

Марина Мијаковска

НУБ „Св. Климент Охридски, Скопје
mijakovskam@gmail.com

ЖЕНСКОТО ТЕЛО КАКО МЕГАПРОСТОР ВО КУЛТУРАТА И КНИЖЕВНОСТА

Клучни зборови: тело, женска субјективност, мегапростор, култура, англиска книжевност во XX век.

Женското тело како мегапростор на културата

Човековото битие е лавиринт од мистерији. Според општата антрополошка дефиниција на Ентони Кени, човековото битие треба да се сфати како „живо тело од одреден вид“ (Марковска/Симоновска 1999: 189). Човекот треба да се разгледува од аспект на антропологијата на телото, бидејќи тоа е централна точка и е комплексен поим што не може да се набљудува есенцијалистички. Затоа човечкото тело мора да се разгледува најпрво како простор. Човекот е сфатен како тело, тој мора прво психички да се собере во него, да се вклопи, да расте во него и да живее во него. Телесното домување е егопростор на физичкото и на физиолошкото егзистирање. Затоа феноменот на телесниот егопростор може да се разгледува во метафорична смисла како: дом во кој е вгнездена душата; скривалиште; гнездо; куќа-јас; школка во која е скриено и вкотвено јаството на битието. Во *Поеџика на ѝростјорой* Гастон Башлар телото го разгледува како феноменолошка вкотвеност на битието, кутија на битието што живее, или „Би имале лична куќа, гнездо за своето тело, исткаено по наша мерка“ (Башлар 2002: 154). Телото е внатрешен простор што егзистира во надворешните димензии на просторот, во одреден

временски интервал и во одредено општество. Тоа егзистира во одреден физички простор, се движи во него и врши одредени социјални функции. Телото затоа има свои граници (болест, смрт и незнаење) и служи за воспоставување граници (моќ, окупација и знаење). Тоа се проектира во надворешните простори и стапува во интеракција со другите тела. За да го разбереме телото во неговата целост, треба од неговата внатрешност патоказот на истражувањето да го придвижиме кон просторите на неговата надворешност. Затоа телото не треба да го разгледуваме еднодимензионално само врз основа на анатомските, биолошките, физиолошките и физичките одредници. Секое монолитно стојалиште телото го ограничува и го сведува на неговиот ограничен меѓа простор (внатрешни биолошки рестрикции).

Телото сфатено како меѓа простор е сведено само на неговите внатрешни потенцијали, пориви и декори, а неговата единствена надворешна граница се неговото месо и надворешната кожа. Ограничувањето на телесното битие во дихотомната поларизација: ум – тело, душа – тело, разум – страст е ограничување и стеснување на знаењата и значењата што се произведуваат за него. Набљудувањето на телото во ваквите ограничувачки поларитети од кои секогаш првиот член е врховна власт наспроти другиот има генеза од антиката и христијанската филозофија. Тоа е особено нагласено во дуалистичката картезијанска свест изразена во биолошкиот есенцијализам. Сè до XVII век телото е третирано како грешка, бездна, површно и материјално наспроти душата и разумот што се поставени на висока метапозиција и се издигнуваат како возвишени инстанци. Во сите природни и хуманистички науки постојат еднодимензионални поимања на човековата телесност. Во таквите сознанија нема податоци добиени од жени научници. Со тоа практично има ограничување на знаењата за женската телесност и субјективност. Во природните и во хуманистичките науки секогаш центар на проучување е машкото тело како примарно и подоминантно тело за разлика од женското тело. Во општествените системи има еднодимензионален светоглед изразен преку бинарната рестриktivна сопоставеност на нештата. Мери Даглас во *Чисто и ојасно: Анализи на концепциите на загадувањето и џабуњето*, смета дека: „Општеството е симболички систем базиран врз сликата на телото, и примарна задача му е да ја одржи општествената хиерархија.“ (Daglas 2001: 126).

Секоја ваква хиерархија како црно-бела шема се сосредоточува само на еден аспект, а притоа строго го исклучува вториот аспект како 'нерелевантен' за истражување. Вака телото е постколонијално омеѓување на просторот на: внатрешен и надворешен, личен и социјален, на јас и не-јас и јас и другите. Секој обид што настојува телото да го сведе само на еден аспект е ограничување на знаењата за телесноста, а ова се однесува на ограничените знаења за женската телесност. За да може знаењата да бидат релевантни потребно е да се разгледат овие опозитни концепти. Треба да се направат истражувања што ќе ги обединат двата принципа: телото и душата, разумот и страста и јаството и другоста. Во овој труд од особено значење е проучувањето на женското тело и субјективност. Посебно предмет на анализа ќе биде женската телесност и телесната инскрипција во текстот напишан од писателки. Затоа женското тело го разгледуваме во согласност со новите феминистички теории и теориите на другоста. Со феминистичките теории се отвора простор за нови сознанија за женската телесност врз основа на антропологијата. Женската телесност нема да ја набљудуваме низ старите средновековни дихотомни паноптики на ограниченото набљудувачко око, туку преку новите антрополошки знаења и феминистичката критика создадена од женското научно набљудувачко око. Со феминистичките теории и теориите на другоста се прави чекор понапред во восприемањето на телото во неговата комплексност, динамичност, повеќезначност и отвореност. Од особена важност се современите проучувања на женската телесност во теориите на феминистичките теоретичарки и критичарки: Елизабет Грос, Роси Брайдоти, Јулија Кристева и Џудит Батлер. Овие теоретичарки во нивниот феминистички инструментариум фокусот го сосредоточуваат на движењето од: објект кон субјект; од внатре кон надвор; од природа кон култура; од маж кон жена и од меѓа кон мегапросторот на културата. Мегапросторот се создава како резултат на мобилното движење од објект кон субјект, од внатре кон надвор и од природа кон култура. Ваквото истражување фрла нова светлина врз научните перспективи за телесноста. Притоа ќе се сосредоточиме врз дистинкциите меѓу: машкото и женското тело, машките и женските социокултурни улоги и категориите на полот и родот. Феминистичката студија *Недофайни шела: За шелесниот феминизам* ги дава современите концепции за телесноста. Телото повеќе не се посматра како пасивен објект,

туку се разгледува како тело-субјект што може да изврши одредена акција и да стапи во интеракција со другите тела-субјекти. „Телото е нешто мошне особено, зашто никогаш не може да успее да се сведе само на предмет, ниту пак некогаш може да успее да се крене над статусот на предмет. Така, тоа е и предмет и непредмет, објект, но објект што некако содржи и коегзистира со внатрешноста, објект што е во состојба да се сфати себеси и другите како субјекти, единствен вид објект што не може да се сведе на други објекти.“ (Грос 2002: 11-12).

