

Nataša Tič Ralijan  
- kot -  
kraljica Elizabeta



Deja Crnović

»AMPAK SAJ SAMI VIDITE, TA ŽENSKA JE NEMOGOČA.«

Nick Greene v libretu *Orlando*

Roman *Orlando* je največkrat opisan kot ljubezensko pismo Viti Sackville-West, okvir, v katerega Virginia Woolf umesti večstoletno življenje spolno fluidne Orlando, pa odpira številne teme o spolu in razredu, med drugim tudi tiste, katerim se je avtorica posvetila v leto dni pozneje izdani *Lastni sobi*. V njej zapiše, da ženska za pisanje leposlovja potrebuje denar in lastno sobo. Vprašanje spola, če parafraziramo režiserko Hanno W. Slak, ki je pred kratkim opozarjala na spolno neenakost v slovenskem filmskem ustvarjanju, namreč ni neko abstraktno, romantično vprašanje, temveč gre za vprašanje denarja in premoženja, torej tudi za razredno vprašanje. Orlando Virginie Woolf po spremembi spola začne izgubljati svoje premoženje, da bi ga lahko kot ženska še kaj obdržala, pa se mora poročiti in imeti otroka. Kot ženska ne more biti več veleposlanica v Konstantinoplu, sprememba spola pa prinaša tudi bistveno manj svobode. Ko se vrne v Anglijo, svojo svobodo išče tudi na ta način, da se oblači v moškega in tako lahko prosto giblje v javnem prostoru. Orlando v romanu še zdaleč ni edina, ki se lahko na tak način poigrava s spolom. Pravzaprav se večina njenih snubcev in snubk vede na podlagi tega, katerega spola mislijo, da je Orlando, zaradi česar se odnosi med liki vedno nahajajo v okviru heteroseksualne matrike. Katerega spola smo, bistveno vpliva na naš družbeni položaj, vendar kot ilustrira Orlando, v teoriji pa utemeljita med drugim Simone de Beauvoir in Judith Butler, spol še zdaleč ni biološka danost, s katero se rodimo in iz katere bi nato sledila serija nesporno ženskih ali moških lastnosti, s tem pa polovična verjetnost, da bomo v življenju uspešni ali ne. Spol uprizarjamo. Vedno znova in vedno v skladu s kulturnimi pričakovanju. Spol je performativen in nikoli zares fiksni.

**Ženska se postane**

Performativnost spola na kratko lahko opišemo s citatom iz libreta: »Ženska se ne rodi, ženska se postane,« izjavo, katere avtorica je sicer Simone de Beauvoir. Ta v svojem delu *Drugi spol* citat nadaljuje: »Nobena biološka, psihološka ali ekonomska usoda ne determinira figure, ki jo v družbi predstavlja ženska.« Po njenem mnenju je ženska samo toliko ženskega spola, kot se sama počuti, pri tem pa ni narava tista, ki definira žensko, temveč se definira sama s tem, na kakšen način se ukvarja z naravo in svojim čustvenim življenjem:

