

**FEMINISTIČNA
PROZA:
MITI
IN UTOPIJA**

**Margaret Laurence,
Margaret Atwood,
Chantal Chawaf,
Hélène Cixous,
Madeleine Monette,
Monique Larue,
Berta Bojetu**

Pričujoča razprava ugotavlja, da se v različnih prostorih in različnih jezikih precej sinhrono pojavljajo prozna dela, ki kljub formalnim razlikam ravnajo podobno z mitskimi vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, skozi katere se udejanjajo. Ob primeru ženske-ustvarjalke, oblikovalke svoje usode, svoje ustvarjalnosti, svoje zavesti, v sodobni ženski književnosti najjasneje prihaja do izraza nov mitem Evridike, ki v bolj ali manj mitsko obarvani pripovedi razrešuje svoje odnose z moškimi, se pravi, z različnimi inačicami Orfeja, hkrati pa tudi z ženskami, pri čemer je v ospredju navezovanje na par Demetra-Perzezona. Nova Evridika vsekakor še ni oblikovala svoje dokončne podobe, saj tudi ni mogoče z gotovostjo predvideti, kam se bo usmerila književnost pisateljic, katerih ustvarjalnost je predstavljena v tej razpravi. Nedvomno pa je mogoče ugotavljati, da so miti v sodobni književnosti živi in da romaneskna pripoved, še tako nelinearna, fragmentirana zgodba ostaja zvesta svoji etimološki pogojenosti, mitu, s tem pa tudi svoji vlogi: osveščanju bralcev, ustvarjanju novih vzorcev, preoblikovanju starih načinov izražanja in tudi obnašanja.

Preoblikovanje mitov v ženski književnosti skoraj vedno – če ne že kar obvezno – vodi k vzpostavitvi posebnega romanesknega prostora, ki ga ni mogoče preprosto izenačiti s “posnetkom stvarnosti”, s tako imenovano “fiktivno realnostjo”.¹ Torej gre za oblikovanje u-toposa, ki zna biti pozitiven ali negativen, v vsakem primeru pa v sodobni ženski književnosti, ki mi je dostopna, kaže na nezadovoljstvo pisateljic s stvarnostjo, v kateri delujejo.

Lahko bi rekli, da je že samo navezovanje na mite vstopanje v utopijo, saj gre pri mitu nasploh za miselni konstrukt, čigar cilj je osveščanje tistih, ki jim je mitska pripoved namenjena. Sodobne pisateljice, ki so predmet te razprave, največkrat ne gradijo socialnih in morda sociološko obarvanih utopij, ampak mnogo pogosteje v svojih delih razkrivajo notranja dogajanja romanesknih oseb. To pomeni, da jih v navezovanju na mite zanima vsebina mitičnih vzorcev, ki odraža in zadeva najprej in predvsem notranjo rast, dozorevanje opisanih oseb. Torej tudi te avtorice ne ravnajo drugače od vseh dosedanjih mitografov ali mitopoeetov, se pravi ustvarjalcev mitov. Hkrati velja poudariti, da njihov u-topos ni vedno enako “daleč” od vsakodnevne stvarnosti, vsekakor pa je okvir, v katerem se lahko oblikuje romaneskni svet, ki je za osebe v romanu poseben, drugačen, izjemen, vendarle hkrati potreben – da se lahko dogodi preobrazba, da lahko pride do zapleta, ki sproži veliko manj samo “anekdoto” kakor ravno proces, ki je za osebe – najpogosteje ženske – odločilen.

Na ta način je že sam romaneskni prostor postavljen v območje mita, kar po svoje pomeni, da mitološka zavest teh avtoric odloča o mejah u-topije, v kateri se bo razvijala, kar se bo še posebej pokazalo ob konkretnih primerih. Morda bi se dalo reči, da pri obravnavanih avtoricah mit prednjači pred utopijo in jo šele pogojuje, kar se po svoje odmika od trditev raziskovalcev utopij, ki jih pogosto zanima predvsem družbenopolitična razsežnost utopične literature.²

Pri opredelitvi utopije velja upoštevati dejstvo, da so si različne raziskave v temeljih morda podobne, da pa enotne definicije ni mogoče vzpostaviti, saj bi zagotovo pomenila večjo omejitev, predvsem glede na besedila, ki nastajajo v zadnjih letih in jih teoriji še ni uspelo ustrezno označiti. Med teoretiki, ki se v kanadskem prostoru najpogosteje pojavljajo z razpravami o utopiji, navajam predvsem Guya Boucharda, ki se je v nekaterih razpravah ukvarjal z žensko, lahko bi rekli feministično prozo v Québecu in Franciji. Za razliko od njegovih razprav se moja ne dotika militantne feministične proze, ki je imela posebno vlogo v feminističnih gibanjih in se je zavzemala za vzpostavitev matriarhalne družbene ureditve, dostikrat celo povsem brez prisotnosti moških. Kljub temu lahko skupaj z Bouchardom ugotavljam, da v delih, s katerimi se ukvarjam, brez težav razlikujem predvsem med dvema oblikama utopije, eutopijo in distopijo.³ Velja poudariti, da se v obravnavanih romanih obe obliki pojavljata sinhrono, se medsebojno pogojujeta in spodbujata: se pravi, da postavitev romana v distopijo potegne za seboj razmislek romanesknih oseb o eutopiji, ali pa porušenje imaginarnega eutopičnega prostora vodi do distopije, s katero se sooča ta ali ona romaneskna oseba. Tovrstno ravnanje se pojavlja tako rekoč paradigmatično pri številnih avtoricah, ki ustvarjajo v različnih jezikovnih prostorih in zagotovo tudi v različnih družbeno-ideoloških razmerah.

Moje razmišljanje o mitih in utopiji v sodobni ženski književnosti se usmerja zlasti na najnovejša dela nekaterih avtoric, ki delujejo v Franciji in Québecu. Med njimi me najbolj pritegujeta Francozinji Hélène Cixous in Chantal Chawaf, pri francosko pišočih Kanadčankah pa predvsem Madeleine Monette in Monique LaRue.⁴ Ob tem se mi je zdelo zanimivo upoštevati tudi dela dveh tako rekoč že klasičnih anglofonih kanadskih pisateljic, katerih romani so se uveljavili v širšem prostoru, Margaret Laurence in Margaret Atwood. Hkrati me je zanimalo, ali se miselni procesi, ki jih zaznavam v delih omenjenih avtoric, pojavljajo tudi v prozi Berte Bojetu. Ugotavljam, da se oba njena romana izvrstno vključujeta v to problematiko.

Po strukturni plati se obravnavani romani vsekakor močno razlikujejo med seboj. Obe angleško pišoči kanadski avtorici uporabljata tehniko vračanja v preteklost s točke v pripovedi, ki sproži to ali ono asociacijo, kar postopno, po načelu zlaganke, nato oblikuje celovito podobo zapletov in romanesknih jeder. Cixous in Bojetu sta v svojem pisanju silno poetični, kar najbrž pomeni, da se jima bogata metaforika zdi predpogoj za učinkovitost besedila. Chawaf se je po začetnih romanih, kjer je s poetično zgoščenostjo poskušala posredovati "magmo" tako rekoč predzavestne, predracionalne misli, usmerila v veliko bolj umirjeno in skoraj linearno prozo. Monique LaRue prav tako kakor Madeleine Monette vztraja pri prozi, ki je na videz lahko berljiva, izpiljena, prečiščena, kjer pa se za osnovno anekdoto odpirajo plasti drugačnih razumevanj, za katera obe avtorici seveda v besedilih dajeta dovolj vodil.