Според Елизабет Грос, во современата критичка мисла под влијание на картезијанството за телото постојат: биолошко, метафорично и филозофско поимање. Според биолошкото сфаќање, телото се посматра како секој пасивен објект на природните и на хуманистичките науки. Тоа е систем на меѓусебно поврзани органи и е сведен само на физичкото, физиолошкото, органското и анималното. Според метафоричното сфаќање, телото се посматра како сад во кој е сместена свеста или машина во која е всаден субјективитетот. Вака телото е неподвижно, неактивно и е сведено на површина врз која може да се дејствува само однадвор кон внатре. Според последното филозофското сфаќање, телото се смета како означувачки медиум; двонасочен спроводник (тоа е средство за пренесување информации и за примање информации); средство за изразување и пренесување идеи, мисли, чувства, афекти и кодови. За феминистичката теорија појдовен пункт треба да биде филозофскиот правец што телото го разгледува како активен простор за испишување кодови и за нивно пренесување. Телото преку свеста и способноста за дејствување ја надминува бездната на материјалното и пасивното постоење и се истакнува како субјект во акција. Според Елизабет Грос: „Телото треба да се смета како место на општествена, политичка, културна и географска инскрипција, продукција или конструкција.“ (Истото: 328). Човекот има тело со субјективитет, идентитет и одредени специфики што го одредуваат. Тоа е пред сè: полово, расно и класно тело. Како такво се разликува од другите тела со кои стапува во интерсубјективни релации. Врз секое тело се впишани одредени биолошки кодови. Но тие се варијабилни, бидејќи се пресекуваат и се во релација со културните кодови. Кога и да се обидеме да ги набљудуваме телата на луѓето ќе забележиме разлики. „Ние кај другите, различни од нас, гледаме и набљудуваме човечки разлики, на пример: боја на кожа, глас, висина, како зборува... Гледаме

разлики и правиме споредба со другите луѓе во нашата близина и со оние што се далеку од нас и така имаме наш став за тие односи“ (Јашари 2007: 9).

Доколку направиме споредба на нашето тело со другите тела ќе забележиме одредени разлики што ни се иманентни идентификанти. Телата се разликуваат според одредени биолошки предиспозиции: полот; големината; бојата на кожата; физиономијата; возраста итн. Постојат и културни разлики што се испишани врз телата како посебни кодови што ги разликуваат според: расата; средината во која живеат; етничкиот; класата итн. Телото се модифицира и се усовршува. Според Елизабет Грос, „Телото во никој случај не е природно или вродено психичко, сексуално или полово детерминирано. Тоа е недетерминирано и не може да се детерминира надвор од сопствената општествена конституција како тело од посебен тип“ (Грос 2002: 121). Телото станува површина на која се испишани одредени културни кодови, јазици и модели на однесување. Тоа е отворено поле за постојано испишување и означување. Така телото е мета на измени, нови додавки и ознаки. Колку има различни луѓе, толку има и различни тела. И обратно. Колку има различни тела, толку ќе има различни луѓе. Феминистичката теорија доаѓа до номадско размислување за телото и субјектите. Номадскиот феминистички проект на Роси Браидоти понира длабоко во широките простори на постколонијалната теорија што човекот го разгледува во отворени флукуиращки рамки како припадник на: раса; класа; пол; афелација; простор; култура; институции; политики и сексуалност. Во *Номадски субјекти: Отелотворување и сексуална разлика во современата феминистичка теорија* Роси Браидоти констатира: „Телото или отелотворувањето на субјектот не треба да се разбере ниту како биолошка, ниту како социолошка категорија, туку како точка на преклопување помеѓу физичката, симболичката и социолошката категорија.“ (Браидоти 2002: 9). Браидоти телото го разгледува како широко поле во кое се испреплетуваат биолошките и социолошките идентификанти што телото го одредуваат и го етикетаат како специфично и посебно тело. Човекот е субјект што живее на почвата на одредена култура. Субјектот учествува во креирањето на кодовите на културата и се храни со нејзините знаци, јазици и симболи. Според Роси Браидоти номадот е фигуративна претстава што ја нагласува потребата за дејствување на ниво на разликите меѓу жените

и мажите, но и на идентитетите што одговараат на различните локации на субјектите во просторот. Во феминистичкиот номадизам на Браидоти главен номадски субјект е жената како субјект; нејзините телесни специфики; телесните разлики; односите пол и род, а се става посебен акцент на сексуалните разлики меѓу мажите и жените. Телата се производ на разликите. Човекот како субјект се поставува себеси во позиција со другите субјекти и прави разлика меѓу себеси и другите. Женското тело како разлика можеме да го сфатиме и како номадски субјект што е недовршен во неговата недовршеност, недофатлив и неограничен во воспоставувањето ограничувања. Номадскиот субјект е подвижен и отворен субјект. Тој се измолкнува од цврстото сидро што сака да го зацврсти за една почва, една култура и еден строго дефиниран телесен идентитет.