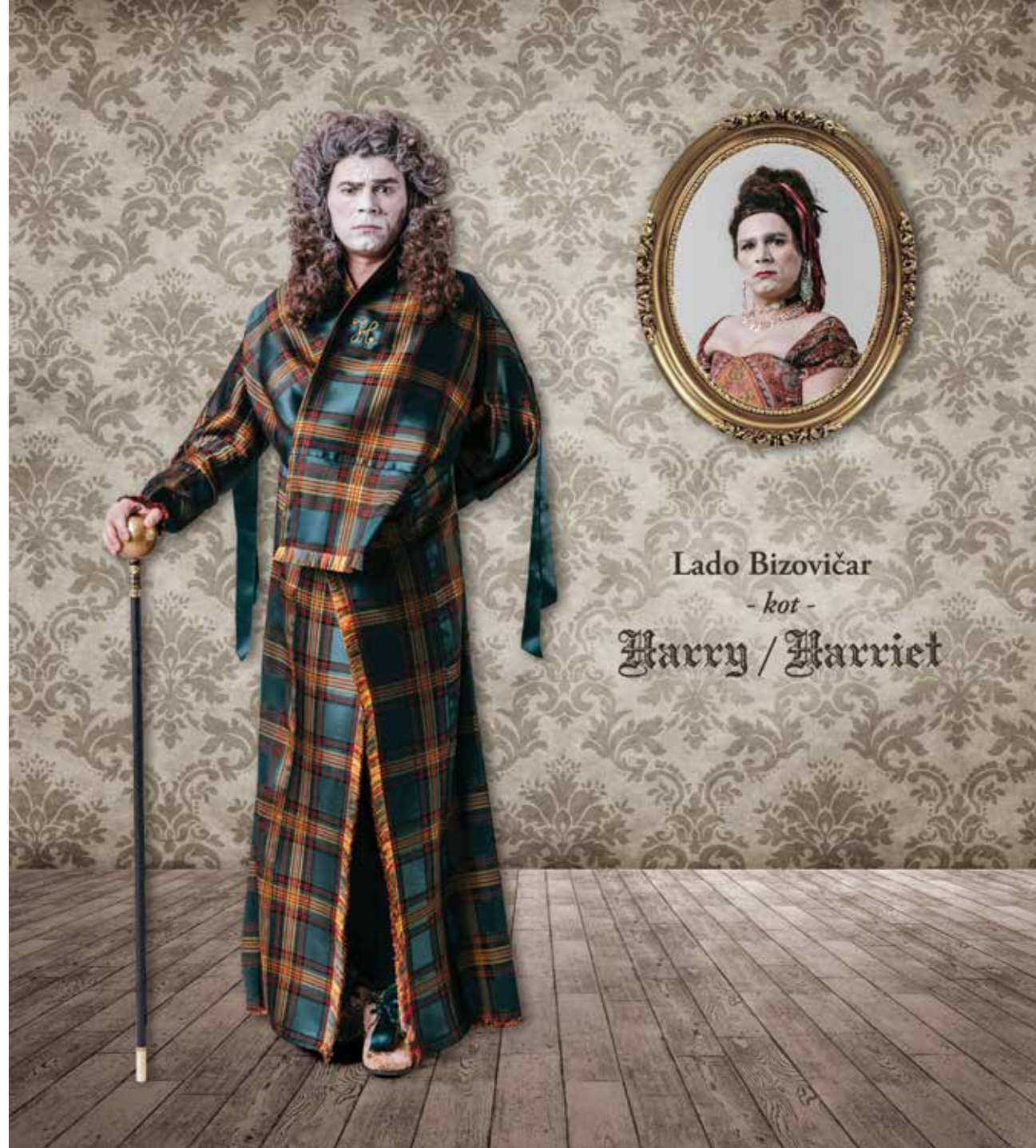
*Moški danes predstavlja pozitivno in nevtrarno, torej moški spol in človeško bitje, ženska pa samo negativno in s tem ženski spol. Ko se vede kot človeško bitje, ji je očitano, da se identificira z moškim spolom. Njene aktivnosti*

v športu, politiki in intelektualnih zadevah, njena spolna želja po drugih ženskah, so vse interpretirane kot »maskulinizacijski protest«, zanikanje vrednot, h katerim stremi ali se transcendentira, kar vse vodi v zaključek, da kot subjekt dela neavtentične izbire (De Beauvoir 1997/1949: 428).

Judith Butler v knjigi *Težave s spolom* (1990) zapiše, da kategorija ženske ali moškega ni nekaj, kar bi bilo biološko vnaprej določeno, ampak gre za spremenljiv kulturni dosežek, za skupek pomenov, ki delujejo znotraj polja kulture. Torej da se s spolom ne rodimo, temveč ga dosežemo oziroma uprizarjamo. Nič na spolu ni stabilnega ali nedvoumnega, saj ga sicer ne bi bilo treba ves čas poudarjati z zunanjimi znaki, kot so kretnje, oblačila in druge življenjske izbire. Spol je identiteta, ki se konstituira skozi čas, skozi stilizirano ponavljanje dejanj, stilizacijo telesa in mora biti zato razumljen kot način, na katerega kretnje, gibi in uprizoritve sestavljajo iluzijo skrajno spolno zaznamovanega sebstva.

Dejanja, s katerimi je konstituiran spol, so po mnenju Judith Butler (1988) podobna vlogam v gledališču, telesa pa so serija možnosti, ki jih lahko kontinuirano realiziramo. Spol je tako bolj kot naravno dejstvo zgodovinska situacija (De Beauvoir 1947/1997). Biti ženskega (biološkega) spola tako ne pomeni nič, a biti ženska pomeni, da je oseba ženska *postala*, da je svoje telo podredila zgodovinski ideji »ženske«, s čimer je njeno telo postalo kulturni znak, katerega vzdrževanje je projekt. Cilj spola kot projekta je kulturno preživetje, saj ima spol kot performans jasne kazenske posledice, opozarja J. Butler; družba namreč redno kaznuje tiste, ki svojega spola ne uprizarjajo na pravi način, a ker prava »esenca« spola ne obstaja, niti ni objektivnega ideala, h kateremu bi spol lahko stremel, je na dejanjih, da ustvarjajo idejo o spolu. Spol je torej konstrukcija, tihi kolektivni dogovor, da uprizarjamo, proizvajamo in vzdržujemo diskretna in polarna spola kot kulturno fikcijo. Že samo poimenovanje spola je po J. Butler skrajno problematično, saj ne gre za izčrpno poimenovanje. Spol ni vedno konstituiran koherentno ali konsistentno v različnih zgodovinskih kontekstih, najdemo pa ga na intersekcijah skupaj z razredom, raso, narodnostjo, spolnostjo in regionalnimi modalitetami, zaradi česar ga je nemogoče ločiti od političnih in kulturnih intersekcij, znotraj katerih nastaja in se vzdržuje (Butler 2006/1990: 4).

