!"

Tome se zadivi mati i pođe u odaje svoje.

(XXI, 350-354)

Ovim ponavljanjem u epopeji se uspostavlja veza između umeća pripovedanja i primene sile. I jedno i drugo spada u sinovljeve prerogative da vrši vlast u sopstvenoj kući, vlast da šalje žene napolje iz sobe. Ako ovde ipak ima podele vlasti i polova, ona se odnosi na označavanje ženskog rada kao "stana (tkalačkog stana, razboja, *prev.*) i preslice", oruđa tkanja i predenja. Oba posla daju pesniku beskrajne metaforičke mogućnosti u ovoj pripovesti o muškarcima čija je sudbina, na primer, "u čas opredena onaj u koji ih rodila majka" (VII, 198), gde pripovedač može da raspreda valjanu pripovest, i gde veština istkiva zamisli i varke. Tako je, na način koji smo naučili da prepoznamo,² isključenje razboja iz muških razgovora nužno nepotpuno, pošto je Penelopin rad istaknut kao neka vrsta materijalne podrške metaforičkom polju s kog epopeja crpi prepredene zamisli i varljive priče. Ali retoričko ponavljanje nije ovde jedino što muti razliku koju je Telemah želeo da povuče. Žensko umeće poremetilo je vlast u kući na sasvim drugi način.

Primoravana od strane ukućana da odabere novoga muža, Penelopa izbegava da donese odluku. Umesto toga, zadala je sebi mukotrgan zadatak da noću para ono što je izatkala preko dana. To nije neka strašno domišljata smicalica, ni nalik onome kad je Kiklopu Polifemu rečeno "*Niko*", premda njeno paranje možda znači baš to. U svakom slučaju, to je priprostiji način opiranja na stešnjem prostoru, i taj način deluje čak i kad su njeni prosci, za razliku od Odisejevog Polifema, kadri da savršeno vide tkanje njenih laži. Ona ih, poput pauka, posmatra kako uleću u mrežu koju je razapela preko ulaza u sobu u kojoj sedi i tka. U istu tu sobu ulazi ona noću, kad ostali misle da je u postelji. Tu se, dakle, nalazi velika Penelopina tajna, nešto što nijedan muškarac ne može da vidi, pošto je nijedan muškarac ne zamišlja drugde do u krevetu. Upravo taj tajni prelazak iz spavaće sobe i omogućuje Penelopi da obećava svoju postelju, a da ipak neprestano odlaže ispunjenje obećanja. Nikakva domišljata igra rečima, nego prostorno i vremensko premeštanje između ta dva središta njenog ženskog života održava Penelopinu neodlučnost. Proscima ostaje tuđ ženski rad koji nikad ne biva obavljen, dosadni zamor u unutrašnjosti kuće. Kao posledica, njihov muški razgovor mistifikovan je očiglednom smicalicom.

136

² Od, na primer, J. Hilisa Milera (Hillis Miller) u "Arijahninoj prekinutoj niti", *Georgia Review* 30 (proleće 1977).

Sopstvena soba (*A Room of One's Own*), objavljeni tekst predavanja održanih na koledžima Njunem i Girton 1928, otpočinje pitanjem o samome naslovu: "Ali, možete reći, pozvale smo vas da govorite o ženama i književnosti – kakve to veze ima sa sopstvenom sobom? Pokušaću da objasnim."³ I naslov "Penelopa na delu" takođe iziskuje izvesno objašnjenje. Naslov – to jest htenje da se pažnja zadrži na onome što bi Penelopa mogla da kaže o Virđžiniji Vulf. Jer ovde je autoritet književna proza, ona može da polaže pravo samo na priznanje koje pripada razmišljanjima običnih čitalaca, u smislu koji Vulfova daje tome pojmu u svoje dve antologije kritičkih ogle-da, *Običan čitalac* (*The Common Reader*). Dodala bih i drugi smisao, koji daje pripovedačica *Sopstvene sobe* kad ostavlja po strani sistematičnije proučavanje dubina, i umesto toga ispi-tuje "samo ono što mi je samo od sebe do-plovilo do nogu" (87).

Pozivam se na Penelopu kako bih imenovala šta je na delu u jednom tekstu poput *Sopstvene sobe*, iako izraz "na delu" već suviše svrsis-hodno obuhvata i način na koji takvo delo povlači sopstveno razgrađivanje. Penelopu uzimam kao figuru koja u domaćinstvu nosi-oća vlasti ima ulogu tkalačkog čunka, figuru čije nam kretanje između spolja i unutra, nasilja i poezije, rada istorije i romanesknog razgrađivanja može omogućiti da uobličimo

pojam-dva o mestu ženske umetnosti. Osim toga, ta figura može poslužiti i reformulaciji onog drugog pojma isključivanja žene koje kao da iskrsava kad god se postavi pitanje vla-sti u pripovestima i povesima. I na kraju, Penelopa je ime koje uzimam da označim združivanje umetničke proze u istoriji u ko-joj ženski tekst snuje mesto sopstvenog raz-građivanja.

Kao što je pomenuto, *Sopstvena soba* otpočinje pitanjem o svom naslovu. Da bi odgovorila, pripovedačica-predavač uvodi još jednu ro-manesknu pripovedačicu ("Ja", piše ona, "sa-mo je zgodan izraz za osobu koja ne postoji u stvarnosti" /9/) koja počinje da iznosi niz do-gađaja prošaranih nizom književnih analiza. Drugim rečima, kad od nje traže objašnjenje, pripovedačica obećava odgovor nakon što do-vrši ispredanje priče. No to pripovedanje kre-će s dvostruke pozadine ili od precrtavanja u kom se značenje, smer pravca, gubi.

Pošto je konačno upecala ideju za obećana predavanja o ženama i romanu, pripoveda-čica brzim korakom kreće kroz kampus Kembridža, idući onamo kuda je noge nose. Niko, međutim, ne može da kaže kuda je mogla da ode, zato što neprestano biva pozi-vana natrag u poredak razlikovanja koji je njena misao u svojoj razbarušenoj gorljivosti odložila u stranu:

³ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York, 1929). Prevod na srpski: V. Vulf, *Sopstvena soba* (Plavi jahač, Beograd, 1994. Prevela Jelena Marković), str. 7; kasnija upućivanja na ovu knjigu nalaze se u zagradama.

Iznenada preda mnom iskrsnu jedna muška prilika. U prvom trenutku nisam shvatila da je gestikuliranje čudnog stvora u fraku i svečanoj košulji upućeno meni. Njegovo lice je izražavalo negodovanje i užas. Više mi je pomogao instinkt nego razum; on je školski čuvar; ja sam žena. Ovo je travnjak; staza je tamo. Samo studentima i profesorima je dozvoljeno ovuda; ja moram po šljunku. Te misli mi sinuše u trenutku. Čim sam stupila na stazu, čuvarove ruke se spustiše i na lice mu se vrati uobičajeni mir; mada je lepše hodati po travi nego po šljunku, nisam imala mnogo razloga da se žalim... (Ali) bila sam sad zaboravila koja me je to ideja podstakla na tako drsko ometanje poseda. (10)

Pripovedačica brzo zaboravlja ovu nezgodu izazvanu jednim ometanjem i kroz niz brzih asocijacija odlučuje da se zaputi u određenu biblioteku u kojoj se da videti rukopis Miltonovog *Lisidasa*. Još jednom ona nesvesno hrli napred, na njeno telesno kretanje zaboravlja se dok jedan tekst vodi drugome, tako da na kraju reč više nije o Miltonu, nego o jednom Tekerijevom romanu koji je i dovodi pred vrata biblioteke. Još jednom, njene razbarušene asocijacije prekršile su osnovni poređak, a intertekstualno tkanje prekida se kad pripovedačicu podsete na stvarnost njene nepodobnosti na takvome mestu:

Ali tu sam se zapravo obrela pred vratima koja vode u biblioteku. Mora da sam

ih otvorila, jer istog trenutka otuda izroni, kao anđeo čuvar koji mi je preprečio put mašući crnom odorom umesto belim krilima, ljubazan sedi gospodin, koji je čitavom svojom pojavom izražavao negodovanje; žali, rekao je tiho i odmahnuo rukom, ali damama je dopušteno da uđu u biblioteku samo u pratnji profesora ili sa pismenom preporukom. (12)

Počinjući da se razvija, dakle, tekst opisuje cik-cak, niz ometanja i ponovljenog preokretanja pravca. Iz tog ugla, počinjemo da uviđamo kako *Sopstvena soba* uobličuje pitanje žene i književnosti u okviru polja isključivanja. Ono što se ovde pomalja jeste protivrečnost, kao ova koju pripovedačica izlaže u sledećem odlomku: "Da žena uopšte nije postojala izvan književnosti koju su pisali muškarci, moglo bi se pomisliti kako je ona bila izuzetno važna osoba... Ali to je žena u književnosti. U stvarnosti, kao što kaže profesor Trevelajn Šu svojoj *Istoriji Engleske*, nju su zaključavali i kažnjavali batinama." (51) Kretanje u cik-cak izazvano preokretanjem smjera ovde je jasnije usklađeno s protivrečnošću između romana i istorije. A taj se cik-cak, isto tako, preseca i sa pitanjem naslova: drugim rečima, da li je "sopstvena soba" slika, metafora, kojom se predočava nematerijalni, bezvremeni i imaginarni poraz vlasti, ili je, pre, ono što podupire metaforu, označeni temelj na kom se i gradi figurativni prostor? Mesto u istoriji koje tad postoji u društvenim, političkim i ekonomskim kontekstima,

ili mesto koje nadilazi te granice onako kao što pripovedačica gleda s prozora svoje radne sobe dole na ulicu? Kako *Sopstvena soba*, drugim rečima, posreduje ovaj ugao protivrečnosti?