За феминистичката теорија и критика терминот на разликата е клучен означувач за секој телесен и културен идентитет. Феминизмот не се интересира само за разликите меѓу половите, туку тој става посебен акцент врз разликата во родовите перспективи и сексуалните разлики меѓу телата. Роси Браидоти има огромен придонес во проучувањето на телото. Преку воведувањето на принципот на разликата се доаѓа до клучните дистинкции меѓу: машкото и женското тело, машките и женските социокултурни улоги и полот и родот. Концептот на разликата е клучен означувачки маркер на дистинкциите меѓу телата. Феминистичката критика сака да ја пресврти бинарната опозиција машко-женско и настојува да ја прогони замолчаноста за женското тело во науките и гласно да проговори за истото. Разликите не се само природен биолошки детерминизам изведен од нивната различна природа, туку тие се и социолошки и културно конструирани модели на однесување. Преку феминистичкиот номадизам на Браидоти се доаѓа до една суштествена точка дека телата се полово и родово специфични тела. Полот можеме да го сфатиме како биолошка предодреденост на битието да добие одредено тело. Родот можеме да го сфатиме како културолошки конструкт изведен преку полово даденото тело. Полот се однесува на стекнувањето со одредена телесна 'наметка', а родот можеме да го сфатиме како социјално и културно учество на полово означеното тело. Терминот на родот е особено важен затоа што тој преку половото тело е во тесна врска со сексуалноста и идентитетот.

Проучувањата на Роси Браидоти помагаат во утврдувањето на разликите меѓу морфологијата на машкото и женското тело. Разликите меѓу машките и женските улоги се културни хиерархии кои претежно се изведени само врз основа на телесните ознаки и различната природа на половите тела. Машкото тело според фалоцентризмот секогаш се смета како биолошки и културно доминантно, физички и умствено посилно, а со тоа се смета и за моќно супертело. Женското тело секогаш се поврзува само со биологијата и природата. Тоа егзистира на маргините на културната сцена во која доминантен е мажот како надреден субјект. Според Симон де Бовоар, телото на жената е битен факт за положбата што таа ја има во овој свет. Жената како тело е втор пол и е разлика во однос на самата себе и во однос на машкиот пол. За женското тело Бовоар го дава следниов заклучок дека: „Личноста станува свесна за себе и се исполнува не само како тело, туку како тело потчинето на табуи, закони: личноста се валоризира во името на некои вредности.“ (Де Бовоар 1989: 63). Во проучувањата на антропологијата на жени наоѓаме докази дека жената секогаш се поврзувала само со полот, а мажот со културата и цивилизацијата. Машкото тело се смета за културно надредено тело (мегапростор), а женското само за природно подредено тело (меѓа простор). Ваквите ставови водат потекло од логиката на патријархатот, а андроцентричноста е негов производ. Ваквото преценување на машкото тело како примарно мегатело во културата од кое треба да се изведат правилата и ограничувачките политики, го поставува женското тело на работ од просторот како да е меѓа простор на природата. Женското тело се посматра како алтер тело, маргинално и исклучено тело. Врз него се зашиени ограничувачките политики на биологијата. Женското тело е сместено на периферниот простор, а машкото тело е секогаш во центарот преку кој извира и се пренесува моќта и знаењето. Според Жак Атали, оцртувањето на хоризонтите подразбира поделба на просторот на центар и на периферија. Според Атали: „Во центарот господари еден град што во однос на другите ќе го викам срцето; во него се сосредоточува финансиската, техничката, културната (но не задолжително и политичката) моќ (...) Периферијата, која делумно уште е во Поредокот на силата, ги собира околу себе подрачјата што се изложени на искористување и коишто мора да ги продаваат своите суровини и работна рака

во срцето и во средината, без да имаат пристап до богатството на срцето.“ (Атали 2003: 22).

Целта на таквото омеѓување на просторите меѓу машкото и женското тело, центарот и периферијата, има за цел да го наметне машкиот пол како нормативен центар што ќе ја поседува моќта да го оценува и да му припишува атрибуција на женскиот пол. Патријархалните политики создаваат гранични состојби и намерни конфликти меѓу половите. Ваквото омеѓување меѓу машкото и женското тело и машкиот и женскиот пол го поставува женското тело како другост, негативност и опасност за машката норма. Поради телесните разлики што постојат меѓу машките и женските тела жената се восприема како другост, негативност и пасивност во културата. Затоа посебен предмет на интерес на феминистичката критика претставува другоста на: телото; полот; родот; расата и класата. Најголемиот раздор што се прави меѓу половите е резултат на дијадата природа – култура. Во хуманистичките науки е зацврстена ваквата дијада. Меѓу машките и женските тела постојат природни физички и физиолошки разлики: телесната конституција; полот; телесните течности; физичката сила итн. Жената секогаш се поврзува со природата и репродуктивната способност. Затоа таа се сфаќа само како природа. Мажот како доминантен секогаш е господар во полето на културата и како таков има моќ да завладее со поредокот на 'природата'. Оттука произлегува ставот во науките дека мажот е двигател во мегапросторот на културата. Во антропологијата на жени се проучуваат антрополошките поларитети природа – култура и пол – род, мажественост – женственост како клучен модел за правење општествени разлики меѓу половите тела. Затоа преку дијадата мажественост – женственост се доаѓа до машките и женските родови улоги. Тие родови улоги најчесто се изведени еднодимензионално и есенцијалистички само врз основа на биолошкиот пол и природните физички разлики што постојат меѓу машкото и женското тело. Овие наведени бинарни категории прво се проучуваат во антрополошки контекст, а потоа феминистичката теорија ги презема и ги критикува и го проблематизира воспоставувањето на новите контексти и знаења за женската телесност и субјективитет. Според феминистичката критика и теоријата на дијадите природа – култура, пол – род и мажественост – женственост се клучни концепти преку кои патријархатот создава стереотипни претстави за машките и женските тела, полот –