Tako verjetno ni naključna izbira, da čas v romanu *Orlando* po »spremembi spola« začne teči drugače in da je dogodkov, ki bi bili vredni vpisa v biografijo, vedno manj. S podnaslovom biografija Virginia Woolf ilustrira problematičnost zgodovinenja življenj žensk, skorajšnja odsotnost žensk v zgodovinskih knjigah, nekaj, kar se dogaja še danes, če omenimo na primer samo Literarni atlas Slovenije, v katerem je od 94 obravnavanih literatov le pet avtoric. Na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU so očitke takrat »obranili« tudi s podatkom, da je na spletišču Slovenska biografija od skupaj 365 oseb, ki so bile rojene med letoma 1750 in 1920 in imajo biografsko oznako poklica pisatelj/pisateljica, žensk komaj 28 oziroma 7,6 odstotka. Gre torej za krožni izgovor, ki še dodatno priča o tem, da življenja žensk praviloma v družbi niso obravnavana kot vredna tega, da bi se o njih pisalo. Poznamo torej zgodovino onemogočanja ženskam, da bi imele lastno sobo in da bi lahko pisale,



vemo, da je vprašanje pogojev kulturnega ustvarjanja razredno vprašanje, na koncu pa številni kaj hitro zapadejo v napačno ugotovitev, da je razlog verjetno v tem, da ženske preprosto niso dovolj dobre. Ali kot zaključí kritik Nick Greene v libretu: »Če nekdo že kot moški piše zanič, kako zanič piše šele, ko se spremeni v žensko.« Dodatek podnaslova *Biografija* tako ni samo oznaka, ki je pisateljici omogočala poigravanje z žanri, temveč na neki način tudi politična oznaka.

### Biologija ni usoda, kultura je

Spol je kulturna fikcija, konstrukt, ki stalno skriva svoj izvor. Po De Beauvoir nikoli ni dokončno mogoče postati ženska, to, da spol uprizarjamo in da uprizarjamo v skladu s sankcijami in predpisi, pa pomeni, da uprizarjanje spola ni v celoti stvar posameznice ali posameznika, ampak da je spol družbena institucija, ki ureja družbeno delovanje. Tako se Orlando po spremembi spola kot oseba ne spremeni, bistveno pa se spremenijo njene družbene okoliščine. Ko začne uprizarjati fikcijo z drugega pola, torej ko uprizarja ženskost, je kaznovana z odvzemom premoženja in izgonom v zasebnost, a njeno bistvo, kot v romanu poudarja tudi avtorica, ostaja nedotaknjeno. Orlando se ne spremeni kot oseba, spremeni se predvsem odnos družbe do nje.

Če biološki spol ne predstavlja »usode«, usodo predstavlja kultura. Nekega spola se resda ne rodimo, smo pa pod kulturno nujno, da nekega spola postanemo (Butler 2006/1990: 11), zato Orlando ne more preprosto biti nekje vmes, temveč mora vedno biti nekega spola. Ženska, ki zanika svojo vlogo objekta, pravi De Beauvoir, se upira celotni družbi, zato če želi biti »nesumljiva«, mora ostati ženstvena. Seksualni aspekti ženske so poudarjeni v vseh krogih in situacijah, a tudi če se ženska v celoti oblači v skladu s svojim družbenim položajem, še vedno igra igro; oblečena ženska ne predstavlja sebe, temveč nekaj, česar ni. Identificira se z nečim, kar je neresnično, fiksno, popolno kot »junak romana, kot portret ali doprsni kip«. Dokler je ženska objekt, njeno vrednost določa tudi njen slog oblačenja (De Beauvoir 1947/1997: 546–548).