Pripovedačica odgađa ova pitanja postavljajući umesto njih neka druga, kao da je pro-našla još jednu primenu Penelopine smicalice da napušta jednu sobu i odlazi u drugu, kao da je obećanje koje je dala obavezuje da prolaz između ta dva prostora drži otvoren, da im dopušta da se međusobno mešaju. Pripovedačica Vulfove, recimo, ne može na-prosto da pobegne od grube stvarnosti u biblioteku, zato što kad se jednom nađe tamo biva vraćena u najgrublji mogući prizor u kom su mlade žene "zaključavali u sobu i kažnjavali batinama". Ovde se, dakle, u onoj prvoj zaključanoj sobi nalazi još jedna zaključana soba. Drugo utamničenje poprima oblik na krcatim policama biblioteke koje se pružaju duž zidova. Pošto je zaključala žene van biblioteke, istorija i dalje besni na njih iznutra. Pripovedačica ponovo naleće na takva zaključana vrata u Britanskoj biblioteci, a čak i kod kuće, u njenoj sopstvenoj biblioteci, nastavljaju se žestoki susreti. Ponovo i ponovo, njoj pokazuju vrata. Ponovo i ponovo, gnev se razbuktava kao što se desilo i kad joj je učtivo rečeno da ne može da uđe u biblioteku koledža. "Tu nikad više neću buditi odjeke, nikad tu više neću tražiti gostoprinstvo, zaklinjala sam se dok sam besna silazila niz stepenice." (12)

Pripovedačica se vrti u obrtnim vratima biblioteke. Dok je gnev gura napolje, nešto drugo je potiskuje ponovo unutra. To nešto drugo ima snagu zaboravnosti – kad je ono pogura, osoba zaboravlja gde je, zaboravlja na sebe. U tom kretanju tamo-nazad, pripovedačica je rastrzana između isključenja ili poricanja ženâ, i zaboravljanja na sebe kao ženu. Ovde se, znači, može nalaziti i jedini prostor za pisanje žene, koje je vazda u opasnosti da se stvrdne u negativni obris gneva i time izgubi priliku za zaboravljanje. Ovo je smisao susreta s profesorom fon X., kog pripovedačica skicira dok čita njegovu tezu *Mentalna, moralna i fizička inferiornost ženskoga pola*.

Kako god bilo, profesor je izgledao vrlo ljut i vrlo ružan na mojoj slici, dok je pisao svoju veliku knjigu o mentalnoj, moralnoj i fizičkoj inferiornosti žena. Crtanje je bilo zaludan način da se završi neplodan jutarnji rad. Pa ipak, kroz našu dokolicu, kroz naše snove potisnuta istina katkad izroni na površinu. Elementarnom primenom psihologije – o psihoanalizi se tu zaista ne bi moglo govoriti – došla sam do zaključka, kad sam pogledala u svoju svesku, da je skica gnevnog profesora napravljena u gnevu. Gnev je zgrabio moju olovku dok sam maštala. (38)

U tome trenutku pripovedačica pred sobom vidi ne samo ružno lice istoričarevo, nego i

sopstvene iskrivljene crte: "Obrazi mi se zažariše. Plamtela sam od gneva." Ova presecanja, međutim, koja otržu olovku iz ruke i misao steruju sa staze kojom je išla, uvek otvaraju mogućnost nekog novog pravca kojim se može ići dalje. Kad se istorijska poricanja navedu da se okrenu protiv sebe samih, vrata biblioteke se obrću i ponovo teraju pripovedačicu da se kreće.

Ceo moj prepodnevni rad urodio je samo tom jednom činjenicom o gnevu. Ti profesori – sve sam ih strpala u isti koš – bili su gnevni. Ali zašto, pitala sam se vraćajući knjige, zašto, ponavljala sam stojeći pod kolonadom među golubovima i praistorijskim čamcima, zašto su bili gnevni? Pošto sam sebi postavila to pitanje, krenuh. (39-40)

Kroz ova skretanja koja diskurs vraćaju na njega samog, *Sopstvena soba* određuje novi položaj prema zaključanoj sobi istorije. To jest, pošto se istorija ženâ ne može proučavati u biblioteci, onda će se morati čitati na pozornici sopstvene isključenosti. Nju treba izmisliti – treba je kako otkriti, tako i sastaviti. Dok se obrće oko svog obećanja da će odlučiti koje je mesto ženskog pisma, tekst *mr-si* ukrštene niti istorije i književnosti. *Mr-si* – što znači da ih i *raspliće*, čineći nešto jednostavnim ili jasnim, i *zapliće*, ili brka nešto. Alternativna definicija prelaznoga glagola *mrsiti* (engl. "to ravel", *prev.*) jeste (navodimo

prema presudnom Oksfordskom autoritetu) "razmrsiti" (engl. "to unravel", *prev.*). Obrćući se u vratima najekskluzivnije ustanove kulture, Penelopin rad zamagljuje crtu između istorijskih prerogativa i romanesknih pretenzija, vazda odgađajući obećani kraj posla, mrseći/razmrsujući jasne istorijske obrasce na svojim romanesknim granicama.

Da bismo poblizhe odredili ovu figuru teksta koji se sam mrsi, možemo se okrenuti trima ključnim trenucima u *Sopstvenoj sobi* u kojima pozornicu pisanja obeležava ometanje. No najpre načinimo jedno veliko zaobilaženje čija je jedina logika da jedan tekst ometa i razmrsuje drugi. Ovu digresiju predlažemo ne bismo li iskoračili iz ograničenog pojma ometanja, a otuda i ograničenog čitanja teksta Vulfove. Digresija prolazi kroz delo Mišela Fukoa, posebno njegovu *Volju za znanjem* (*La Volonté de savoir*).⁴ Možda bi korisno bilo provaliti u *Sopstvenu sobu* s Fukoovom istorijom seksualnosti, i tako pokazati pogrešne cik-cak linije u spekulacijama Vulfove o ženskom pismu. Iako su te pogrešne linije tamo sasvim jasne, suviše se lako mogu prevideti kad se taj tekst uzme kao model autoriteta za ključni postupak zadovoljavanja time da se prave zlobne karikature profesora fon X., bezimenog autora i autoriteta muške povlašćenosti i ženske podjarmljenosti. Pogrešna linija ispod ove skice jeste pojam seksualne diferencijacije kao istorijske tvorevine koja se, ako je već stvorila povlašćenog muškog

140

4 Fuko: *Istorija seksualnosti*, vol. I, prevela Jelena Stakić (Prosveta, Beograd, 1978).

subjekta, ne može shvatiti i kao nešto što nastaje u subjektu kog je upravo stvorila. No u onoj meri u kojoj prihvatamo da "muškarca" vidimo u korenu sopstvene povlašćenosti opredeljujemo se, paradoksalno, da verujemo u najočigledniju laž "filozofije": laž o čoveku koji rađa samoga sebe kao početku koji transcuduje svaku razliku od sebe samog. Upravo s takvim pojmom tvorevine istorija profesora Fukoa, na primer, može prekinuti svaku skicu koju bismo mogli napraviti o povlašćenju muškog subjektivnosti.