родот и машките и женските социокултурни улоги во општеството. Дихотомијата машко – женско тело е клучна за дефинирањето на идентитетите на субјектите врз основа на биолошкиот пол. Машкото и женското тело се различни според полот и според утробата. Жермен Грир смета дека машката утроба е константна и полна, а женската утроба е променлива и празна. Во студијата *Жената*, Жермен Грир констатира дека: „(...) При соматизацијата на жените, а имено, кога тие се идентификуваат со различните состојби на сознанието и здравјето со делови од телото, самите жени ја опишуваат матката како извор на беда. Стравот на мажите од матката и менструацијата може да создаде проблеми, но многу покатастрофални се сопствените негативни ставови на жените.“ (Грир 2000: 47-48). Жените страдаат поради негативните етикетирања на женската утроба како празна, нестабилна и променлива. Во *Моќите на ужасот: Есеј за абјектноста* Јулија Кристева го воведува поимот абјект и овој термин го поврзува со женската утроба како другост во однос на машкото тело. Под абјект подразбира зазор и граничен феномен. Тоа е нешто што е опасно и што може да го загрози машкиот поредок. Абјектот лебди меѓу светлината и мракот, а притоа не е светлина туку е опасен мрачен меѓупростор. „Абјект. Тоа е нешто отфрлено од она што човек не го дели, од кое човек не се штити како од објект. Замислената нелагодност и вистинска закана, тоа ни мавта и на крај нè проголтава.“ (Kristeva 1982: 4).

Кристева го воведува терминот абјект и го поврзува со женското тело и женските течности. Абјектот можеме да го сфатиме како нешто што произлегува од субјектот и стои на границата меѓу субјектот и објектот, а притоа не е ни субјект ни објект. Не само што постои разлика меѓу машкото и женското тело врз основа на концептите природа – култура и мажественост – женственост, туку постојат разлики и на машките и женските телесни течности. Машките течности се сметаат за стабилни и неопасни, а за разлика од нив женските течности се нестабилни и опасни. Таквите абјектни течности произлегуваат од женското тело и го претставуваат како гранично, понестабилно и 'помалку вредно' тело. Фалоцентризмот ги исклучува и колонизира женските телесни и сексуални разлики како другост. „Под абјект се подразбираат феномените што имаат капацитет да го загозат (стабилизираниот) идентитет на субјективот во симболниот поредок, а Кристева ги лоцира во следните

четири области: нечисто, храна, табу и грев.“ (Кристева 2005: 234). Теоријата за абјектното тело е теорија за исклученото женско тело, граничното 'второ' тело. Женското тело е сфатено како пејоративно и второстепено и опасно тело во рамки на општественото тело. Абјектните течности подмолно и смислено може да го загрозат и уништат редот воспоставен од машкиот патерналистички принцип. Женското тело врз основа на неговата опасност и нечистотија е истиснато, маргинално и порекнато од машкиот културен поредок. Најголем придонес во рамките на феминистичките истражувања по однос на прашањата за дистинкциите на половите и родовите улоги, телата и идентитетите има Џудит Батлер. Батлер ја руши определбата на родот само врз основа на категоријата мажественост – женственост, бидејќи, таквите определби се еднодимензионално затворање на субјектите, телата и родовите. Батлер ја преиспитува дијадата пол – род и дава нова светлина во рамки на проучувањата за телесноста. Полот е поврзан со биолошките орнаменти, потенцијали и декори на телото; родот претставува општествено конструирано тело, а најчесто како машко или женско. Батлер укажува на разликите што постојат меѓу овие две категории и го иницира фактот дека родот е проблематична категорија што не мора секогаш да произлезе од полот. Родот не можеме строго да го ограничине затоа што тој не секогаш тргнува од полот на телото. Според Батлер иако постојат машки и женски пол, родот при неговата изведба не треба да се ограничува само на овие два пола и нивната биологија. Родот ги надминува таквите граници на 'природното' тело, бидејќи постојат трансродови тела што не можат да се вклопат во патријархалните еднодимензионални модели. Родот треба да го проследиме како флуидна и отворена категорија. Затоа родот трпи перформативност, измени, нови додавки. На родот треба да гледаме како на отворен пат што не може да се изоди до крај и да се заврши еднаш засекогаш, затоа што луѓето се недовршени и променливи суштества во текот на сиот живот. Телата на луѓето не се разликуваат само според полот, туку тие се разликуваат и според родот.

Во *Проблеми со родој: Феминизмој и ѝојкојувањејо на иденѝишејој* Џудит Батлер вели: „Гледиштето дека родот е перформативен сака да покаже дека она што ние го сметаме како внатрешна суштина на родот, се постигнува преку поддржување низа чинови, вградени во родовата стилизација на телото.“ Според Џудит Батлер телото е соочено

со три димензии на знаковност: анатомскиот пол, родовиот идентитет и родовата изведба. Испреплетувањето на овие три елементи укажува на родот како на изведбена категорија. Преку ваквата перформативност на родот доаѓаме до фактот дека има толку различни тела колку што има можни родови. Има толку родови колку што има луѓе. Телото е полово и родово специфично тело. Секое полово тело е означено со хромозомскиот пол. Половоста не треба да се сведува само на биологијата и да се оградува строго во границите на двата биолошки пола. Половоста треба да се сфати во пошироки рамки како биолошка одредница на телото и како културолошка одредница и простор за самоидентификација. Во *Тело: Еџнолошко-анџројолошка стџудија* Илина Јакимовска го констатира следново: „Значи зборуваме за три меѓусебно испреплетени моменти: Природната полова predisпозиција→општествено дефиниран родов идентитет→самочувство во однос на predisпонираниот полов и/или доделениот родов идентитет.“ (Јакимовска 2009: 75). Тријадата пол – сексуалност – родовост е клучна одредница на секое тело, субјективитет и идентитет. Преку полот и сексуалноста може да се дојде до родовото оформување на идентитетите. Телото е мост што ги обединува полот и родот. Сексуалноста има најголем удел во тоа каков родов идентитет ќе заземе половото тела. Според Џудит Батлер телата се површина за дискурзивна практика што е тесно врзана со јазикот (гласот) и со субјектот (родот) што произведува одреден дискурс. Телото е погодна површина за инскрипција на културни и социјални кодови. Тие кодови еманираат значење така како што секое тело значи и зрачи со одредена енергија и е создавач на одредени јазични пораки, гласови и контексти.