Tako kot Virginia Woolf ugotavlja v *Lastni sobi*, je v literaturi, danes pa bi lahko dodali še medije, pogosto nevidno ali obrobno tisto, kar se povezuje z ženskami. Šport na primer še danes obravnavamo kot legitimno in pomembno dejavnost, čeprav sodi na področje zabave, medtem ko je pisanje ali poročanje o modi dojeeto kot trivialno, ker naj bi bila to domena žensk. Tako ne preseneča, da se v *Orlandu* Virginia Woolf, sploh v prvem delu, ko je Orlando moški, izdatno posveča njegovim oblekam, njegovim prelepim nogam, krhkosti in nežnosti. Lastnostim, ki jih tradicionalno pripisujemo ženskam, a v romanu služijo za opisovanje lepote moškega. Z razbohotenim slogom, ki je dobro viden tudi v filmu *Orlando* iz leta 1992, kjer glavno vlogo igra Tilda Swinton, je jasno videti, da v modi, natančneje v krilih, nogavicah ali petkah, ni nič inherentno ženskega ali univerzalnega. Moda je vedno izraz zgodovinskega obdobja, družbenih razmer, pripadnosti družbenemu sloju in seveda tudi izraz nekega spola. Oblačila so pogosto najbolj viden zunanji znak spola in razreda, moda nekega obdobja pa odraža

tudi odnos družbe do žensk. Stezniki in krinoline, ki omejujejo gibanje, pričajo o tem, da ženskam ni bilo namenjeno biti pretirano gibljive, dejstvo, da obstaja kos pohištva, ki je namenjen temu, da na njem ženska varno omedli po tem, ko ji je bil morda pretesno zavezan steznik (čeprav naj bi bili po drugi strani tovrstni počivalniki namenjeni ročni masaži pri zdravljenju histerije), nakazuje na sistematizirano omejevanje gibanja žensk, ki se kaže tudi v tem, da je množična dostopnost žensk do športa stvar šele prvih desetletij 20. stoletja, medtem ko je bilo idealno žensko telo pred tem šibko, bolešno in blede. Podobno čevlji s peto, ki so jih sprva nosili moški višjih razredov, predvsem aristokrati, da so s tem nakazali svoj višji družbeni status, danes v svoji vrtoglavo visoki in zoženi obliki služijo kot destabilizacijski faktor, saj ženski omejujejo gibanje in jo lahko celo poškodujejo.

Ko govorimo o modi, govorimo o celotni družbi, dejstvo, da se modo trivializira in pripisuje stvari žensk, pa priča tudi o tem, da se moške in s tem moško modo še vedno jemlje kot standard, kot nekaj nevtralnega, ženske pa kot maškarado, kot odstop od tega standarda. Zato se v političnem polju ob prihodu žensk na oblast ukvarjamo z njihovimi čevlji in oblekami, moraliziramo o njihovi ceni, čeprav dobro vemo, da je »moška politična uniforma« – dvo- ali tridelne obleke – cenovno lahko bistveno dražja, njena izbira pa podvržena precej bolj strogim pravilom. Dodatno posvečanje oblačilom žensk v politiki in drugih institucijah tako lahko pomeni še en poskus discipliniranja žensk v javnem prostoru, njihovih teles in njihovega delovanja. Kot pravi Simone de Beauvoir, je »resnična ženska« umeten produkt civilizacije (1947/1997: 428): »Nič ni manj naravno kot se oblačiti na ženstven način; brez dvoma je tudi moška oprava umetna, a je bolj preprosta in udobna, namenjena k omogočanju, namesto k preprečevanju aktivnosti ... Posebnost ženske oprave je očitna: gre za dekoracijo in biti okrašen pomeni biti in voljo« (De Beauvoir 1947/1997: 442).

Preobrazba Orlanda je nujno nedokončana, saj nikoli ni imela uresničljivega cilja. A tudi če resnična ženska ali resničen moški ne obstajata, to še ne pomeni, da nas družba ne sili v to, da stremimo k doseganju in uprizarjanju takšnega ideala. Včasih to počne z jasnimi pozivi, ko povzdiguje možate moške in zaničuje možačaste ženske, spet drugič to počne na manj vidne načine s svojimi pričakovanji in sistemskimi ureditvami, ki posledično polovico prebivalstva postavlja v nesorazmerno večje tveganje za revščino.

### Literatura

Deli besedila so povzeti po doktorski disertaciji z naslovom *Performativnost spola v medijskih reprezentacijah politike*.

Butler, Judith. 1986. »Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex.« *Yale French Studies*. *Simone de Beauvoir: Witness to a Century*, 7, 35–49.

— 1988. »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.« *Theatre Journal*, 40 (4), 519–531.

— 2006/1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

De Beauvoir, Simone. 1997/1949. *The Second Sex*. London: Random House.