Da na brzinu rezimiramo. Fuko svoju istoriju razrađuje nasuprot izvesnoj frejdrovsko-marksističkoj tradiciji koja je seksualnost dosledno razlikovala od mehanizama vlasti koji je guše. Prema ovom uobičajenom shvatanju, kom Fuko daje naziv "hipoteza o represiji", vlast se svojim sklopom protivstavlja anarhičnoj energiji seksualnosti te funkcioniše tako da je guši, na primer, namećući konformnost modelu monogamnog heteroseksualnog para. Posledica ove hipoteze jeste vrednost koja se pridaje seksualnom oslobođenju kao dokazu delotvornog otpora buržoaskoj hegemoniji vlasti. Fuko, s druge strane, sugeriše da je represivni model vlasti u najboljem slučaju ograničen, a u najgorem mistifikovan, utoliko što objašnjava samo negativne odnose, a zanemaruje mnogo rasprostranjenije dokaze o tome da vlast proizvodi *pozitivne* – to jest stvarne – posledice. On tvrdi da je vlast na zapadu najmanje dva veka zadržala upravo takve pozitivne odnose prema seksu i seksualnosti – seksualnost je, u stvari, u velikoj meri i proizvedena od vlasti – i oni su postepeno sve više poprimili zna-

čajniju ulogu kao sredstvo za artikulisanje posledica vlasti u pojedincu i u društvu. Zbog svega toga razni pokreti za seksualno oslobođenje i moraju se iznova sistematski proceniti i kao instance razvijanja volje za znanjem, ispovednog načina da se vlast artikulise u prvom licu, načina koji sačinjava i seksualni identitet, takođe. U jednom ranijem delu o disciplinarnim institucijama (*Surveiller et punir – Nadzirati i kažnjavati*) Fuko još jasnije razlikuje vlast u modernom zapadnom društvu kao nešto što je artikulisano u raznim naukama o subjektu, kroz sve istančanje i diferenciranje tehnike identifikovanja i klasifikovanja "ja" svakog diskursa.

Ako bismo i oklevali da tekst Vulfove nasilno uvedemo u paralelu s ovom analizom, mogli bismo prihvatiti barem to da ga sagledamo na fonu izvesne ambivalencije. Vulfova dosledno postavlja prividne političke i socijalne koristi nove svesti žena spram uznemirujućih znakova jačanja ekskluzivnih seksualnih identiteta, seksualno utemeljene subjektivnosti i subjektivno utemeljene seksualnosti. Na temelju rasprave o Fukoovoj istoriji možda može da se pojavi još jedan kontekst u kom *Sopstvenu sobu* možemo čitati kao okretanje od ove istorijske zaokupljenosti subjektom, kao sklapanje knjige oko "ja". Gest koji se sad može tumačiti donekle drugačije jeste onaj gest kad pripovedačica, pri kraju svoje priče i nakon što je prelistala dela mnogih spisateljica, od Afre Ben do svoje savremenice Meri Karmajkl, uzima poslednju knjigu s police. Posredi je roman izvesnog g. A. (čiji inicijal, kao i inicijal profesora X., kao da predstavlja čitav alfabet mogućih lič-

nih imena). Ubrzo ga, međutim, vraća na policu jer

kad sam pročitala nekoliko poglavlja, učinilo mi se da preko stranice leži senka. To je bila tamna poluga, senka po obliku nalik slovu J(a). Moraš da je zaobilaziš, šetajući pogledom levo-desno, ako želiš da vidiš predeo iza nje. Da li je to zaista stablo, ili neka žena u šetnji, nisam bila sasvim sigurna. Nепrestano nalećem na slovo J(a). Počne da te umara J(a). (II4)

Ovaj zaobilazni put kroz fukoovsku kritiku trebalo bi da nam omogući da vidimo kako moć ove "prave tamne poluge" da zakloni sve što joj se približi nije moć izvedena iz identiteta muškog subjekta na koje se ono "Ja" naprosto odnosi. Pre će biti da je identifikacija subjekta već posledica toga što se moć artikulisa na telima i "objektima" uopšte uzev, uraznoličujući i uređujući njihov odnos, crtajući mapu prostora značenja.

No pošto smo to primetili, pitamo se šta preostaje od osobene kritike Vulfove na račun istorijske povlašćenosti patrijarhalnog subjekta. Nismo li prešli preko tog aspekta kako bismo bolje asimilovali tekst Vulfove u širu kritiku humanističkog subjekta, što je bila Fukoova namera? Da li je zaista bezna-

čajno to što on u svojoj analizi nikad ne postavlja pitanje hijerarhijske protivstavljenosti polova kao važne veze u raspoređivanju vlasti, dok se ta distinkcija u više navrata nameće misli Vulfove, prekidajući je, menjajući joj pravac? Ne postoji li, drugim rečima, jedan smisao u kom *Volja za znanjem* i sama zauzima povlašćeni prostor koji ne zna ni za kakvo ometanje?

Razmotrimo, na primer, ono što bi neko nazvao pripovedačem *Volje za znanjem*, ono "ja" koje kreće pravcem argumentacije diskursa. Kao i pripovedačica *Sopstvene sobe*, i to "ja" je "samo zgodan izraz za osobu koja ne postoji u stvarnosti", ono označava samo relativni položaj u diskurzivnoj ili tekstualnoj mreži. Pored toga, ono se nalazi na sasvim drugačijem položaju. Kao što smo videli, *Sopstvena soba* kreće se po modelu ometanja i prekidanja koji primorava pripovedanje da na neki način skrene, koji se nameće s delotvornim, silovitim negodovanjem zbog trenutnog zaboravljanja na ženski identitet. *Volja za znanjem*, s druge strane, jeste naracija koja kao "odstupanja" određuje ostale diskurzivne postupke i, u poređenju s naracijom Vulfove, teče bukvalno bez ikakvog prekida, pošto joj se niko nikad ne isprečuje na putu s bilo čim drugim osim s lažnim zamerka.⁵ Da

142

⁵ Neko bi mogao ustvrditi da je ova razlika naprosto razlika u žanru ili modusu diskursa, kao što se zaista i čini da jeste. Ali, ako bismo morali da usvojimo ove termine, koji žanr ili modus bismo pripisali *Sopstvenoj sobi*? Činjenica da Virdžinija Vulf piše prevazilazeći žanrove diskursa, u skladu s ritmom njihovog ometanja i prekidanja, i da to čini iz nužnosti, ne može se objasniti samo u smislu žanrovskih razlika.

navedemo samo jedan primer, ona svom napretku anticipira osobenu prepreku koja bi se mogla postaviti lakanovskom teorijom želje, teorijom po kojoj je želja sazdana u zakonu i od njega, a ne protiv njega. Ta je teorija, dakle, već iznela kritiku na račun hipoteze o represiji koja pripada ego-psihologiji, ali njene implikacije za istoriju seksualnosti suprotne su onima koje je izvukao Fuko. Ne treba predaleko zalaziti u pojedinosti ove raspre kako bi se procenio diskurzivni modus u kom je prvi put formulisana ova zamerka. Fuko piše:

I potpuno shvatam da mi se s pravom može prigovoriti: pozivajući se neprestano na pozitivne tehnologije vlasti, vi pokušavate da izvučete najbolji ulog na dve strane [lakanovske psihoanalize i ego-psihologije]; svoje protivnike trpate pod lik onoga koji je najslabiji i, raspravljajući samo o represiji, hoćete da navedete na verovanje da ste se otarasili pitanja zakona [koji sazda želju].⁶

Dok će "ja" na kraju odgovoriti na ovu zamerku, uočimo kako u ovom trenutku (no takvih trenutaka ima mnogo)⁷ diskurs zamišlja drugi položaj s kog će se obraćati sebi kao "vama". Da li je ikakvo čudo što pripovedač nikad nije u neprilici da nađe odgovor? Ova

ometanja pripovedačevog sprovođenja analize mogu biti česta, ali nikad nisu ozbiljna, pošto se u njima ne pojavljuje nikakva prilika koja bi, poput čuvara parka u Kembridžu, imala položaj i moć da otera pripovedača s travnjaka ili da zahteva na uvid dopuštenje za ulazak u biblioteku.

Upravo u tom smislu diskurs kao što je Fu-koov i može zadržati mesto u povlašćenoj oblasti patrijarhalne misli, u sferi mišljenja koje je upravo i uvežbavano da teče bez prekidanja i ometanja. A u jednom vrlo važnom smislu, povlašćeni prostor o kom je reč jeste Sopstvena Soba. Ova velika slova upućuju nas natrag u prvobitnu sobu, sobu ispravno imenovanu, sobu kartezijanskog subjekta, u kojoj je *Ego sum* izabrano kao znamenje koje nosi lično ime, koje zauzima prostor čije se granice mogu povući i, možda važnije od svega, prostor u kom subjekt postaje jedan – pojedinac i celina. Mišel Fuko nalazi se među onima koji su nasilno prodrli u tu sobu da vide šta se u njoj zbiva. U dodatku drugom francuskom izdanju *Istorije ludila (Histoire de la folie)*, on piše o "mirnom utočištu" u koje se povlači Dekart-filozof da bi transkribovao uvežbavanje korenite sumnje. U tom uvežbavanju, subjekt razmišljanja nailazi na jednu ranu "tačku otpora" u obliku stvarnog trenutka i mesta razmišljanja: činjenicu da

⁶ Fuko, *Istorija seksualnosti*, str. 75.