Во согласност со горенаведените феминистички теории, женското тело го поимаме како културно и социјално тело или мегапростор на културата. Женското тело како субјект е двигател во културата и создава културни пораки што се полово и родово интонирани гласови во текстовите напишани од писателките. Во текстот на писателките се создаваат нови знаења за женската телесност и субјективност, а со таквото впишување на женскиот глас се прават промени во научните сознанија.

Женското тело како мегапростор на книжевноста

Во овој труд ќе се задржиме на интерпретативната анализа на романите *Кон светилничкој* и *Орландо* од Вирџинија Вулф со кои во XX век во англиската книжевност се даваат нови перспективи за женската телесност и субјективност во книжевноста. Во овие дела, Вулф ја илустрира деконструктивистичката природа на телесните, нефиксните родови идентитети. *Кон светилничкој* на Вирџинија Вулф како модел на женско писмо ткаење на текстот (женска пајажина) ги има следниве формално-структурни одлики на феминистички модел на текст: женски наратив создаден преку главни комплементарни женски ликови на госпоѓата Ремзи и Лили Бриско; теми од женското секојдневие и семејниот живот; традиционален и преоден (современ) модел на женскост; спој на традицијата и современоста; трансформација на родовите улоги на ниво на индивидуалност и исказност; архетипски лик на жена што преку женската рачна работа го плете текстот од женска наративна призма; колажна и монтажна структура на текст; деконструктивистички стил преку кој се прави процеп во традицијата и се покажува феминистичката свест преку спојот на традиционалното и феминистичкото. Романот е ткаење на три паралелни приказни преку три конци: црвениот, жолтиот и синиот конец се ткаат три женски приказни. Првата приказна за госпоѓа Ремзи е ткаење меѓу црвениот и жолтиот конец; втората женска приказна е ткаење меѓу сината и жолтата боја преку приказната за уметницата Лили Бриско; а третата приказна е поврзана со жолтиот конец од првата приказна преку жолтиот конец на приказната за светилникот како женски глас, женска свест на претрпени промени во женската субјективност. Во романот светлината е во слободата на женскиот субјект да стане мегапростор на културното дејствување и значење. Во делото преку светлината на светилникот (машки либидален принцип) постои рефлектирање на женската либидална економија преку водата како флуидна женскост. Женското либидо е прикажано преку водата и брановите. *Кон светилничкој* изобилува со метафори и симболи што упатуваат на женската свест, женскиот субјект и глас. Видлива е инскрипција на женскиот субјект преку женскиот персонален наративен глас на госпоѓа Ремзи, Мкнеб и Лили Бриско. Плетењето на чорапите е плетење на женските наративни позиции и женски исказни можности. Писмата што скришно госпоѓата

Ремзи ги 'плете' на морскиот брег, а морските бранови ги голтаат и исчезнуваат метафорично укажуваат на женското писмо како: флуидно; тивко; распрснувачко; избликувачко и невидливо или скриено писмо. Женскиот субјект преку женските ликови како другост наоѓаат простор во создавањето онтолошка автономија за сопствената субјективност.

Структурата на делото се состои од три целини: првиот дел насловен *Прозорец* е метафора за будуњето на женската свест и желбата за слобода, а благиот допир на светлината е рефлексивна на женската субјективност. Вториот дел *Времејќо одминува* е метафора за промената на општествениот поредок и патријархална свест, а третиот финален дел *Светилничкој* е симбол и метафора за женскиот глас, женскиот креативен процес и промена во родовите улоги. Во првиот дел Вулф ја прикажува нееднаквоста меѓу световите и половите улоги, во вториот дел постои расцеп на световите и половите, а во третиот дел постигнува единство меѓу световите и половите улоги. Госпоѓа Ремзи е фокализатор и наратор преку чија свест, призма и персонален женски глас се расплеткува каделата на приказната за семејството Ремзијеви. Таа е врзана симболички со светлината затоа што дава живот, љубов, поддршка и нежност. Овој лик зазема традиционални и стереотипни женски улоги на: мајка; сопруга; грижлива жена; домаќинка; плетачка на сопствениот живот и на туѓите животи. Светлината е животот, а светлината е и Ремзи која е архетип за мајка што дава живот и светлина во домот. Таа ги здружува луѓето; управува со судбините на луѓето; таа постојано дава и создава. Како што таа дава љубов, поддршка и материјални нешта, така таа одеднаш умира. Умирањето на Ремзи е симболично умирање на традиционалните женските родови улоги и прикажување на новите родови улоги на жените како уметници и писателки преку ликот на Лили Бриско. Еден конец е госпоѓа Ремзи (црвениот конец на чорап и жолтата светлина) преку кој традиционалните женски улоги се поврзуваат со другите наративни конци (синиот и жолтиот) преку ликот на Лили Бриско и нетрадиционалната женска улога на уметница што ја остварува женската уметничка визија и го ослободува женскиот глас во уметноста. Госпоѓа Ремзи во нејзините видливи традиционални улоги на мајка, сопруга и жена е плетачка со игли и кадела во дланките. Преку рачната работа што е типична за жените во културата се става акцент на традиционалните женски улоги: мајка; сопруга; домаќинка; грижлива жена

итн. Ремзи седи на стол и плете во некој агол од домот затоа што тоа е типично женска работа, и околу себе го распределува амбиентот од женското секојдневие. Рачната работа на Ремзи е ноќе кога сите спијат, кога е сама и плете во молк. Вулф приказната ја ткае вешто; суптилно; неосетно и скриено преку ликот на Ремзи; така како што пајакот скришно ја ткае својата пајажина на аглиите на сидовите. Парот Ремзиеви се антагонистички фигури на маж – жена и машки – женски родови улоги што им припаѓаат на стереотипните традиционални машки и женски обрасци на однесување. Преку ликот на госпоѓа Ремзи се прикажани традиционалните улоги на жената, а господин Ремзи е лик преку кој се прикажани традиционалните машки улоги. Ремзи го зема под своја заштита сиот машки род и покрај нееднаквата дистрибуција на моќта меѓу мажите и жените, ги исполнува типичните женски очекувани улоги и однесувања.