Kadar v vsakodnevnem komuniciranju omenjamo utopijo, imamo najbrž pred očmi nekaj "nerealnega", namišljenega, prostor nekje

daleč v prihodnosti, za katerega velja, da je skoraj neuresničljiv, vendar boljši od tistega, v katerem smo trenutno (ali v katerem so bili utopisti, ko so ustvarjali svoja dela). V ženski književnosti se zdi ta utopos veliko bližje sedanjosti, v kateri živijo pisateljice; ni vedno samo eu-topos, boljši prostor, vendar je nekako "edini", v katerega lahko projicirajo svoje osebe.

Na tem mestu se zastavlja nekaj vprašanj, na katera pričujoči zapis nedvomno ne bo mogel dokončno odgovoriti. Namreč, zdi se značilno, da se po novem romanu in njemu podobnih literarnih usmeritvah vračamo k posebni obliki didaktične proze. Vprašamo se lahko, ali je ta proza vezana izključno na žensko književnost, ali se v tem primeru nujno naslanja na feministična gibanja in njihove želje, da bi ustrezno uveljavila žensko ustvarjalnost in prek nje dosegla spremembo zavesti v družbi. Preveriti bi veljalo, ali vsa (sodobna) feministična književnost čuti potrebo po obnovitvi starih mitov – po njihovem preoblikovanju, in ali v tem primeru nujno ustvarja tudi nov prostor, v katerem se ta ali oni mit lahko uspešno izrazi.

V tem sklopu bi se nato veljalo vprašati, ali tako ustvarjen (romaneskni) prostor po svoje upošteva mitološko logiko, se pravi, logiko združevanja nasprotij, kar bi pomenilo, da že skoraj po definiciji presega delitev na eu-topos in dis-topos; da tako rekoč vedno združuje različne prostore, različne tipe prostorov, ki odražajo kompleksnost usod, kakor jih ponazarja ta književnost. Kateri so miti in kakšni so prostori, v katerih se udejanjajo, bo vsaj delno pokazalo branje nekaterih romanov.

Ob tem ostaja odprto teoretično vprašanje o navezovanju te proze na avtobiografijo, ali vsaj o pogostem prekrivanju nekaterih avtobiografskih razsežnosti s črtami, ki označujejo osebe v romanih. Če je v literaturi prejšnjih dob veljalo, da so se za osebami v romanih, ob njihovi navezavi na ta ali oni mitski vzorec, pogosto skrivale avtobiografske črte, pa vemo, da je novi roman v svojih prvih obdobjih odločno zavrnil kakršno koli povezovanje literature z življenjem pisateljev. Morda so bile feministične avtorice med prvimi, ki so se ponovno zavzele za prozo, veliko tesneje povezano z osebno rastjo, z vsakodnevnimi izkušnjami pisateljic. Lahko bi rekli, da literatura na ta način znova dobiva ključno vlogo v spreminjanju nazorov in s tem tudi odnosov med ljudmi. Seveda se velja izogniti pasti vračanja k teoriji odraza in omejujočega navezovanja romaneskni prostorov na stiske in iskanja pisateljic. Razmejitve je še toliko težja, ker avtorice same pogosto brišejo razlike med življenjem in literaturo, ali bolje, v smislu novih utopij in ponovne opredelitve vloge mitov ustvarjajo predstavo o "utelešeni", s krvjo in drugimi življenjskimi sokovi prepojeni literaturi,⁵ kar se morda najizraziteje kaže v delih Hélène Cixous.

Pogosto in v številnih delih naletimo na različna "utelešenja" Evridike, ki si tako ali drugače jemlje pravico, da sama spregovori – da se prosto, ustvarjalno izrazi. Sklicevanje na novo Evridiko, kakor jo vključujejo v svoja dela Bojetu, Cixous, Laurence ali Monette, skoraj nujno zahteva opis ustvarjalnega procesa znotraj romana. Lahko gre

za postopek, ki ga najpogosteje označujemo z izrazom "mise en abyme" in ki v samem romanu opisuje proces pisanja, ustvarjalnost osrednje osebe v delu. V tem primeru se morda najizraziteje oblikuje "dodatni" notranji, imaginarni prostor. Osebe v romanih, ki pišejo (ali se tako kot pri Berti Bojetu ukvarjajo z drugačnim tipom ustvarjalnosti, na primer s slikanjem), znotraj romanov živijo v posebnem prostoru, v svetu svojih junakov, v svetu njihovih dogodivščin. Ta svet se zdi stvarnejši od vsega drugega, bolj zavezujoč, po svoje tudi bolj zanimiv od vsakodnevnega ubadanja s preživetvenimi opravki; vsekakor dodeljuje smisel, oblikuje tisti prostor, v katerem opisana romaneskna oseba, ki je hkrati tudi znotrajpripovedna ustvarjalka, pisateljica, tako rekoč šele prav zaživi.

Tako bi predvsem v delih Héléne Cixous lahko govorili o večdimenzijski utopiji, ki bi jo ta ali oni označil za beg od stvarnosti, se pa v tej prozi vendarle kaže kot pozitivna, saj omogoča pišoči osebi znotraj romana, da se polno angažira, da udejani svojo ustvarjalnost prek bioloških danosti, da torej v ustvarjalni proces, ki jo obvladuje, priteguje in hkrati določa, vključi ne samo svoja rodila, temveč vse svoje telo in vsekakor tudi vse druge plasti svoje osebnosti, svojega duha. Med številnimi deli bi morda veljalo posebej opozoriti na prozo brez generične oznake *Illa*⁶ (za to nadvse plodno pisateljico je zadnjih dvajset let značilno izogibanje zvrstnim in podobnim opredelitvam). Ta proza se odvija v povsem domišljjskem svetu, kjer je praktično nemogoče govoriti o takšni ali drugačni zgodbi, ampak veliko bolj o amalgamu kratkih scen, včasih v premem govoru, med katerimi teče besedna reka pripovedovalkinih razmišljanj, povezav med različnimi celinami, različnimi zgodovinskimi obdobji. Sam naslov, "illa", sodi v sklop pisateljicinih besednih iger, ki uveljavljajo ženske oblike besednih vrst povsod tam, kjer tradicija premore le moško različico. "Illa" je hkrati "tretja", nekakšno androgino bitje, ki v ženskem telesu udejanja hkrati moško in žensko naravo, je raztrgani Orfej, ki na nebu in v podzemlju išče svojo duševno polovico, je Demetra, ki obupana blodi in poskuša najti svojo Perzefono, je hkrati Clarice,⁷ sodobna iniciatorica na poti v sožitje med ženskami, v harmonijo med ženskami in naravo, svetom. Ustvarjalka kot oseba v romanu v tem smislu deluje kot vabilo drugim ženskam – vabilo k ustvarjalnosti, k oblikovanju prostorov, v katerih se lahko polno uveljavijo, čeprav so iz zornega kota stvarnosti "neresnični".

V prav takšni luči lahko beremo roman Margaret Laurence *The Diviners*,⁸ ki je nedvomno eno izmed najvidnejših del sodobne kanadske proze v angleščini. Za nekoga, ki ne živi v Kanadi ali ne pozna dobro njene zgodovine, je delo lahko izvrsten uvod v bolj skrite razsežnosti življenja v tej prostrani deželi, še posebej s stališča nekoga, ki je tako ali drugače postavljen na rob družbe – predvsem zaradi prepričanj, ki jih zagovarja prek svojih romanesknih stvaritev.