⁷ Najupadljiviji primer ove tehnike možda je završni deo Fukoove *Arheologije znanja*, gde diskurs zapravo intervjuiše sebe i odgovara na sva pitanja koja može da smisli.

se nalazi u određenoj sobi, sedeći pored vatre, ispred lista papira. Ove uslove – utopljeno telo pored vatre, pribor za pisanje – Fuko potom uzima za sinegdohu čitavog sistema stvarnosti za koji se ne može ni zamisliti da nedostaje subjektu razumnog diskursa. U pridodatom ogledu o kom govorim, "Mon corps, ce papier, ce feu" (Moje telo, ovaj papir, ova vatra), Fuko zamišlja da subjekt koji razmišlja treba da rezonuje na sledeći način: "Ako počnem da sumnjam u mesto na kom se nalazim, u pažnju koju poklanjam ovom listu papira i u toplotu vatre koja obeležava moj sadašnji trenutak, kako bih mogao ostati uveren u razumnju prirodu svog poduhvata? Zar ne bih, dovodeći tu stvarnost u sumnju, onemogućio svako razumno razmišljanje i lišio svake vrednosti svoju rešenost da konačno otkrijem istinu?".⁸ Po Fukou, Dekartovo mesto u istoriji zapadne episteme značajno je stoga što određuje mesto na kom se spajaju isključenje – nerazum, ludilo – i shvatanje materijalne stvarnosti od strane Subjekta Razuma. Posredstvom tog isključenja i tog shvatanja

stvarnost može biti mirno mesto gde je osoba u stanju da sama razmišlja.⁹ No kad Fuko za naslov svog ogleada uzme figuru sinegdohu, "Moje telo, ovaj papir, ova vatra", on to čini da bi iznova potvrdio tačke otpora elaboraciji razumnoga subjekta. U izvesnom smislu, ove tačke daju polugu subjektivom govoru i otvaraju pristup upadu u njega.¹⁰

Kao da je neko dopustio da padne senka... Činilo mi se da nešto nedostaje, nešto je izgledalo drugačije. Da bih odgovorila na to pitanje, morala sam da zamislim sebe izvan te sobe. (16)

Smestimo ovaj prizor izvesnog upada u diskurs razuma pored onog drugog što ga zamišlja pripovedačica Vulfove. Prepoznaćemo poprilično mnogo razloga za to: stvarnost učenjačkog razmišljanja, otpor, upad – sve je to ovde u igri. Pripovedačica u ovom odlomku nadugačko raspreda o svojoj predstavi velikog spisatelja viđenog ne dok radi u pregrejanoj biblioteci kartezijanskog diskursa, nego u trenutku dokonosti. Zapravo, on

144

8 Foucault, "Mon Corps, ce papier, ce feu", u *L'Histoire de la folie*, 2. izdanje (Paris, 1972), 595-596. Za kritiku Fukoovog tumačenja Dekarta, videti Jacques Derrida, "Cogito and History of Madness", u *Writing and Difference*, prev. Alan Bass (Chicago, 1978).

9 Videti Susan Bordo, "Kartezijanska maskulinizacija mišljenja", *Signs* II (3), za još jedan, značajno različit opis "maskulinizacije" kao dejstva razdvajanja.

10 Ali, kao što Fuko piše u *Volji za znanjem*, tačke otpora "po definiciji... mogu postojati samo na strateškom polju odnosa vlasti". Žan Bodrijar (Baudrillard) je istakao da u Fukoovom diskursu otpor ima prilično neobjašnjen status, videti *Oublier Foucault* (Paris, 1977), 50 ff.

je napustio stvarnost biblioteke i otišao u drugu sobu.

On [na primer, Džonson, Gete, Karlajl, Volter ili bilo koji drugi veliki čovek] bi otvorio vrata salona ili dečje sobe, pomislih, i našao bi je [ženu] možda među decom, ili s vezom na krilu – u svakom slučaju, to središte nekog različitog poretka i sistema života, i kontrast između tog sveta i njegovog sopstvenog... smesta bi ga osvežili i ojačali; a zatim bi usledila, čak i u najjednostavnijem razgovoru, takva prirodna razlika u stavovima da bi se njegove usahle ideje opet oplodile; pogled na nju koja stvara u materijalu različitom od njegovog tako bi oživeo njegovu stvaralačku moć da bi njegov sterilni um neprimetno opet počeo da planira onu rečenicu ili scenu koja mu je nedostajala kad je stavio šešir na glavu i pošao da je vidi. (99)

Spisatelj, učenjak, napušta svoje mesto pored vatre u onoj tihoj sobi i otvara vrata salona ili dečje sobe. Tamo usahlo filozofovo delo biva dopunjeno "novim medijumom", a njemu je dato da vidi "prizor koji je nedostajao" u drami koja se oblikovala iza onih drugih zatvorenih vrata. Uočimo da pripovedačica Vulfove jednovremeno i izmišlja ovaj prizor, i nadoknađuje njegov izostanak sa istorijske pozornice. Za taj prizor nema mesta u istoriji i biografijama velikih ljudi u koje bi se moglo zaviriti. On je stoga izmi-

šljen, ali da bi zauzeo mesto onoga što nedostaje u učenjačkom medijumu. Drugim rečima, susret s dopunskom razlikom događa se kao fikcija u istoriji. Ili, bolje rečeno, događa se u modusu koji još nema vlastito ime. Virdžinija Vulf piše:

Ne bih se usudila, pomislih dok sam po policama pogledom tražila knjige kojih tu nije bilo, da pomenem studentima slavnih koledža kako bi valjalo iznova napisati istoriju... ali zašto oni ne bi napisali jedan dodatak istoriji, koji bi, naravno, nosio neupadljiv naslov, tako da bi se u njemu mogle pojaviti i žene, a da to ne bude neprilično? (53)

Kad nastoji da povrati prizor izostavljen iz pripovesti istorije o sebi samoj, pripovesti o velikome čoveku, tekst Vulfove hvata istoriju u neprilici zbog reči, zbog prekinutog toka misli. To što se ovde obnavlja, dakle, nije naprosto neki nezabeleženi trenutak u istoriji vlasti, nego interval, zev u kom je taj diskurs bio trenutno prekinut.

Da bi takav interval ili prekid bio predstavljen, Virdžinija Vulf u svom tekstu stvara prolaz od biblioteke do druge sobe. Uporedimo nakratko taj prelaz s onim što ga je locirao Fuko u kartezijanskom prizoru razmišljanja. Subjekt tog razmišljanja ponovo se pojavljuje u Fukoovom ogledu upravo nakon što je opisao sebe, hermetički zatvorenog u toploj radnoj sobi. Sad bismo mogli reći da Fuko, za razliku od Vulfove, naprosto ne na-

lazi razlog da zamišlja filozofa kako izgubljenno tumara iz sobe u sobu. Nesumnjivo, morali bismo priznati da takvi trenuci postoje, ali razumno je da ih istoričar diskursa isključio. U stvari, da ih nije isključio, nego da je dopustio da takve dokone maštarije provale, onda bi se to što on piše teško moglo nazvati istorijom. Primetimo kako to razumno izostavljanje, kad se razmotri na ovaj način, liči na elemente kojima kartezijanski subjekt isključuje sopstveno ludilo. U tom smislu ono, u najmanju ruku, gradi istoriju predstavljajući samo ovaj udobno smešten položaj vlasti.

Da se vratimo onom prizoru kako ga zamišlja pripovedačica Vulfove: ovde predstavljeno prekidanje i ometanje svakako se suviše brzo, suviše lako otklanja u korist prekinutoga rada. To je veliki čovek samo napravio kratku pauzu. U tekstu Virdžinije Vulf, međutim, predstavljene su još dve vrste prekidanja i ometanja koje se u kontinuiranom radu istorije ne mogu tako jednostavno prevazići. I jedna i druga opisane su kao provale u prostor ženskog rada.

Prva uokviruje ženu, pripadnicu srednje klase u devetnaestom veku koja je, ako je i pisala, "morala da piše u zajedničkoj dnev-

noj sobi" (76-77), kao što je činila Džejn Osten, i gde je, jasno, "uvek bila prekidana" (77). Pripovedačica navodi ovaj odlomak iz sećanja Džejmisa Ostena-Lija na njegovu tetku Džejn: "Nije jasno kako je sve to uspela da stvori, jer nikada nije imala svoju radnu sobu u koju bi mogla da se povuče; najveći deo posla je morala obaviti u zajedničkoj dnevnoj sobi, izložena svakakvim smetnjama. Strogo je pazila da sluge ili posetioci, ili uopšte osobe izvan njenog najužeg porodičnog kruga, ne posumnjaju čime se bavi." Ovome pripovedačica dodaje: "Džejn Osten je sakrivala rukopis ili ga je pokrivala hartijom za upijanje." Na prepoznatljivo penelopinski način, Ostenova neprestano razgrađuje svoj posao kako bi ga mogla nastaviti. Svaki prekid upija dokaze rada na fikciji i zamjenjuje ga pokrivačem domaćih poslova.¹¹ Prosta fikcija domaćeg zabrana prikriva belosvetku fikciju. Stoga je ta fikcija situirana istorijski, materijalno. U isti mah, međutim, za izvesno istorijsko određenje ženskog mesta vidi se da je takođe uslovljeno fikcijom i zasnovano na lukavstvu koje prikriva protivrečnosti istorije.¹²

Da bismo shvatili neke moguće implikacije ovog dvojakog dejstva prekidanja koji nazi-

146

11 O tome kako ta "pokrivačka priča" može tematski da funkcioniše u romanima Džejn Osten, videti Sandra Gilbert i Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven, Conn, 1979), 153 ff.