Ликот на госпоѓа Ремзи е медитативен и филозофски изграден и на тој начин Вулф врши напаѓање на стереотипот дека само мажите се моќни да размислуваат, да имаат знаење и да бидат филозофи. Таа постојано размислува за животот, минливоста, семејството и другите луѓе. Вулф преку нејзината свест ги прикажува половите разлики и нееднаквата дистрибуција на моќта меѓу мажите и жените. Како жена таа се соочува со истиот проблем на класна немоќ и подреденост. Работните обврски на оваа госпоѓа се грижата за семејството и децата и уредувањето на домот и правењето порачки в град. Женското секојдневие на оваа жена е сведено на линеарната траекторија: вршење порачки в град; пишување скришно неколку писма, се движи со црниот чадор (симбол на чувар и заштитник на луѓето при бура и невреме) за сонце. Господин Ремзи е филозоф и писател. Неговото секојдневие опфаќа шетање покрај морскиот брег. Постојано е прикажан како чита книги. Преку овој лик е прикажан сексистичкиот стереотип дека мажите се филозофи и дека тие ја пишуваат човековата историја. Тој е машки лик со традиционално машко однесување и родови улоги. Тој е раздразлив, самобендисан, суетен и пречувствителен. Тој пишува, а таа скришно чита. Кога мажите разговараат, жените во домот молчат, а тоа е израз на синдромот на тивката жена и патријархалниот закон што ги дефинира родовите улоги. Кога тој чита таа скришно пишува. Господин Ремзи е ладен и груб кон децата; а госпоѓа Ремзи е полна љубов, нежност и топлина. Нејзината

сексуалност и родовост се стереотипни и лиминални за женското однесување. Ликот на Август Кармајкл е машки традиционален стереотипен лик на филозоф; несреќно оженет; што пишува поезија и издава книги. За разлика од Ремзи и Тензли тој е единствениот машки лик врз кој Вулф не дава негативна критика на мажественоста и машкото однесување. Чарлс Тензли е негативен; лош; свиреп; полн со омраза; е патријархален машки лик со машки родови улоги. Тој е сезнајко; се истакнува како маж и секогаш е во право; ги потценува децата и ги мрази жените. Машкиот глас на негација; забрана; негодување е изразен преку него. Вилијам Бенкс е машки лик кој е стар ботаничар, вдовец и уреден. Вулф не го довршува портретот на овој машки лик. Тој како да е лик-кршотинка, фрагментарен и нецелосен лик. Преку оваа фигура приказната ги крши своите делови. Вулф машката употреба на јазикот ја прикажува преку ликовите на господинот Ремзи, Тензли и Кармајкл. Машкиот јазик на Ремзи и Тензли е сличен затоа што говори низ сексистичкиот глас и е израз на патријархална надмоќ. Машката реченица на Ремзи се состои од факти, негодување, негација и осуда. Господин Тензли е слика на шовинистичката идеологија и свест. Забраната, негацијата и предрасудите во машкиот говор во оваа фраза се израз за сексистичка свест. Тензли вели: „Жените не умеат да сликаат, жените не умеат да пишуваат.“ (Вулф 1989: 10). Светилникот е амбивалентна фигура: дава светлина и темнина и живот и смрт. Светилникот прави процеп на ново значење во феминистичкиот текст затоа што значи освестување на женската перспектива и женскиот глас. Светилникот се наоѓа на островче до кое се стигнува со чамец. На островчето доаѓаат уметници што работат на своите платна. Меѓу нив е и Лили Бриско. Женскоста значи опис на опсегот на општествените и историските наративи што се мапирани во женските тела, а исто е субверзија и децентрирање на метафизиките, јазикот и општествените врски. За Вулф овој концепт на женственоста е врзан со водата како океанско женско чувство, светлината како женскост што дава живот и смисла на постоењето, а преку фузијата меѓу светлината и водата се дава гласот на децентрирањето на општествените врски и позиции меѓу поединците. Фузијата на женскоста преку ликот на госпоѓа Ремзи и Лили Бриско носи хумана димензија преку која се истакнати женските потенцијали како позитивни вредности. Односот меѓу госпоѓа Ремзи и Лили Бриско е однос меѓу мајка – ќерка; мажена –

немажена; домаќинка – уметница; конвенционална женска улога – неконвенционална женска улога. Овие две женски фигури се клучни фокализатори и носители на женскиот наратив. Лили Бриско е неконвенционален женски лик со нестереотипна родова женска улога. Таа не е мажена; нема деца; нема семејство и ја има единствено уметничката визија. Лили Бриско е женски лик преку кој Вулф ја деконструира опозицијата маж – жена и жена – жена и ги субвертира традиционалните родови женски улоги. Лили е антипод на госпоѓа Ремзи и преку овој лик се прави премин од традиционалниот модел на женскост кон преоден или современ модел на женскост. Осознавањето на љубовта е верба во сопствената креативна моќ. Лили низ уметничката визија зазема машка улога на уметник и се реализира како жена уметник што е опозиција на патријархалната жена што е мајка, домаќинка и сопруга. Лили како фокализатор го гледа изгревот на сонцето од прозорецот и размислува креативно преку создавањето уметничко дело.