Roman je izvrsten primer, kako se za bolj ali manj realistično pripovedjo razkriva izredno bogata veriga simbolnih asociacij, analogij, ki se vežejo na ta ali oni mit ali pravzaprav združujejo več mitov in jih oblikujejo v novo celoto. Za Margaret Laurence je značilno, da jo

zanima žensko občutenje erotike, ustvarjalnosti, ki nosi v sebi erotične razsežnosti in je telesno pogojena, kar vodi do posebnega tipa zavedanja same sebe. Tako se lahko strinjamo z uvodom Davida Stainesa, ki označuje delo za *Bildungsroman*, v katerem se oblikuje osebnost avtorice.⁹

Rast osrednje junakinje, ki po svoje odraža zorenje pisateljice, se najbolje kaže v odnosu med junakinjo Morag Gunn in njenim prvim, edinim uradnim soprogom, Brookom Skeltonom. Ta univerzitetni profesor vztraja pri vlogi Pigmaliona, hkrati pa kot Hades svoji Perzefoni dovoljuje ustvarjalnost samo v mejah, ki jih sam začituje, dokler Morag ostaja njegova učenka. Zakon se zlomi ravno zaradi njenega občutka ujetosti, njegovega odločnega odpora proti njeni neodvisnosti: štirinajst let je starejši od nje, ne mara otrok, saj je ona njegova ljubica, žena, otrok, njegova stvaritev, kar pomeni, da ljubi manj njo kakor svojo projekcijo vanjo.

Iz življenja, ki je za Morag vse bolj distopično, se ta mlada ženska, pisateljica, vrne v naročje svojega prvega moškega, marginalca, skoraj izobčenca s planjav Manitobe. Jules Skinner Tonnerre je mestic, napol Indijanec napol Francoz, ki nima več pravice ne do indijanskega ne do francoskega jezika; zanimivo je, da konec koncev umre za rakom na grlu. Neobvladljiv, neukrotljiv, svoboden je, in edino z njim ima Morag lahko otroka – deklico Pique, ki iz materinega naročja počasi uhaja v svojo, bolj indijansko identiteto, prek pesmi, ki jih piše in izvaja, prav kakor njen oče.

Morag združuje več mitov: Evridiko v novi preobleki, ki se uveljavlja s svojim pisanjem; Perzefono, ujeta v tradicionalne okvire, ki jo mora preseči v sebi; obenem ji le s težavo uspeva, da ne pade v past arhetipa Demetre, posesivne matere, a z Julesom obnavlja arhetip nemogoče ljubezni, ki oba ohranja v ustvarjalnem procesu.¹⁰

Marginalnost, ustvarjanje mitov z dna družbe, ki pomaga pri ohranjanju dostojanstva, se še posebej kaže v podobi Christieja, smetarja, izobčenca, ker širi smrad, umazanijo drugih, ki pa jo z vso ljubeznivostjo in modrostjo sprejema in kanalizira na smetišče. Njegovo vedeževanje s smetmi je tako način za ugotavljanje zakonov življenja. Krušni oče Christie vzgaja Morag z apokrifnim mitom o Piperju Gunnu, škotskem predniku, ki je pripeljal svoje ljudstvo v obljubljeni deželo, toda ta se tisti hip, ko se priseljenci izkrcajo nekje v severovzhodni Kanadi, izkaže za čisto distopijo.

Osrednja prisposodba romana je ob vseh oblikah vedeževanja, ki naj prinesejo odgovor na ključna vprašanja v življenju, nedvomno reka, ob kateri daleč od civilizacije, se pravi v svoji eutopiji, živi Morag. Voda ji daje občutek, da teče proti toku, hkrati navzdol in navzgor, združujoč prostore in čase, ljudi in naravo, tako kakor Moragina literatura, ki je obenem ves čas poskus zaustavitve toka življenja, ustvarjanje vzporednih življenj, vzporednih časov in seveda prostоров.

Margaret Atwood je s svojim romanom *The Handmaid's Tale*¹¹ morda najizrazitejša predstavnica sodobne anglofone utopične proze. Vse do zadnjega poglavja, ki je postavljeno v sklop znanstvenega

srečanja leta 2195, beremo pripoved o distopični totalitarni družbi, povsem očitno "nekdanjih" Združenih državah Amerike, tam v petdesetih letih našega stoletja. Atwood na svoj način domišlja obdobje preganjanja levičarjev, vrnitve v fundamentalistično krščanstvo in oblikovanja državno vodenih nadzornih organov. Njen u-topos, dežela Gilead, vzpostavlja razmerja, kjer je spolnost v izredno onesnaženi družbi na robu ekološke katastrofe omejena na bedne in ponižujoče poskuse reprodukcije za vsako ceno, z odvzemom svobode in individualnosti potencialnim materam nosnicam. Med njimi je tudi pripovedovalka v romanu, Offred, se pravi, Fredova lastnina, vselej oblečena v škrlat, z belo pečo na glavi, ki omejuje njeno vidno polje, prisiljena v živetarjenje, čakanje na obred, zasidran v biblični tradiciji sterilne Rahele in njene služkinje Bilhah, ki naj jo Jakob oplodi, tako da bo družini rodila potomca. Razvrednotenje ljubezni kot gonila odnosov med spoloma je v tej družbi nekakšna kazen za svobodomiselnost tistih, ki so želeli zgraditi utopijo "tretjega" spola, homoseksualcev, z vso svobodo žensk, in hkrati družbo, ki bi dovoljevala svobodne zakone in ponovne poroke. Poleg izrazito kritičnega odnosa do reaktualizacije nekaterih bibličnih razsežnosti v družbi, ki jo opisuje skozi zorni kot svoje junakinje, razvija Atwood tudi druge miteme, predvsem v zadnjem poglavju, ki je nekakšen ključ za branje romana. Tu izvemo, da je junakinja posnela svojo zgodbo na kasete, potem ko jo je podzemeljska odporniška skupina rešila iz hiše, kamor je bila dodeljena. Kaj se je zgodilo z njo, ti zgodovinarji iz dvaindvajsetega stoletja ne vedo: Evridika, ki jo kličejo v svoj svet, beremo čisto na koncu romana, ne bo spregovorila. Po svoje zadošča njena pripoved, ki je vsekakor obtožba gileadske družbe, v kateri se je treba bati najbližjih,¹² kjer pa ravno solidarnost, pripoved o grozotah, čeprav fragmentarna, razrvana, raztreščena, ohranja, vrača v življenje, kakor v predzadnjem poglavju zagotavlja junakinja.

Chantal Chawaf postavlja svoje pripovedi v prostore, ki se pogosto lahko navezujejo na neko resnično deželo – recimo Francijo, predele Združenih držav, Kanade ali Bližnjega Vzhoda – ki pa so vedno spremenjeni, prilagojeni notranjemu potovanju oseb, junakinj v romanih. Najpogostejši mitemi, lahko bi rekli tudi arhetipi,¹³ ki jih Chawaf povzema in preoblikuje v svojih zapisih, se navezujejo na grške mite Evridike, Perzefone, Hekate, Demetre; za razmislek o ženski kot uvajalki moškega v poduhovljeno erotiko nato sega v Mezopotamijo,¹⁴ s svojim videnjem odnosov med boginjami, na primer Ištar, in junaki, kakršna sta Enkidu in Gilgameš.