12 Vulfovo šeptrljanje oko razlike između fikcije i istorije može se protumačiti i kao posledica njihove uzajamne impliciranosti jednog u drugome. Kao odličnu studiju o ovom pitanju, videt Suzanne Gearhart, *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment* (Princeton, N. J., 1984).

vam penelopinskim radom, potrebno je samo da zamislimo da je iznureni učenjak kog smo nešto ranije ispratili iz njegove radne sobe u salon i sâm mogao, ne uviđajući to, natrapati na osobu kao što je gospođica Osten, i zateći je "s vezom na krilu – u svakom slučaju, u središtu nekog različitog poretka i sistema života". Učenjakova poseta ovoj gospi dostiže vrhunac u nadahnuću koje mu omogućuje da ispuni prazninu u diskursu o razumu, diskursu stvorenom u jednom prostoru u kom nema različitosti, nema prekidanja. Iznova pišući taj poznati prizor onako kako mi predlažemo, izraz "neki različit poredak" podrazumeva ne samo različitost od poretka koji upravlja učenjakovim radom, nego isto tako i različitost od sebe samog utoliko što vez možda samo krije tekst koji pori domaći prizor. Podsticajna vizija različitosti, one predstave koja oduvek podrazumeva i identitet, odigrana je kao maska za tu drugu različitost od sebe, različitost u okviru identiteta. Učenjak je kadar da nadahnuće izvuče iz svog zadatka, zato što veruje da je naslutio prizor različit od prizora pisanja, da je spazio nekoga različitog, ko radi nešto drugo. No pošto na slici možda postoji i skriveni tekst, onda je on možda prekinuo nekoga mnogo sličnijeg sebi. Spisatelj – istoričar, biograf, romansijer, dramski pisac ili književni kritičar – propustio je da sebe vidi kao već predstavljenog u sobi u koju je

ušao, i upravo ga slepilo za sopstveni odraz i navodi na lakoverno nadahnuće za sopstveni rad. Zar on nije, poput Penelopinih prosaca, nasamaren sopstvenom žudnjom da je zatekne kako drži obećanje i veze? Ono što tekst možda pokazuje ispod svog vezenog pokrivača jeste samozabluda i to baš na onome mestu, u onome trenutku kad učenjak zamišlja način da ispuni prazninu u pripovesti o sebi. Ako istorija beleži subjektovu zabludu u pogledu sopstvenog identiteta, onda fikcija je kao što su radovi Ostenove i Vulfove vraćaju istoriji trenutke koji ubrzavaju takve zablude, trenutke kad se različitost može ugledati samo na tren pre nego što iščezne ispod bezbednog pokrivača s poznatom šarom.

Sve je ovo, jasno, puko uvrnuto spekulisanje. U stvari, to malo izmišljotine o Džejn Osten možda je dalekosežnije nego što se čini, pošto barem jedan od novijih biografa Ostenove podozreva da je čitav opis autorke koja krije svoje rukopise apokrifan, u najmanju ruku preteran. Uprkos svojoj opreznosti, međutim, autorka ove biografije ne može da do kraja izbegne ovekovečenje izmišljotine, jer piše: "Mislim da su ovu priču... sigurno kasnije srećno *izvezli* nećaci Džejn Osten".¹³

Ipak, opreznost je umesna. Pokušajmo da zaključke izvodimo na čvršćim temeljima, i vratimo se jeziku teksta Virdžinije Vulf, te

13 Jane Aiken Hodge, *Only a Novel: The Double Life of Jane Austen* (New York, 1972), 133; kurziv dodat.

još jednom prizoru prekidanja i ometanja. Odlomak o kom je reč počinje sasvim jednostavno sledećom rečenicom: "Uđeš u sobu" (*engl.* "One goes into the room", *prev.*), posle čega sledi crtica, interpunkcijom označeno oklevanje. Ova pauza traje taman toliko da se postavi pitanje o identitetu onoga "uđeš" iz uvodne rečenice. Posle malog oklevanja, pripovedačica nastavlja: "ali morala bi se upregnuti sva sredstva engleskog jezika, i bila bi potrebna čitava jata nezakonito skovanih novih reči da bi žena mogla da kaže šta se događa kad ona stupi u sobu" (100). Ova rečenica označava granicu, ili prag, svakog predavanja o ženama i književnosti. Za razliku od lakoće s kojom zamišljamo učenjaka kako ušetava u salon ili dečju sobu, žena ulazi u sobu na nepoznat način, način koji tek treba opisati, pa i način nezakonit. Jasno, za Vulfov, takav prisilni ulazak u jezik neće naprosto zameniti muško "uđeš" ženskim. Ovo postaje jasno kad se, s nastavkom odlomka, Virdžinija Vulf bez prelaza prebacuje s pitanja identiteta subjekta koji stupa u oblast jezika na pitanje mnogobrojnih soba u koje se može ući.

Uđeš u sobu – ali morala bi se upregnuti sva sredstva engleskog jezika, i bila bi potrebna čitava jata nezakonito skovanih novih reči da bi žena mogla da kaže šta se događa kad ona stupi u sobu. Te sobe se potpuno razlikuju; ili su mirne, ili u njima tutnji; gledaju na more ili, pak, na zatvorsko dvorište; u njima se suši veš

na konopcu, ili se presijavaju od opala i svile; oštre su kao konjska struna ili meke kao paperje – dovoljno je ući u bilo koju sobu u bilo kojoj ulici pa da ti se cela ta krajnje složena snaga ženskosti sruči u lice... Kako bi i moglo biti drugačije? Jer žene su sedele u kući sve ove milione godina, tako da su danas i sami zidovi prožeti njihovom stvaralačkom snagom. [kurziv dodat]

Vulfova zapravo uklanja sporno pitanje onog bezličnog "one" koje ulazi u sobu prikazujući, u brzom smenjivanju, niz soba u koje se može ući, koje se mogu pregledati, grafički prikazati, opisati. No u pitanje identiteta ovde se manje očigledno upliće i insistiranje na jednom obliku samoometanja. Zamenom pasivnog "u žensku sobu je stupilo se" aktivnim "uđeš u sobu" ovaj odlomak stvara poremećaj na obe strane praga subjektivnosti. A kad se mesto ženske subjektivnosti napusti uzimajući u obzir mnogobrojna mesta "složene snage ženskosti", onda, retroaktivno i s izvesnim zadržavanjem, postaje moguće početi govoriti šta se događa kad žena stupi u sobu: rečju, ženskost, već tamo, već na delu, *sručuje joj se u lice*. Moramo pokušati da čujemo tu rečenicu – predstavu samoometanja – u oba njena mogućna smisla odjednom: postati sasvim očigledan, i flagrantno prekršiti neki zakon ili pravilo. Postoji i prepoznavanje i narušavanje mesta kreativnog subjekta koji nije više, ili nije još ono "one" koje je

ušlo u sobu. Ženski subjekt ovde je sazdan kroz nezakonito uplitanje u jezik: njena jedinstvenost (engl. *one-ness*) već počiva u mestu (mestima) drugog, njena jedinstvenost izvodi se retrospektivno iz prekršaja koji se sručuje u lice gramatičkog poretka subjekta i predikata. Ono "one" smesta je i predikativno i podeljeno.