Во вториот дел од романот нараторот е сезнаечки омнисцентен и повремено нарацијата е прикажана преку гледната точка и внатрешната фокализација. Светлината од светилникот се меша со мракот. Тоа е спој на животот и смртта. Постои жолто-сино плетење на мрежата во текстот. Има слика на хаос од мрак, бура, темнина, молњи. Сè е мрачно. Само светлината од светилникот допира во собата. Тука централно е умирањето на госпоѓата Ремзи и на двете нејзини деца, а таквото умирање е ознака на симболичкото умирање на поединците во традиционалните полови – родови улоги. Преку умирањето на Ремзи, Вулф ги деконструира традиционалните машко-женските улоги. Умирањето на госпоѓата Ремзи е умирање на старите женски и машки родови улоги на ликовите и нивното менување во нови родови улоги со андрогин идеал за спојување на женските и машките улоги. Смртта на Ендру и Пру значи смрт на стариот патријархален родов систем и значи нов современ родов систем како витализирачка сила за рамноправност. Секој лик од вториот кон третиот дел на романот излегува од улогата што дотогаш ја игра и прави чекор кон андрогиниот идеал. Во *Кон свейлиничој* се врши деконструирање на бинарните рестрикции мажественост – женственост што се врзани со смртта, затоа што преку смртта Вулф врши нивно разградување преку сублимацијата во категоријата на андрогиниот идеал како целина. Ремзи е светлината што ги преобразува другите

ликови што претрпуваат трансформација на крајот на романот. Траекторијата од домот на Ремзијеви кон светилникот е траекторија што води кон трансформација на родовите улоги на субјектите и на гласовите.

Во третиот дел *Светилничкој*, доминантен конец од каделата е силната жолта светлина. Во овој дел главен наративен глас е персоналниот глас на Лили Бриско преку чии внатрешни монолози и внатрешна фокализација се врши трансформацијата на машкиот глас во женскиот глас. Токму во овој дел постои стопување на гледните точки и наративните гласови во текстот. Постои мултипликација на гледните точки на Лили Бриско, на светилникот, на Кем и Џемс и на господин Ремзи кои од една страна се субјекти на фокализацијата, а од друга страна се објекти на нечија фокализација. Светилникот е местото на кое ликовите ја постигнуваат рамнотежата и единството во родовите улоги. Светилникот има дуална симболичност: тој е око и фалус; светлина и темнина; вода и копно; космогониски и есхатолошки симбол; субјект и објект на фокализација. Лили има флуиден и номадски идентитет што ја реализира сопствената субјективност преку чинот на уметноста. Нејзиниот ум е изблик на несвесното, нејзината свест од длабочините исфрла четки; имиња; идеи; секавања; водоскоци што ги транспонира во уметничко дело. Таа лишена од многу нешта во животот ја наоѓа мислата и преку платното од мигот прави нешто трајно. Во овој дел постои трансформација кај ликовите. Господин Ремзи се преобразува во родовата улога. Тој станува грижлив; нежен; смирен и ги интернализира женствените особини како позитивна вредност. Промената на родовите улоги меѓу Ремзи и Џемс се огледува во тоа што за назад Џемс сам управува со кормилото и пловат среќно и во друга насока што значи промена и слобода од едноумието. На крајот во описот на светилникот тој како да се губи од видикот. Како да исчезнува, а тоа е идеја дека промената во родовите улоги и позиции е остварена, а светлината во секој од ликовите постои. Претворањето на светилникот во аморфна маса означува метафора за андрогината уметничка и писателска визија. Светлината е инернализирана во ликовите на господин Ремзи, Кем, Џемс и Лили. Романот завршува со една клучна реченица на уметницата Лили што гласи: „Ја имав својата визија“ (Вулф 1965: 151). Тензли се жени на крајот и станува член на управата на еден колеџ. Тој до крај останува со патријархални машки родови улоги и не трпи трансформација.

Сексуалните разлики се клучни морфолошки разлики меѓу машките и женските тела. Во првите два дела од романот сексуалните разлики се особено истакнати. Но во третиот дел *Свештеникот* доаѓа до израз андрогината визија на Вулф преку стопеноста на сексуалните разлики. Според госпоѓа Ремзи: „Вистинските разлики се сосема доволни.“ (Вулф 1965: 11). Преку промената на родовите улоги на ликовите на крајот во третиот дел од романот секој од ликовите постигнува андрогин идеал.

Орландо: Биографија на Вирџинија Вулф како модел на герила женско писмо (субверзија на патријархалната идеологија) ги има следниве формално-структурни одлики на феминистички модел на текст: нестереотипен женски главен лик на бунтовник – бунтовничка што врши герилско и родово напаѓање на системот и идеологиите; женски наратив со нетипични ликови и има комплексна класична структура или структура што се наоѓа меѓу маргините на жанрите; има теми од фикцијата и социјалните теми: историјата, културниот живот, уметноста; преоден и современ модел на женскост; висок степен на трансформација на женскоста на ниво на исказност и индивидуалност; утописки елементи во вербата за промена на родовиот систем и идеологиите. Овој роман на Вулф спаѓа во феминистичкиот модел на текст во кој централни се родовите прашања. Гласот на текстот на површина ги носи женските центрирани феминистички и родови перспективи и се врши рушење на системот од традиционалните родови стереотипни улоги и предрасуди за телата и субјектите. *Орландо: Биографија* е деконструктивистички тип на роман во кој се врши експлицитна субверзија на ниво на систем и поредок што подразбира разглобување на традиционалните знаења и вистини за категориите: маж – жена; пол – род; мажественост – женственост; природа – култура; моќ – немоќ; авторитет – алтеритет; писател – писателка. Субверзијата се гледа во насловот како главна рамка на романот што е најава на биографија. Тој е биографија на ликот Орландо што се родил како момче во 1500 година и ќе го промени полот и родот од машки во женски. Приказната за Орландо е пренесена преку недраматизиран или скриен раскажувач што е документатор на настаните. Сеприсутниот раскажувач што е присутен во два различни простори во исто време создава приказна со сложено дејство. Романот е структуриран во шест поглавја. Описите се метафорични, а јазикот е натопен со

женски телесни течности и носи поврзување на фиктивните слики во женско размислување низ внатрешните монолози. Новиот Орландо на Вулф е неконвенционален бунтовник кој не се вклопува во системот и врши негово разглобување и первертирање на значењата и знаењата за женските родови искуства. Поднасловот на романот е вториот слој што укажува на поткопувањето на жанрот роман и со тоа прераснува во еден вид антироман што врши субвертирање на старите патријархални идеологии. „Навистина, таквите разлики во ставовите се доволни да се предизвика крвопролевање и револуција.“ (Вулф 2009: 100).