Predvsem v romanu *Vers la lumière*¹⁵ vodi Chawaf svojo junakinjo France iz več oblik popolne distopije v postopno soočanje in sprejemanje vsega, kar ji prinaša srečevanje z eutopijo, lahko bi rekli s tistim, kar se njej zdi eutopija. Roman se začneja s potovanjem France in njenega moža arheologa v puščavski prostor nekje v arabskem svetu, v prvo distopijo, kjer je sonce uničujoče, kjer tema prinaša norost, kjer soprog, Dagan, postane nekakšna Hekata, kraljica noči, od katere se France skupaj s hčerjo na silo odtrga. Njunjo potovanje

po Franciji je nato postopno približevanje izgubljenemu raj, otroštvu, stiku z materjo, hrepenenje po izvirni lepoti, varnosti, harmoniji – tudi s hčerjo, ki se polagoma začenja trgati od matere in postaja bolj in bolj neukrotljiva Perzefona, ki pa v svojem hrepenenju po nekakšnem angelu materi ne dovoli, da bi ji našla ustreznega partnerja, novo utelešenje Hadesa. France, najprej izrazita podoba Demetre, v tem konfliktu postopno še sama znova postaja Perzefona, ki jo iz morskih globin nekje na zahodni obali kliče njena Demetra. Zdi se, kakor da je regresija v neaktivno stanje ženske, ki se vse bolj podreja zunanjim, neopredeljivim silam, za France edina pot nazaj v materin trebuh, iz katerega so jo nasilno iztrgali morilci obeh staršev, v gradu nad morskimi pečinami. Takšno, rekli bi pretirano vrednotenje regresije je seveda tesno povezano z nazori, ki vodijo France v njenem iskanju, z njenim prepričanjem, da je sestopanje v notranji pekel potrebno in pomembno za dosego cilja. V tem sestopanju torej uteleša France preoblikovan orfični mitem, ki ga v romanu spet na drugačen način povzema tudi njena hči, predvsem v stiku z glasbo, improvizacijo na klavirju, ki naj bi ji omogočila stik z duhovnimi razsežnostmi bivanja. Obe sta novi Evridiki, ki brez Orfeja, v izrazito žensko obarvanem svetu, potujeta med svetovi in iščeta svojo identiteto. France sploh postaja posebne vrste Evridika, ko zapusti hčer in se na poti "k svetlobi" odloči za postanek v gradu, kjer namesto lastnice, vdove, piše spomine na umrlega soproga: se pravi, da po naročilu vodi nekakšnega Orfeja, ali vsaj spomin nanj, z drugega sveta. Hkrati jo vampirska delodajalka vse bolj vleče v globine vodovja, ki tudi tu ponazarja čustveno plat naše narave. France se od Vampire, spet Kraljice noči, Hekate, nekakšnega privida, dvojnika svoje matere, odtrga le za dokončni skok, ki bi mu lahko rekli tudi padec, za navidezno združitev s prvinskim elementom, morjem, materjo: navezovanje matere na morje je v francoščini še posebej vabljivo zaradi homofonije obeh besed (*mère* – *mer*), kar s pridom uporabljajo tudi druge pisateljice.¹⁶ Seveda se v sklopu utopitve, se pravi smrti, ki za France pomeni združitev s ciljem, svetlobo, materjo, pojavlja vrsta vprašanj, ki jih kritika v navezovanju na avtoričine izjave razrešuje na različne načine.¹⁷ Če Chawaf enači smrt s svetlobo, z materjo, potem je jasno, da postavlja na glavo ustaljene mitološke predstave o ženski kot nosilki noči, temnih sil. Hkrati je smrt v njenih delih nekako začasna, prehodno stanje, po katerem prihajajo na vrsto novi cikli drugačnih oblik življenja, kar pomeni, da eutopijo v tem delu velja povezati z iskanjem, potjo, in ne z dokončnim stanjem, saj France še v smrti ni potešena, pomirjena, prej strastno odločena, da jo beg v valove lahko odreši. V tem smislu velja za dokončnejše presojanje o njenem opusu počakati na najnovejša besedila, ki po njenih napovedih načenjajo odnos hčere in očeta.

Madeleine Monette v svojem romanu *Le Double Suspect*¹⁸ postavi svoj u-topos v Rim, v hotelsko sobo, kjer njena romaneskna oseba, Anne, ustvarja svojo pripoved na osnovi dnevniških zapisov, ki jih je podedovala od mrtve prijateljice Manon. Njena pripoved, razmišljanje o razsežnostih ustvarjalnega procesa, s tem pa tudi življenja, se v

romanu vriva med poglavja, ki retroaktivno opisujejo podrobnosti o postopnem duševnem odcvetu Manon. Vse delo je tako zgrajeno na vrsti odsefov, ko Anne s pomočjo pisanja po eni strani vodi mrtvo prijateljico na plan, hkrati pa ne more predvideti, ali je njeno potapljanje v Manonin svet ne bo potegnilo v globine, v smrt. Izredno močni mitem Evridike se navezuje na obrnjen orfični mit, tako rekoč postavljen na glavo, kjer številni pripovedovalci z besedami ohranjajo "pri življenju" vrsto oseb, ki so se porazgubile v druge svetove. Anne, obdana od Manoninih oblek, obkrožena z energijo, ki jo sevajo Manonini dnevniški zapisi, živi v svojem eutoposu, nekakšni maternici sredi Rima, zibelke naše civilizacije. V tem ne-prostoru, ki je hkrati daleč od sodobnega Rima, iz katerega zavestno izstopa, Anne razčlenjuje Manonine miselne konstrukte, njeno tesnobo, njeno distopijo, se pravi predstavo o svetu, ki jo je lahko pognala samo v smrt, potem ko je Manon izgubila svojo identiteto. Njen varni svet se je ob moževem samomoru sesul, hkrati pa se ni hotela sprijazniti z njegovo homerotiko in si ni znala ustvariti prostora, v katerem bi se lahko opredelila, morda kot lezbijka, morda kot heteroerotična oseba, predvsem pa kot Evridika, ki bi si upala sama vstopiti v svojo pripoved in se z njeno pomočjo potegniti na trdna tla. Kot posledica Anninega srečevanja z Manon in njenimi spisi tudi njeno lastno ostajanje v romanesknem svetu, njen beg v utopijo, ne prinaša odgovorov na vprašanja, kako živeti drugod, v u-toposu Novega sveta, Kanade, mitov Severne Amerike, kamor se namerava vrniti, ko bo dokončala svojo nalogo, predelavo prijateljčinega dnevnika.

V kvebeškem literarnem prostoru se v zadnjem času precej pogosto pojavljajo romani, ki jih pišejo ženske, njihove osrednje osebe pa so moškega spola. V to smer gre tudi delo *La Démarche du crabe*¹⁹ pisateljice Monique LaRue. Njena na videz precej realistična proza, pogosto v zmernem koketiranju s posebno različico policijskega romana, pri kateri gre za postopno razkrivanje ključne skrivnosti, zelo redko neposredno imenuje mite, na katerih gradi. Prav tako na videz ni mogoče govoriti o oblikovanju osnovne pripovedi znotraj utopičnega prostora. Kljub temu "rakovo napredovanje" prav v njenem najnovjšem delu vodi osrednje osebe v razkrivanje in obenem tudi oblikovanje vrste utopij. Zoboždravnik Luc-Azade Santerre, čigar ime aludira na nekoga brez zemlje, se sooči s posebnim izzivom, mlado pacientko z zobmi starke, Saro Rock; trdna, neomajna kakor skala, je z lastnim imenom prav kakor Luc povezana z bibličnim ozadjem. Luc najprej misli, da se je preprosto zaljubil v Saro, kar bi bila v njegovih življenjskih razmerah in v sodobni Severni Ameriki za kariero in družino nemogoča situacija. Sarino pismo, poslano iz posebne utopije, Japonske, ga usmeri tja, kamor edinole more: k sebi, na dolgo, izčrpljujočo, rakovo pot, ki vodi tudi v smrt. Odkrivanje samega sebe in svoje vpletenosti v precej zamotane štrene odnosov, pri katerih je pogosto samo opazovalec, za Luca pomeni odmik od poklica, ki ga ne mara, k početju, ki ga je od nekdaj privlačevalo, literaturi. Zapisovanje vsega, kar naj bi lepega dne morda odkrila Sara, ki ji je ta dejavnost tudi namenjena, je hkrati za Luca oblikovanje mreže