Mnogo radikalnije nego što se pomišljalo u prvi čas, *Sopstvena soba* ne može pružiti utočište nikakvom "one", jer istorija koja je nagonmilana ovde ne ostavlja, kao ni književnost, vrata otvorena za nesmetan ulazak. Kao što smo otpočeli da nagoveštavamo, Penelopin domišljati rad predstavljen je Odisejevom domišljatošću, i on je neprestano ponavlja. U pričama o njihovim različitim podvizima uzetim zajedno sabrani su elementi za jedan smisaoni ponovni sastanak. U tom romanesknom trenutku kojim se zatvara krug epopeje, kad se lukavstvo vlasti spaja s lukavstvom ne-vlasti, postaje nemoguće, pa prema tome i nevažno znati ko koga ometa, čiji je rad prekinut a čiji se nastavlja, ili u koju se sobu ušlo a koja je ostala iza. Protumačena kao prostor prekidanja i ometanja, *Sopstvena soba* ne može dati naziv sobi koju imenuje kao svoj naslov. U njoj se ne pojavljuje "niko" (engl. *no "one"*) ko već nije mnoštvo, a nikakvo vlasništvo ovde ne jamči nepodeljenu imovinu. Umesto toga, naslov obećava

mesto rada prekidanog na mahove, knjigu u koju se, kao u žensku misao, žensko telo, često provaljuje. I koja se često prekida. Možemo prepustiti poslednju reč pripovedačici, koja savetuje slušaocima svog predavanja da "knjiga mora, na neki način, da bude prilagođena telu, i odvažićemo se da kažemo kako ženske knjige treba da budu kraće, zbijenije od onih koje pišu muškarci, i da imaju oblik koji ne zahteva duge sate upornog i neometanog rada. Jer ometanja će uvek biti" (90).

EPILOG: HETEROTEKST

Rad (ili igra) penelopinskog teksta podrazumeva uzajamno prekidanje i ometanje fikcije i istorije, ženskog i muškog prostora. Kretanje napred-nazad gradi/razgrađuje, mrsi/razmrsuje logičke ili "prirodne" suprotnosti – uključujući i suprotnost koja ustrojava polje uzajamno isključivih oprečnosti, oprečnosti logike ili razuma nerazumu ili ludilu. Pisanje takvog teksta ne može se pripisati nikakvom subjektu, bio on pojedinačni ili kolektivni. Baš naprotiv, subjekt je taj koji je upisan u tekst, pa prema tome i u igru razlika sa samim sobom.

Ovde ćemo ukratko pogledati fragmente heteroteksta Vulfovih – Virdžinije i Leonarda – držeći na umu pojam uzajamno ometajućih instanci.¹⁴ Izraz *heterotekst* skovan je sa ciljem boljeg odupiranja homologiji koja se

14 Jedna ranija verzija ovog epiloga izneta je na posebnoj sednici MLA pod naslovom "Parovi koji pišu" koju je organizovala Naomi Šor (Schor).

suviše lako nameće pokušaju čitanja kroz seksualnu različitost. Javlja se iskušenje da se primeni logika seksualne suprotnosti, da se njen autoritet nametne obrascu autorskih instanci i njihovim potpisima koje su obustavili jedno u drugome – ili ih omeli jedno drugome. Spisateljski par koji piše heterotekst, međutim, ima svoj "život" u *biografskom* a ne u *biološkom* smislu. Ili, bolje rečeno, ova se razlika takođe upisuje/potire heterotekstom. I zaista, da bi se takav tekst čitao, čovek mora biti spreman da prepozna tačke u kojima je *grafija* seksualne različitosti – njeno upisivanje i potiranje – već zamenila *logiku* seksualne različitosti – međusobnu eksteriornost – čak i kad je ovaj par živeo i pisao.

Januara 1915, Virdžinija Vulf je radila na onome što će postati – posle mnogih preokreta i vraćanja – roman koji je konačno objavljen 1919: *Noć i dan* (*Night and Day*).¹⁵ Otprilike u isto vreme Leonard Vulf je za Fabijansko društvo otpočeo rad na jednom izveštaju koji u svojoj autobiografiji opisuje kao studiju s ciljem "razumevanja uzroka rata 1914. i rata uopšte uzev, i iznalaženja načina, ako je moguće, da se rat ubuduće učini manje verovatnim".¹⁶ Ovaj izveštaj konačno je dospelo u "uticajnu knjigu Leonarda Vulfa *Internacionalna vlada* (*International Government*,

1916), kojom se britanska vlada služila u svojim predlozima Ligi naroda" (*Dnevnik /Diary/*, 22, bel. 63). Ove dve spisateljske instance sreću se na još jednoj spisateljskoj pozornici, a to je Virdžinijin dnevnik, jer januara 1915. Virdžinija Vulf ponovo piše dnevnik koji je i ranije vodila u nekoliko kratkih razdoblja. Iako se povratak autobiografskoj navici nastavio gotovo bez prekida celoga januara, prekinuo se kod datuma 15. februar. Ishod je stoga nešto kao dnevnik u odlomcima, dnevnik smešten, osim toga, između onoga što njegov priređivač naziva "dvema zastrašujućim olujama umobolnosti", između dve faze manično-depresivnog meseca. Septembra 1913. depresivna faza poprimila je oblik samoubilačke prisile, i tad je Virdžinija bezmalo uspela da sebe otera u san iz kog nema buđenja. Stoga se čini da taj odlomak uvodi jednu autobiografsku prisilu spram autotatološke prisile. Po većini izveštaja, lunarna manična faza otpočela je sredinom februara 1915, otprilike u vreme kad se dnevnik prekida.

S četiri teksta koje sam upravo pomenula – Virdžinijinim dnevnikom, Leonardovom autobiografijom (velikim delom zasnovanom na njegovom dnevniku), romanom *Noć i dan*, i raspravom *Internacionalna vlada* – imamo

150

¹⁵ *The Diary of Virginia Woolf*, pri. Anne Olivier Bell (New York, 1979), 1:4, bel. 6; u upućivanju na strane u tekstu, pominje se kao *Dnevnik*.

¹⁶ L. Woolf, *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911-1918* (London, 1964); u upućivanju na strane u tekstu, pominje se kao *BA*.

strukove ovog heterotekstualnog odlomka koji se dodiruju.

U vulfovskom obrazovanju došlo je do preokreta prema oblikovanju tlačitelja Virdžinijnog pisanja i, dalje od toga, pisanja žena uopšte uzev. Jedno od imena datih tom oblicju jeste Leonard Vulf. Dovoljno je navesti jedan noviji naslov – *Celog tog leta bila je luda: Virdžinija Vulf: ženska žrtva muške medicine (All That Summer She Was Mad: Virginia Woolf: Female Victim of Male Medicine)* – pa videti kako su se linije podele stvrdnule u optužbe.¹⁷ Autor ove studije, Steven Trombli (Trombley), tvrdi da je Leonard predstavljao i zamenjivao psihološku instituciju kojom su dominirali muškarci, i koja je postavila dijagnozu i propisala lečenje za Virdžiniju kad je bila u lunarnim fazama. Kao takav, on je bio saučesnik u izricanju presude o njenom duševnom zdravlju i bolesti koja je, kao što je Trombli dokumentovao, u Engleskoj 1915. predstavljala moralnu, etičku i političku presudu. Trombli smatra Leonarda za glavnog krivca za potiskivanje istine o Virdžinijinom ludilu koje je bilo razlog, čak i pri-

hvatljivost te presude. Ključno razdoblje za njegovo tumačenje obuhvata datume odlomka dnevnika – prvih šest sedmica 1915. No Trombli u stvari ima malo toga da kaže o dnevniku Vulfove iz pomenutog razdoblja, i samo usput pominje događaje s početka 1915. Mnogo je više zaokupljen rekonstrukcijom pojedinosti koje okružuju pokušaj samoubistva septembra 1913. Tu Trombli osuđuje Leonarda s istom silinom etičke, moralne ubeđenosti koja je i sama upravo osuđena.¹⁸ Stoga se ova vežba nužno okončava ponavljanjem pretpostavke da je moguće razložno razlikovati razum od ludila, a to čini stoga što Leonarda i Virdžiniju uzima kao logične subjekte koji se mogu izdvojiti iz heterotekstualne obloge. Baš tu pretpostavku i možemo da proverimo ako razmotrimo kako heterotekst grafijski implicira te subjekte jednog u drugome na način koji neminovno prevazilazi primenu logike.

O svom spisateljskom projektu kog se latiao početkom 1915. Leonard Vulf u svojoj autobiografiji piše:

¹⁷ Trombley, *All That Summer She Was Mad* (New York, 1981). Trombli navodi Kventina Bela, "zvaničnog" biografa Virdžinije Vulf, koji piše: "U veoma opsežnoj literaturi posvećenoj proučavanju Virdžinije Vulf postoji neka vrsta ludačkog ruba, a za to je u poslednje vreme moguće pronaći autore koji su spremni da optuže Leonarda, da u njegovom racionalizmu pronađu neko svojstvo nesaosećajnosti i neosećajnosti koje mu je, kako se u priči veli, onemogućavalo da usreći svoju ženu. Postoji kod takvih pisaca dašak izrazitog šarlatanstva, odbacivanje razuma." Potom Trombli komentariše: "Tako su povučene borbene linije" (298). Iste borbene linije ponovo su povučene u jednoj jetkoj razmeni reči između Kventina Bela i Džejn Markus u "Kritičke reakcije I, II", *Critical Inquiry* II (mart 1985).