odnosov, vzpostavljanje analogij, povezav, ki tako rekoč vzvratno oblikujejo nekakšen ne-prostor, utopijo. Preteklosti ni več, vračanje vanjo je sestopanje v smrt, ugotavlja Luc, vendar je zanj to edina pot k smislu, k uveljavitvi samega sebe. Življenje se torej izmika zaradi zapisovanja, hkrati pa pisanje kroji življenje, vleče iz preteklosti prostore in čase, ki mečejo novo luč na sedanost. Literatura kot oživljanje tistega, česar ni več; spuščanje v brezna notranjih negotovosti, ki je povezano s fiktivno realnim Lucovim potovanjem na vzhod Québeca, kjer je kot otrok preživel poletja, vsi ti elementi vodijo naravnost v orfični sklop odnosov, ki pa so tudi tu v precejšnji meri postavljeni na glavo. Luc-Orfej išče nekakšno Evridiko, smisel življenja, ki ga ni našel ob meščanski ženi Nicole. Vendar je Evridika vsaj dvojna, če že ne večplastna. Najprej je tu Sara, nekakšna inspiracija, komajda prisotna in že takoj odsotna, po svoje posrednica, Hermes v ženski podobi, v telesu dekleta, ki hoče graditi bodočnost sebe in svoje generacije na drugačnih vrednotah, ki seveda nimajo kaj dosti opraviti z meščansko moralno. Nato je tu Sarina mati Michelle, za Luca povsem nedosegljiva, čeprav živa: nedosegljiva v tako imenovani sedanosti, vendar končno obvladljiva v preteklosti. Michelle, tako se polagoma razkrije, je Lucova sestrična: ob tabujih, ki sta jih zgradila kljub dolgoletnemu počitniškemu druženju, njun odnos opredeljuje tudi Michellina oblastnost in manipulativnost. Luc nima svoje volje in je nikoli ni imel: torej je v marsičem kastrirani Orfej, saj sam zapisuje, da njegova želja do Michelle ni bila spolno obarvana, čeprav ga to ni obvarovalo pred trpljenjem. Poleti 1967 namreč oba delata na montrealški svetovni razstavi, ki za mesto pomeni nekakšen preporod, obljubo sončne prihodnosti. Michelle izkoristi poletje za obred vstopa v odraslost, za stik s spolnostjo, pri čemer je Luc njen varuh, nujni tretji, gleduh proti svoji volji, zaupnik Michelle in njenega partnerja, napol Indijanca, ki se nima namena vezati, kljub otroku, ki ga je pustil Michelle. V podoživljanju preteklosti skozi zapisovanje dogodkov Luc šele postopno postavlja razmerja v smiselne povezave. Se pravi, da ureja preteklost, da jo barva z novimi spoznanji. Eno izmed teh spoznanj je tudi razkritje, kdo je njegov ded: njegove matere, ki velja za siroto, niso zaman vzgajali skupaj z Michellino roditeljico Rose, saj sta bili polsestri. Odkrivanje materinega rodu Lucu spet pomaga popravljati preteklost, svoje spomine, vtise, prepričanja. Hkrati se mati kaže kot izredno posesivna Demetra in obenem Evridika, vodnica neodločnega sina, tudi ona nekakšen Hermes v ženski podobi, ki vodi Luca vse globlje v nove zaplete in povezave.

Monique LaRue pogosto gradi svoje pripovedi na zrcalnih odslkovanjih in preoblikovanjih oseb, in tako v pričujočem romanu postavi Lucovo mater, rojeno neporočenemu dekletu, ob varno ognjišče: to dekle namreč pred prezgodnjo smrtjo pri spovedi pove, kdo je otrokov oče, in duhovnik ga prisili, da poskrbi za dekletce. Dve generaciji kasneje se upornici Michelle rodi dekletce, Sara, ki spet nima pravice vedeti, kdo je njen oče: tisto, kar je nekoč veljalo za najhujši greh, zdaj spet v novi obliki zadene isto družino. Sara in Michelle kljub

dolgoletni opustitvi vseh stikov z Lucovo družino nista izobčeni in ne socialno ogroženi. Luc na svojem iniciacijskem potovanju odkrije, da sta dedinji ogromnega posestva, prav tistega, kjer so indijanski divji lovci po vsej verjetnosti ubili Michellinega očeta. Za nameček se izkaže, da je Sarin oče, ki nikoli ni videl svojega otroka in ni hotel slišati zanj, prebivalec tega indijanskega rezervata in da je gozd dobro znan tudi Lucu, ki v njem že deset let lovi losa. Dežela spominov, dejanska u-topija, se tako izkaže za prostor, v katerem so se ves čas srečevali vsi udeleženci pripovedi, usodno povezani in hkrati usodno razdvojeni, povezani edino prek literature. To orfično početje, vračanje v podzemlje spominov, bolečine, dvomov, v neizrekljivo, je za Luca usodno. Pod vtisom močno orfično obarvane Apollinairove pesmi ta brezdomec ugotavlja: "Ni vrnitve v rojstno deželo. Ni vrnitve v preteklost. Nič nam ne pripada. Nazaj se ni dovoljeno obračati." (Str. 159-160, moj prevod.) Pri Lucu gre torej za Orfeja, ki se sprijazni z ločitvami od vseh svojih Evridik in s svojim dokončnim spustom na drugo stran, kamor ga nujno vodi njegovo rakovo napredovanje. Vendar pisanje opravi svoje: Luc se telesno sicer izčrpa, a se kot Feniks ponovno vsadi v svojo pripoved, ki naj bi prek robov smrti in ločitev omogočila zблиžanje s Saro in dekletu razgrnila njeno preteklost. Zanimivo je, da se pisateljica odloči za igro med besedama, ki v francoščini pomenita raka, "crabe" in "cancer", pri čemer prva beseda sproža drugo, nikdar zapisano in vendar prisotno. Rakovo napredovanje je torej pot v raka, in sicer v Lucovem primeru raka na vranici, v različnih tradicijah izredno pomembnem organu, ki skupaj z rakom, večznačnim simbolom, skrbi za pretvarjanje energije, se pravi, v romanu, za Lucovo preobrazbo. Kot sam pravi na zadnji strani romana, je vranica "sedež antične Melanholije" (str. 221); v smrt ga vodi njegova otožnost, neodločnost, nesamostojnost, večno podrejanje željam staršev, Michelle, žene, in večno hrepenenje po življenju, ki bi imelo Smisel, ki bi ga zapolnilo. To se mu po svoje uresniči z zapisom, za katerega konec koncev ni pomembno, ali bo kdaj prišel v roke dekletu, kateremu je namenjen.