¹⁸ Videti, na primer, Trombley, 163–167.

Prijatelji, a Mejnard (Keinz) naročito, obeshrabrivali su me, smatrajući da bi cela stvar trebalo da mi bude vrlo dosadna, pravo gubljenje vremena. Značajno je to što su ti veoma pametni ljudi... o tom problemu [rata] mislili naprosto i isključivo kao o pitanju arbitražnog postupka... Glavni razlog krije se u tome što se u srećno, bezazleno zlatno doba pre 1914. pametni ljudi nisu zamarali međunarodnim odnosima i problemom sprečavanja rata – sve su to prepuštali profesionalnim političarima i diplomata. (BA, 184)

U stvari, Leonard Vulf je morao da izmisli upravo temu o kojoj je pisao. "Godine 1915. niste mogli postati autoritet u internacionalnoj vladi tako što biste čitali knjige, zato što knjige nisu postojale; morali ste da se obraćate onome što se zvalo prvobitni izvor" (BA, 187). Uranjajući u more podataka, Leonard je postao autoritet po sopstvenim merilima.

Često sam ljutio ljude time što sam govorio da pametna osoba može postati ono što se zove "autoritet" za većinu "pitanja" ili "tema" ako ih bude pomno proučavala dva-tri meseca. Mislili su da sam arogantan zato što tako govorim, ili, ako ne arogantan, a ono neozbiljan. Ali, to je istina... Godine 1915. radio sam kao fanatičan i posvećen knjiški moljac na izvorima svoje teme, međunarodnih odnosa, inostranih poslova, istoriji rata

i mira. Godine 1916. temeljno sam upoznao svoju temu; bio sam autoritet. (BA, 185)

Ovaj opis Leonardovog rada na više mesta prelazi heterotekstualnu granicu između činjenice i uobrazilje, logičkog argumenta i grafijskog dodatka. Prvi znak koji treba da pratimo jeste pitanje moguće Leonardove arogancije povodom tvrdnji o autoritetu. Slična mogućnost pokrenuta je kad je u svojoj autobiografiji raspravljao o zbivanjima 1913. – Virdžinijinoj bolesti i pokušaju samoubistva. Razmišljanje o "stanju znanja o nervnim i mentalnim bolestima... godine 1913." vodi autobiografa konfrontiranju onoga što sâm shvata kao "osobu... sa iskustvom sa samo jednim slučajem mentalne bolesti" (BA, 161) sa znanjem takozvanih autoriteta pozvanih da daju savet, dijagnozu, i propišu lečenje za Virdžinijin slučaj: "Može zvučati arogantno kad kažem da mi se učinilo da se to što oni znaju svodi praktično ni na šta. Oni pojma nemaju o prirodi ili uzroku Virdžinjinog duševnog stanja... a nemaju ni stvarnog ili naučnog znanja kako da je leče. Sve što su mogli da kažu bilo je da ona pati od neurastenije" (BA, 160). Vulfova "arogancija" navela ga je da dovede u pitanje dijagnozu "neurastenije", što je bio opšti izraz kojim su označavani mnogi poremećaji ponašanja. Posebno je nastojao da utvrdi zašto je na Virdžinijin slučaj primenjen baš taj izraz, a ne (godine 1913) ultramoderna "manično-depresivna" odredba: "Kad sam unakrsno propitao Virdžinijine lekare, rekli su da ona pati od neurastenije, a ne od manično-depresivnog ludila, što je nešto sa-

svim drugo. Ali što se simptoma tiče, Virdžinija *jeste* patila od manično-depresivnog ludila" (BA, 161). Iako Vulf ne tvrdi da je postao autoritet za manično-depresivne poremećaje, što se "Virdžinijinog slučaja" tiče, on ga je "mescima pomno posmatrao i proučavao", te stoga može da napiše: "Gotovo uopšte ne sumnjam u to da su neki moji zaključci ispravni."

I u jednom i u drugom slučaju koji je proučavao, Leonard Vulf je morao da izmisli sopstveni autoritet. Da bi neko shvatio ludilo u opštim ili pojedinačnim razmerama, da bi dao dijagnozu njegovih uzroka i propisao režim za sprečavanje njegovog povraćaja, čovek mora da se suoči s mogućnošću sopstvene arogancije. Čini se da je početkom 1915. Leonard Vulf radio na oba fronta. Ima osnova za pretpostavku da su se ti frontovi projektovani jedan na drugi uzduž i popreko, te je rad na internacionalnoj vladi poprimao oblik spram neprestane pretnje razaranjem u neposrednoj blizini doma – smenjivanje "srećnih, bezazlenih dana" i rata davalo je pozadinu smenjivanju manije i depresije. Spekulacija o transcendentnom superracionalizmu (Vulf je zamislio nešto što je nazvao "Supernacionalni autoritet")¹⁹ održava vezu s najosnovnijim gestom razuma, nužnim pre nego što razum uzmogne da autorizuje ili autografizuje sebe: sa definicijom ili određi-

vanjem granice ludila. Taj gest, međutim, može uvek biti arogantan, što znači da određivanje granice ludila nikad nije jednostavno, pošto polaganje prava razuma na sopstveni autoritet može po sebi prekoračiti granicu između razuma i nerazuma, činjeničnog ili izmišljenog autoriteta.

Zbog opasnosti koju predstavlja sopstveno ludilo ili arogancija, biograf (i *a fortiori* autobiograf) koji bi odlučio gde da razdvoji razum od nerazuma možda bi se morao suočiti s ilogičnošću koja bi izneverila svrsishodnost te odluke. Autobiografija Leonarda Vulfa upadljiv je primer tog poremećaja u određivanju ludila. Posredi je hronologija Virdžinijine bolesti koja je na jednom mestu izneta na sledeći način: "Od leta 1913. do jeseni 1915, Virdžinijin mentalni slom nije bio apsolutno bez prekida. Postojala su dva nastupa ludila, jedan koji je trajao od leta 1913. do leta 1914, i drugi od januara 1915. do zime 1915; između leta 1914. i januara 1915. trajalo je međuvreme duševnog zdravlja" (BA, 160; kurziv dodat). Ovde već možemo da uočimo izvesnu neodlučnost, kad tekst navodi i jesen i zimu 1915. kao kraj drugog nastupa ludila.²⁰ Ali, januar 1915. tačno je ponovljen i, za razliku od ostalih datuma, ovaj je relativno tačan kao određeni mesec, a

19 Za rezime dela *International Government*, videti Duncan Wilson, *Leonard Woolf: A Political Biography* (London, 1978), 66 ff.

20 U prethodnom poglavlju Leonard Vulf preuređuje te datume na još jedan način, smeštajući početak Virdžinijine bolesti u 1914, a njen pokušaj samoubistva u 1915; videti BA, 76-77.

ne godišnje doba. Pri svemu tome, dalje u toj autobiografskoj pripovesti, kad ovaj obris hronologije bude ispunjen podrobno opisanim događajima kao mesec u kom je otpočela Virdžinijina manična faza, januar će biti zamenjen februarom 1915. Uzimamo pripovest s kraja 1914, kad se "činilo da se stvari kreću dobro... činilo se da se Virdžinijino zdravlje popravilo, i ona je ponovo počela da radi i piše. Ja... sam otpočeo knjigu o internacionalnoj vladi koju je naručilo Fabijansko društvo. A onda, sasvim iznenađeno, sredinom februara ponovo je naišla katastrofa" (BA, 171-172). Pošto su opisani neki simptomi te katastrofe, u tekstu se ponovo uspostavlja hronologija: "Bio je to početak zastrašujućeg drugog stupnja njenog mentalnog sloma." Kad spojimo ovaj odlomak sa prethodnim, u kom je do povraćaja bolesti došlo u januaru, a ne u februaru, mogli bismo zaključiti da se u autobiografiji daje retrospektivna dijagnoza koja otkriva latentne simptome posle ili pre sasvim iznenadnog izbijanja manifestnih simptoma sredinom februara. Čini se da je Leonardu došla na um ova alternativa između latentnog i manifestnog, pošto piše: "Činilo se da se stvari kreću dobro" i "činilo se da se Virdžinijino zdravlje popravilo". Zbog toga što sumnja postoji na oba tasa možda bi razložno bilo

početak katastrofe datirati s januarom, pre nego što se otvoreno ispoljila. Iako se takvim rezonovanjem može objasniti protivrečnost u hronologiji, ona po sebi ostaje latentna pošto ni u jednoj tački nije isturena kao argument. Ono što se ne može odrediti upravo je status Leonardovog rezonovanja, to jest da li je razumno ili nerazumno bilo napisati da je Virdžinija Vulf počela ponovo da ludi januara 1915. iako se "činilo da joj se zdravlje popravilo i ona je ponovo počela da radi i piše".