V obeh romanih Berte Bojetu, *Filio ni doma* in *Ptičja hiša*,²⁰ se pojavlja negativna utopija, postavljena nazaj in ne naprej v času, utopija v smislu združevanja različnih prostorov v enega. V zvezi z delom *Filio ni doma* je Pavla Zupanc-Ečimović spregovorila²¹ o ženski kot iniciatoriki, kot oblikovalki novih spoznanj, novih odnosov. Meni se posebej z mitološkega stališča zdi zanimiva gradnja na trojnosti med Heleno Brass, Filio in Urijem. Ne Uri kot posvojenec ne Filio kot vnukinja nista neposredno vezana na Heleno, in vendar sta njen "produkt". Ustvarjalnost, pisanje, dnevnik omogoča Heleni preživetje v zaporu, na utopičnem Otoku, kjer ostane zavoljo ljubezni, ker v njej vidi možnost za preseganje razklanosti, nesreče, obupa, trpljenja. Na to ustvarjalnost se navezuje Filiino slikarstvo, nato pa učenje, védenje, ki je za Urija, za oba edina pot iz pekla. *Filio ni doma* je mogoče brati kot roman o ljubezni in o spravi, čeprav predvsem na začetku oblikuje distopijo tistega, česar ne bi smeli dopustiti v medčloveških odnosih. Regulacija odnosov s prisilo se opira na

crotično nasilje kot način obvladovanja in poniževanja tistih, ki bi brez Helenine pomoči in vztrajnosti nikoli ne presegle svojega strahu in nevednosti. To pomeni, da védenje tudi tu odpira zavest in da imamo spet pred seboj *Bildungsroman* v posebnem smislu.

Seveda se ob objavi druge pripovedi, *Ptičje hiše*, ki jo je mogoče in najbrž že kar treba brati kot nadaljevanje prve, romana *Filio ni doma*, zastavlja več vprašanj, ki prvemu delu odpirajo nove razsežnosti in ga tako po oblikovni kakor po vsebinski plati pretvarjajo v nekakšno ogledalo, v katerem večkratno odsevajo zgodbe iz drugega romana. Struktura dela je tudi tu zanimiva, čeprav na videz bolj linearna, vsaj v vrinjenem "romanu v romanu" (Antonija Rafanell, Ciza, str. 48-255), ki pa se pravzaprav izkaže za osrednji zapis in izrine svoj okvir res na skrajni, čeprav nikakor ne nepomembni rob: za navezavo na prvi roman in kot napoved tretjega? Pot v nadaljevanje zapisov ostaja namreč povsem odprta, s Filio na poti v novo deželo, v novo srečevanje s samo seboj, po nekaj letih v obmorskem mestecu, kjer si je poskušala ozdraviti vrsto starih ran s slikanjem, pa je prav s svojimi deli segla do roba norosti in samouničenja. Tako se torej Filio, ki se je ob koncu svoje prvoosebne pripovedi (v prvem delu romana *Filio ni doma*) zdela precej pomirjena, znajde pod lupo nikdar identificiranega opazovalca, morda opazovalke, recimo kar same avtorice, ki se pojavlja kot opomin vesti s svojo drugoosebno pripovedjo o vsem, kar muči Filio. Korenine teh muk so jasno izražene, še preden v prvem delu sploh izvemo, kakšno je pravzaprav bilo življenje na Otoku in kdo je tako globoko zaznamoval Filio. *Ptičja hiša* torej nadaljuje iskanje edinega moškega, ki se zdi pomemben za Filio, se pravi Urija, in preden se prav prek slik, na otvoritvi razstave, lahko spet srečata, si Filio izbere dodatni pekel, ponovni spust v nevarne globine svoje biti. Najbrž je za marsikaj odločilen strah pred preveliko navezanostjo na Urija, nekakšnega nedosegljivega, že nad spolnost in telesno poželenje dvignjenega Orfeja, kakor se dejansko pokaže prav v okvirni pripovedi. Najprej je Filio nekakšna hrepeneča in nepotešena Evridika, hkrati pa tudi Menada, tista, ki si jemlje pravico odločati, kateri moški bo zadostil njenemu poželenju. Kot Menada namesto razkosanja Orfeja poskuša uničiti sebe in enega izmed svojih ljubimcev, kar jo pelje še globlje, v zapor, trpinčenje, pa tudi v prvi intimnejši stik – manj z žensko kakor z nežnostjo, ki ji jo ta ženska prinaša. Trma in neomajnost pripeljeta Filio iz zapora, kar pa pomeni ločitev od sozapornice in ponovno soočenje s slikami, ki so jo pred "nesrečo" začele zastrupljati, preden so jo po osvoboditvi lahko spet pripeljale v stik z ljubeznijo, življenjem, Urijem. Vendar Uri ni sam: spremljata ga mlajši moški in ženska, Dečko in Kalina, ki sta v trikotniku z Urijem nosilca povsem drugačnih vrednot od Filiinih. Vsi trije vzdržujejo svojo eutopijo, svoj mir, za katerega pa je nujno, da je ves čas dvignjen nad telesnost in da se hrani z duševnimi vezmi, ki se obnavljajo v tej trojici. Kakor se pokaže, Filio s svojo ustvarjalnostjo ne najde odrešitve, medtem ko Kalina vsaj na videz ni (več) ujetnica sveta, o katerem pripoveduje v svojem romanu, rokopisu, ki ga izroči v branje Filio. Zaključna okvirna pripoved se spet

po načelu notranjih odsevanj po svoje rojeva iz tega romana v romanu: vsaj za Filio je tako, kakor da so dogodki iz te "vrinjene" pripovedi resničnejši celo od njene vsakodnevnne izkušnje, in povsem jo pretrese ciza na dvorišču trojkinde domačije, prav taka kot v Kalinini pripovedi. Tu se ob sami anekdoti zastavlja nekaj zanimivih vprašanj, ki mučijo tudi Filio: ali dejstvo, da imata osrednji osebi v tej vrinjeni pripovedi isti imeni kakor Dečko in Kalina, da sta tudi drugače podobni osebama v okvirni pripovedi, pomeni, da je vrinek avtobiografski? Če je tako, potem je "Kalina", ta ali ona, s pripovedovanjem (v tretji osebi!) preseгла svoje stiske, svoje srečevanje s pticami, torej z norostjo, ki obseda Filio. Literatura se tako nehotе vsiljuje kot uspešnejše zdravilo za duševne in telesne rane od drugih oblik ustvarjalnosti. Lahko bi rekli, da je najprimernejša pot iz distopije, ki se v romanu vsaj pri Kalini razreši v (delno) eutopijo. Tako je Kalina svojevrstna Evridika, ki po nešteti spustih v nove in nove peklenke izkušnje, vse prepogosto vsiljene in ne izbrane, zmore zavrniti negativnost, ki bi jo počasi dokončno uničila, in se odloči za vzpon, ki pa ga ne izpelje sama. Dečko ob njej, ranocelnik, zeliščar, je v romanu prava podoba Hermesa, ki nima pravice biti kaj več kakor posrednik in zdravitelj ob obeh, ki mu sicer pomenita varnost in dom, Uriju-Orfeju in Kalini-Evridiki. Ob koncu romana prav tesna povezanost Urija in Kaline postane za Filio nevzdržna. V svoji razklanosti, v svojem orfičnem sparagmu, raztreščeni, ki jo še povečuje ostanek njene sence, njene menadne narave, ne vidi drugega izhoda razen poti, ki naj bi ji pomagala, da se zaceli, vendar sama. Filio torej ne nosi brez globljega razloga ime, ki ga ni mogoče spolno opredeliti: predvsem ona v romanu združuje vse različne vidike Orfeja, Evridike, Menad, se pravi apolonično in dionizično naravo, svetlobo in senco,²² v vsej neustavljivosti obratov in nedoločljivosti svoje identitete.