Nikakve slične sumnje nema u zvaničnoj biografiji Virdžinije Vulf koju je napisao Kventin Bel, ili u kontrabiografiji Stivena Tromblija.²¹ U stvari, u presuđivanju o ovom pitanju protivstavljaju se dva istorijska portreta i destiluje oprečnost muško/žensko koja daje tumačenje Tromblievom naslovu. No da bi se razrešilo pitanje Virdžinijinog ludila i Leonardovog razuma, obe biografske priče morale su da prenebregnu heterotekst Vulfovih, impliciranost jedno u drugome autorke romanā i činjeničnog autoriteta. Istorijska oprečnost muškog ženskome može poslužiti samo racionalizaciji, a ne i analizi tih implikacija. Za još jedan primer možemo se okrenuti odlomku Virdžinijinog dnevnika iz januara 1915, koji s razlogom možemo staviti kao protivteg Leonardovoj podrazume-

154

21 "Krajem te godine Virdžinija je ponovo pisala – jedan roman ili priču koji je izgubljen; počela je, takođe, da vodi dnevnik. To su beleške mentalno savršeno zdrave žene koja vodi miran ali normalan život." Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography* (London, 1973), 2:22.

vajućoj neodlučnosti o mentalnom zdravlju njegove žene kad je počela da vodi taj dnevnik.

Uzimamo nit iz zapisa koji nosi datum 18. januar, i u kom se jedno ometanje od strane Leonarda pojavljuje na marginama dnevničkog sastava:

Kad sam otpočela ovu stranicu [Leonard] je rekao kako je rešio da odustane od pisanja naručenog članka o arbitrarnom postupku – & sad ću prestati da pišem dnevnik & porazgovaraću s njim o toj ludosti. To delimice potiče od moje egoističke navike da uvek potežem argument svoje knjige. Želim da vidim šta se može reći *protiv* svih oblika aktivnosti & tako odvrati L. od svakog njegovog rada, govoreći stvarno ne iz sopstvenog lika, nego iz lika Efi. Razume se da je apsolutno bitno da L. uradi posao koji može biti izvanredno dobar. (*Dnevnik*, 22)

Za ovaj tren, samo dve primedbe: prvo, uočimo izraz "arbitražni postupak", reči kojima Leonard posebno opisuje nerazumevanje s kojim su njegovi "veoma pametni" prijatelji dočekali njegov rad o međunarodnim odnosima. Da je i Virdžinija bila jedan od tih "prijatelja" koji su, poput Mejnarda Keinza, delovali obeshrabrujuće, ovde ipak nije jed-

nostavno potvrđeno. Umesto toga, i to je druga primedba, ako Virdžinija želi da vidi da li može da "odvrati L. od svakog njegovog rada", ona govori "ne iz sopstvenog lika, nego iz lika Efi". Efi je, čini se, bilo u to vreme ime glavnog lika u onome što će postati *Noć i dan*.²² Njeno uplitanje u ovoj tački ukazuje na to da je na delu grafijski dodatak logičnom protivljenju planu da "odvrati L. od svakog njegovog rada".

Da je taj dodatni "argument" koji se odnosi na Efi možda i proizveo dejstvo, nagovešteno je sledećim dnevničkim zapisom, od 19. januara, koji otpočinje ovako:

L.-ova melanholija i dalje traje, toliko da je jutros izjavio da ne može da radi. Posledica je bila jedan prilično melanholičan dan. Napolju je hladno & tmurno, takođe... drveće je sasvim crno, & a nebo teško nad Londonom; ali ima dovoljno boje da danas bude još lepše nego kad su dani vedri, mislim. Jeleni tačno pristaju paprati. Ali, Leonard je bio melanholičan, kao što rekoh. (*Dnevnik*, 22-23)

Pominjanja nedelatne Leonardove melanholije koja može, a i ne mora biti posledica Efine aktivnosti, objedinjuje ovaj odlomak. U okviru tog ponavljanja, odlomak označava pokret od unutra prema spolja, od teme Leonardove nedelatnosti prema jednoj spolj-

22 Videti Elizabeth Heine: "Postscript to *The Diary of Virginia Woolf*, vol. I: 'Effie's Story' and *Night and Day*" (Postskriptum za *Dnevnik Virdžinije Vulf*, sv. I: 'Efina priča' i *Noć i dan*), *Virginia Woolf Miscellany* 9, (zima 1977), 10.

noj temi koja i prenosi i leći inertnu težinu melanholijske. Pratimo li ovaj izlet, vidimo da je njime zapisano preokretanje subjektivne projekcije u pejzaž godišnjeg doba – tmurni se dani pretvaraju u još lepše od onih vedrih – a okončava se slikom koja potire ne samo subjekta u pejzažu, nego i svako drugo razlikovanje osim boje: "Jeleni tačno pristaju paprati". Pošto za ovim kretanjem sledi podsećanje na Leonardovo duševno stanje, to je ovim opisana i izvesna zaboravnost u samopotonuću u to stanje koje se, kao što ćemo odmah videti, u ostatku pasusa analizira kao "čisto pomanjkanje samopouzdanja u sopstvenu moć pisanja". Kao i sa uplitanjem Efi, ovde postoji zaobilaženje stvoreno u okviru logičkog smenjivanja, zaobilaženje koje je isto tako i prostor dat pismenom smenjivanju tamnog i svetlog, noći i dana. Time pisanje majstorski, primenom svoje moći da potrebe subjekta u pejzažu, menjajući odlike potištenosti u njemu, odgađa pitanje svoje istine ili laži.

No dolazi vreme da se kaže šta se stvarno misli.

Ali Leonard je bio melanholičan, kao što rekoh. Sve što mogu da učinim jeste da povučem sve što sam rekla; & da kažem ono što stvarno mislim. Pisanje romana je loša navika – falsifikuje život, mislim. No nakon što sam 5 minuta vrlo iskreno hvalila L.-ovo pisanje, on veli "Stani", na šta ja stanem, & više nema šta da se kaže. Kad analiziram njegovo

raspoloženje, velik njegov deo pripisujem čistom pomanjkanju samopouzdanja u sopstvenu moć pisanja; kao da on ne bi mogao biti pisac, na kraju; & pošto je praktičan čovek, njegova melanholija tone mnogo dublje nego ona polovična melanholija smetenih ljudi poput Litna (Stračija), & ser-Leslija (Stivena) & mene. S njim nema rasprave. (*Dnevnik*, 23).

S ovim pasusom dostižemo nešto slično najvećoj mogućoj gustini u svakom pokušaju rezonovanja sa heterotekstom i u njemu. Mogućnost da se kaže šta se stvarno misli poremetilo je Efino dodatno/istiskujuće dejstvo. Pisanje romana zaista falsifikuje život, ali i nagoni pisca da postavlja pitanja o autoritetu, o moći pisanja, o "fikciji" u njenom delovanju na "praktično". Ovi su izrazi učoreni ujedno u vid pitanja postavljenih mračnoj budućnosti autorovog autoriteta – njegovoj ili njenoj moći da tu pomrčinu pretvori u svetlost. No da li to pitanje postavlja Virdžinija govoreći u sopstveno ime ili u ime lika Efi, ili Leonard, i da li je ono postavljeno njoj samoj, ili njemu samom, ili nekom drugom, to se ne može reći. Trag Efinog uplitanja nastavlja da ubacuje prazno mesto u razmenu između autoriteta i ludila.

Mogućno je, razume se, da kad Leonard određuje januar 1915. kao vreme povratka ludila, njegov razlog počiva u epizodama kao

što je Efin argument od 18. januara. On je možda pobrkao razgovor sa Efi i druge svoje razgovore s "ludom" Virdžinijom, koje opisuje na sledeći način:

Njeno ludilo bilo je u njenim pretpostavkama, njenim verovanjima... Ta su verovanja bila luda zato što su zapravo bila u protivrečnosti sa stvarnošću. Ali ako se ta verovanja uzmu kao pretpostavke za zaključke i radnje, sve Virdžinijine radnje i zaključci bili su logični i razumni, a njena moć uverljive rasprave van pogrešnih pretpostavki strahovita. Stoga je bilo beskorisno pokušati raspravu s njom. (BA, 164)

Uočimo odjek iz Virdžinijinoga dnevnika, gde se razgovor s Leonardovom melanholijom prekida kod rečenice "S njim nema rasprave." Ovo bi bile dve instance u kojima se logični argument mora prekinuti pred ludilom u logici, impliciranošću jednoga u drugome.

Pristupimo li heterotekstu da bismo žensko pisanje čitali kao da je nastalo naprosto iz oprečnosti, onda se moraju ignorisati implikacije subjektive sopstvene udvojenosti. Upravo stoga što je Virdžinija Vulf uzoriti ženski pisac, važno je ne završiti sa suviše jediničnom verzijom njenog autoriteta, osujetiti, drugim rečima, autoritet drugosti.