■ V iskanju prostora, kamor bi se lahko umaknila iz svoje distopije in hkrati tudi orfične razkosanosti, je Filio vsekakor podobna Ozirisu, hkrati pa je upati, da se bo morda lahko zlepila kot samo sebe porajajoča združevalna energija, Izis. Še posebej je Filio presunjena ob Kalinini zgodbi o drugi distopiji, drugih trpljenjih, ki odzvanjajo njenim. V odsev zaporu, iz katerega se je izvlekla Filio in kjer so bile ženske prav kakor na Otoku med seboj pogosto bolj krute od moških ali celo od moškega nasilja nad svojimi telesi in dušami, se v Kalinini pripovedi kaže hlev, neznosni skupni prostor, zadnji krog v junakinjinem peklju, potem ko ujeta v "ptičji hiši", Hiši spominov, kakor jo imenuje, s svojim telesom ne zmore dovolj ubogati, zadovoljiti moške, ki jim je prepuščena na milost in nemilost. Spuščanje v ta infernalni prostor se je za junakinjo začelo pri trinajstih letih, ko jo odkupijo od doma, določijo za žrtev na sprevrženem oltarju prostitucije. Mitološka Kora kot v vseh patriarhalnih družbah nima nikakršne pravice uveljaviti svojo misel, željo: mati se pogaja o njeni usodi s tistimi, ki so bili tudi njeni mučitelji, kot se počasi izkaže, saj je Kalina rojena iz prav takšnih zaporednih posilstev. Kasneje, ko Kalino vržejo iz javne hiše in jo vrnejo v domačo vas, se potencialni incest še stopnjuje, saj jo kot že v otroštvu zalezuje Njen, materin partner. V tej družbi, kjer

še vedno vladajo vojaški zakoni, so ženske v vsakem primeru kaznovane, odrinjene za rute, s katerimi si morajo zakrivati obraze, prisiljene pristajati na moško poželenje tudi doma, čeprav z domačimi moškimi nimajo pravice imeti otrok. Torej gre najprej v javni hiši za distopijo, kjer nosečnost pomeni izgon, vrnitev domov, v novo distopijo, v kateri ženske nimajo nadzora nad svojimi otroki, ki izginjajo ali rastejo v tujih naročjih. Vsi naravni zakoni plodnosti so tako povsem zastrupljeni, zato ni čudno, da je Mati pravo nasprotje alegorije Demetre, še bolj v službi moških zakonov kakor v stari Grčiji.²³ Zanimiva je Kalinina strategija preživetja v teh nečloveških razmerah: v domači vasi in tudi v javni hiši združi v sebi več mitičnih vzorcev hkrati, ostaja podložna hči, ki se umika v svoje sanjske eutopije, hkrati pa je ploditeljica, zdraviteljica s pomočjo vrta, plodnosti zemlje, se pravi z razsežnostmi Demetre. Če ji ni dovoljeno negovati otroka, bo negovala zemljo, prek katere doživlja obredni stik z letnimi časi, s svetostjo sveta, česar ji nihče ne more oskruniti, čeprav se mora sama od vrtnarjenja ločiti, če se želi rešiti. Vendar je ta ločitev samo začasna: v novem domu zdaj prerोजना Kalina, če seveda sprejmemo možnost, da sta fiktivno fiktivna in fiktivno realna²⁴ junakinja ena in ista oseba, skupaj z Urijem skrbi za sadike v rastlinjaku. Rože tu delujejo kot simbol čistosti, po vseh neznosnih poniževanjih in prisilah, ki jih je v svojem odrasčanju na Otoku doživljal tudi Uri.

Ob številnih drugih elementih, ki jih ta razprava ne more zajeti, se zdi v obeh romanih Berte Bojetu najbolj zanimiva gradnja na vzporednih strukturah, na vzporednih u-toposih, včasih boleče blizu sodobnim dogajanjem, gradnja, ki s pomočjo kompleksnih, večplastnih in izrazito mitološko pogojenih oseb ustvarja bogastvo, poglobljenost podob, vizijo sveta, kjer je literatura, pripoved potrebna, nujna, predvsem za Filio, za bitje, ki morda najizraziteje uteleša iskanja, neosredotočenost, izgubljenost, razkosanost sodobnih ljudi. V *Ptičji hiši* prav nič ne vemo, kakšna bo usoda Kalinine zgodbe, jasno pa je, da je pripoved opravila svojo iniciacijsko vlogo pri Filio, da je postala vodilo za pot tega androginega bitja k samemu sebi.

Če povzamem svoje razmišljanje, lahko ugotovim, da se v različnih prostorih in različnih jezikih skoraj sinhrono pojavljajo prozna dela, ki kljub formalnim razlikam ravnajo podobno z mitskimi vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, v katerih se udejanjajo. Ob primeru ženske-ustvarjalke, oblikovalke svoje usode, svoje ustvarjalnosti, svoje zavesti, v sodobni ženski književnosti najjasneje prihaja do izraza nov mitem Evridike, ki v bolj ali manj mitsko obarvani pripovedi razrešuje svoje odnose z moškimi, se pravi, z različnimi inačicami Orfeja, hkrati pa tudi z ženskami, pri čemer je v ospredju navezovanje na par Demetra-Perzefona. Nova Evridika vsekakor še ni oblikovala svoje dokončne podobe, saj tudi ni mogoče z gotovostjo sklepati, kam se bo usmerila književnost pisateljic, katerih ustvarjalnost je deloma predstavljena v pričujoči razpravi. Nedvomno pa je mogoče ugotavljati, da so miti v sodobni književnosti nadvse živi in da romaneskna pripoved, še tako nelinearna, fragmentirana zgodba ostaja zvesta svoji etimološki pogojenosti, mitu,²⁵ s tem pa tudi svoji

vlogi, osveščanju bralcev, ustvarjanju novih vzorcev, preoblikovanju starih načinov izražanja in tudi obnašanja.

OPOMBE

¹ Izraz Majde Stanovnik; prim. *Kafka na Slovenskem*, Primerjalna književnost 8, 1985, št. 1, str. 42-60.

² Družbenopolitična plat problematike stopa v ospredje v pregledu različnih opredelitev utopije kot podobe idealne družbe predvsem pri Guyu Bouchardu, še posebej v *prispevku Eutopie, dystopie, para-utopie et péri-utopie*, v skupinskem projektu *L'Utopie aujourd'hui*, Les Presses de l'Université de Montréal, Les éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, str. 133-217; avtorji Guy Bouchard, Laurent Giroux in Gilbert Leclerc vsak po svoje kažejo na aktualnost utopične misli, ki se jim danes najizraziteje kaže v znanstveni fantastiki. Čeprav se tudi v njihova razmišljanja ves čas vrvijo mitični vzorci, jim avtorji ne posvečajo posebnega pomena. Za razliko od njih Ruth Levitas že takoj v uvodu v svoje delo *The Concepts of Utopia* (Syracuse University Press, 1990, str. 1) trdi, da je utopična danost našega notranjega sveta zasidrana v mitih, še posebej tistih, ki govorijo o nastanku sveta in njegovi usmerjenosti, kar torej pokriva temeljne mite, tiste, ki najgloblje zadevajo spraševanje o našem bivanju ali nebivanju.

Podobno razmišljanje najdemo v številnih delih francoske feministične filozofije Luce Irigaray, ki se pri opazovanju stanja v družbi in utemeljevanju nujnosti družbenih sprememb zelo pogosto naslanja na mitske vzorce. Tako dostikrat seže v preteklost in ob različnih mitih pokaže, kako so se utemeljevale arhaične družbe in kaj od njihovih načel se je obdržalo do danes. Mitska zgodba je pri njej nekakšna distopija, na osnovi katere napoveduje eutopijo novih spoznanj, novih odnosov, o čemer bo še govor. Bolj politično razmišljanje v zvezi z ženskimi vizijami sveta prihaja v ospredje v delu *Je, tu, nous*, Pariz, Grasset (Livre de Poche), 1990.

³ Guy Bouchard v svojih delih uveljavlja oznako "eutopija" za pozitiven, skoraj idealen romaneskni konstrukt, za razliko od "distopije", nasprotja tovrstnih razmer. Izraza se ob že navedenem zborniku *L'Utopie aujourd'hui* pojavljata v njegovi razpravi *Les utopies féministes francophones*, Revue francophone de Louisiane, vol. 1, no. 1, str. 39-62. Bouchard se tu osredotoči predvsem na nekatera dela Louky Bersianik, Françoise d'Eaubonne, Christine Renard, Christiane Rochefort, Elisabeth Vonarburg in Monique Wittig.

⁴ Poleg obeh omenjenih Francozink bi bilo mogoče v sklop razprave prirediti tudi dela Jeanne Hyvard, Annie Lederc, Marie Redonnet in drugih, pri Kanadčankah pa romane Francine D'Amour, Nicole Brossard, France Théoret in Yolande Villemaire. (Velja poudariti, da se francosko pišeči avtorji v Kanadi veliko raje predstavljajo kot "Kvebečani", "Akadijci" ali "Franko-Ontarijci" kakor pa kot Kanadčani.)

⁵ Morda najzanimivejše delo v frankofonem prostoru, ki vztraja pri "utelešenosti", "prekrvljenosti" ženske literature, pri njeni posebni naravi, ostaja še vedno knjiga v dveh zvezkih *Promenade féminière*, Pariz, Éd. des femmes, 1981, ki jo je avtorica Irma Garcia nedvomno oblikovala v letih največjega utopičnega zagona francoskega feminističnega gibanja.

⁶ Pariz, Éd. des femmes, 1980.

⁷ Clarice (Lispector) je ime, ki se v prozi Héléne Cixous nenehno vrača kot navdih, kot romaneskna oseba, ki govori, je "telesno" prisotna, je nekakšna oživiljena Evridika, ki ima pravico do izražanja v literaturi svoje somišljenice. Zgodovinska Clarice Lispector, brazilska feministična pisateljica, je ena izmed številnih umetniških osebnosti, ki jih Cixous neprestano vabi v svoje utopije, virtualne prostore, kjer se Beethoven recimo srečuje z Ingeborg Bachmann ali Celanom ali osebami iz Nibelungov. Morda najizrazitejša je pri Cixous simbolno, mitološko obarvana utopija, združitev eutoposa in distoposa, kjer sinergija, razumevanje predvsem med ženskami pomaga pri premagovanju težav. Ti vzorci in tovrstno združevanje prostorov in časov so značilni za vse literarno delovanje te ustvarjalke, vse do zadnje proze *La Fiancée juive. De la tentation*, Pariz, Éd. des femmes, 1995.

⁸ Toronto, McLelland & Stewart, 1974 (1986²).

⁹ Str. xi: "(...) the increasing number of Canadian novels of the seventies that explore the personal development of the artist."

¹⁰ Predvsem o navezovanju na mitem Abelarda in Eloize govori Jan Bauer v razpravi *The Impossible Love*, Dallas, Spring Publication, 1993.

¹¹ Toronto, McLelland and Stewart, 1985.

¹² "(...) the best and most cost-effective way to control women for reproductive and other purposes was through women themselves", Atwood, str. 320 – ugotovitev, ki jo zagotovo najdemo tudi pri Berti Bojetu.

¹³ Oba izraza, mitem in arhetip, sta v svoji pomenski razsežnosti podobna; vemo, da slednjega dolgujemo predvsem C.G. Jungu in da ostaja še vedno aktualen, čeprav sodobni raziskovalci mitov predvsem v frankofonem svetu raje rabijo izraz mitem, ki ga je uveljavil francoski antropolog in mitograf Gilbert Durand. Najizraziteje je ta pojem določil v razpravi *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Pariz, Berg International, 1979, kjer ga je v nadaljevanju strukturalistično-semiotične misli opredelil za osnovni mitski vzorec, ki utemeljuje vsakršno strukturo in je torej antropološka danost naše zavesti.

¹⁴ Mezopotamski miti se najizraziteje pojavijo v razpravi *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Pariz, Presses de la Renaissance, 1992. O ženski, ki poduhovlja moškega s svojim telesom, kakor s tem v zvezi razmišlja Chawaf, govori Marianne Bosshard, *Le mytheme de la femme comme initiatrice à la spiritualisation de la chair*, v zborniku *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, ur. Metka Zupančič, Ottawa, Nordir, 1994, str. 146-155.

¹⁵ Pariz, Éd. des femmes, 1993.

¹⁶ O pogojenosti ženske z globokim hrepenenjem po povezavi med materjo in morjem govori Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Pariz, PUF, 1981, str. 37: "Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour. Qui tout naturellement nie le mythe masculin du progrès technique et de la foi dans le futur. Le grand mythe de l'horreur du progrès, Frankenstein, a été créé par une femme."

¹⁷ Kolegice, ki so se doslej ukvarjale s tem romanom, so v glavnem pripravljene sprejeti avtoričino precej avtoritativno stališče, da je treba konec romana in junakinjino smrt jemati pozitivno, čemur se pridružuje tudi Monique Nagem, *Chantal Chawaf: en quête des origines, d'un lieu mythique*, v *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, str. 156-162.

¹⁸ Montréal, Quinze, 1980.

¹⁹ Montréal, Boréal, 1995.

²⁰ Celovec-Salzburg, Wieser, 1990; 1995.

²¹ *Discerning the Genre and the Expression of Gender in the Novel Filio Is Not Home by Berta Bojetu*, referat na slavističnem srečanju ob kongresu MLA, San Diego, ZDA, december 1994.

²² Elementi orfičnega mita, ki jih navajam, so v podrobnosti razloženi v delu *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature* ameriškega komparativista Walterja A. Straussa (Cambridge, Harvard UP, 1971).

²³ O žrtvovanju Kore in barantanju o njeni usodi, predvsem pa o nevzdržnosti tovrstnih razmer govori Luce Irigaray v delu *Le Temps de la différence*, Librairie Générale Française, 1989, predvsem str. 87 v zvezi z Antigono in str. 113-120 v zvezi s parom Demetra-Kora.

Zanimiv vir za raziskovanje ženskih mitemov in njihovih spreminjanj skozi zgodovino je obsežno delo Barbare Walker *Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, Harper Collins, 1983.

²⁴ Tudi tu uporabljam terminologijo Majde Stanovnik.

²⁵ Kakor vemo, grška beseda *mythos* najprej in predvsem pomeni prav zgodbo.

Ta članek je del širše raziskave o prisotnosti mitov v sodobni francoski prozi, ki jo financira kanadski svet za raziskovalno dejavnost. Obenem je del skupinskega projekta "Réécriture des mythes: utopie au féminin", ki ga pripravlja avtorica skupaj z Joëlle Cauville (z univerze St. Mary's v Halifaxu) in h kateremu sta pritegnili nad dvajset sodelavcev iz Kanade, Združenih držav, Francije in Belgije. – Osrednje misli članka je avtorica predstavila na predavanju v Slovenskem društvu za primerjalno književnost 27. junija 1995 v Ljubljani.