Романот на Вулф е субверзија на жанрот роман како чист жанр и ја покажува неговата хибридизација со другите жанри. Вулф создава структура на научен труд. Идејата за ваквата структура на научен труд е ставена под наводници, а Вулф врши субверзија на академизмот и средновековното знаење создавано само од машки научници и академици. Третиот слој во романот е автобиографскиот миг од животот на Вирџинија, а тоа е пријателката Вита преку која Вулф го конструира андрогиниот лик на Орландо. Ликовите од романот се фикционални ликови кои се ликови од други дела на Вулф или личности од културата и историјата на Англија. Има експлицитна субверзивна стратегија на градење на наративните идентитети, наративните стратегии и техники и изградбата на идентитетот на ликот Орландо. Герилата е најпрво во насловот на делото што е напад или критика на реалистичниот роман и биографскиот начин на пишување. Герилата се остварува преку фиктивниот лик на биографот чиј запис е биографијата на ликот Орландо. Насловот го мамат читателот дека станува збор за биографија на машки јунак. Таквата герилска постапка е напаѓање на жанрот биографија и создавање лажна илузија дека центар е машкиот јунак и машкиот фактографски глас. Преку оваа герилска постапка Вирџинија Вулф врши промена во женските родови улоги и биографското машко 3 лице го заменува со автобиографското женско 1 лице. Биографот е наративна стратегија на фиктивното јас на Вулф, тој е фиктивен лик-наратор што како авторитарен глас е имплицитен автор. Тој не води во романот и преку него е даден машкиот глас и машкиот поредок и идеологијата. Техниката на наводници е присутна во романот како техника преку која вистинитоста на биографските факти се става под наводници и знак прашалник. Вулф преку ликот на биографот врши ставање на наводници на неговата

вистинитост и машки фактографски глас. Преку сезнаечкиот наратор се огледува општествениот глас во идеологијата во англискиот систем и преку ликот на биографот е прикажан авторитарниот глас преку кој се огледува свеста и критиката на Вулф кон монолитноста на патријархалниот свет, знаењето, стварноста и вистината. Герила јунакот или аутсајдерот од социјалниот поредок е Орландо кој од маж станува жена, а таквата родова трансформација е герилска постапка. Субверзија на половите – родовите улоги и фиксните идентитети се прикажани во патријархалната идеологија. Традиционален поглед на свет се заменува со еден нов современ модел на свет во кој се первертираат категориите: маж – жена; моќ – немоќ; пол – род; мажественост – женственост; писател – писателка итн. На почетокот на рацијата е во 3 лице еднина преку гласот на омнисцентниот наратор и гласот на биографот кој во книжнаучен труд ја запишува биографијата на Орландо. Вулф го напушта историското време и преку создавање фикционално време го распотила животот на Орландо што се протега низ неколку векови. Се создава нетипичен женски наратив во кој има трансгресија од машкост кон женскост; од машки лик во женски лик; од машки глас во женски наративен глас. Ваквиот женски наратив создава висок степен на трансформација на ниво на исказноста и индивидуалноста.

Уште во првата реченица на романот има двосмисленост на полот – родот на Орландо. Сексуалните травести го скриваат полот. Облеката до тој период е универзална и е тешко од облеката да се одреди родот на субјектот. Тоа се огледува во следнава реченица која вели: „Тој – бидејќи не можеше да има сомневања околу неговиот пол, иако модата од тоа време правеше напори тоа да го скрие – тукушто ја засекуваше главата на еден Мавр што висеше закачена на гредите од покривот.“ (Вулф 2009: 9). Преку ваквиот пластичен опис на Орландо дознаваме дека неговите предци се герилски војници кои заземале моќна позиција во системот. Орландо ќе биде герилски бунтовник. Тој на почетокот е шеснаесетгодишно момче што оди на таванот и надвор од погледите на другите со меч го сече воздухот и се подготвува за герилска борба. Преку анахроничниот спој на различните временски епохи, Вулф има за цел да ги покаже општествената реалност, поредокот и положбата на мажите и жените низ историјата на човештвото. Во шеснаесеттиот век Орландо има шеснаесет години, а во деветнаесеттиот има триесет и шест. Овој

лик потсетува на митски фиктивен јунак што постои во митски простор и митско време. Замрзнатоста на езерото и околината укажува на еден замрзнат и непроменлив митолошки, но и монолитен патријархален свет што не сака да се менува. Централен лик е герилецот Орландо кој е писател и неговата трансгресија во герилка и писателка. Вулф прави субверзија на категоријата маж – жена. Преку ваквата инверзивна стратегија низ системот избива женскиот глас, женската свест и родова субјективност. Централно е впишувањето на женското тело и субјективност, родовоста и феминистичката свест. Тоа се огледува во следново: „Се разбира, потоа веќе не можеше да пишува. Зелената боја во природата е една работа, зеленото во литературата друга. Се чини дека природата и пишувањето имаат една природна заемна антипатија; поврзи ги и ќе се растргнат на парчиња.“ (Вулф 2009: 12).

Од првата до третата глава во ауторијалната раскажувачка ситуација како да не го слушаме гласот на момчето Орландо, туку тој е пренесен во 3 лице на хетеродиегетскиот раскажувач и преку ликот на биографот што дава одломки и парчиња од меморијата за животот на герилецот Орландо. И покрај тоа што е маж Орландо не говори низ неговиот глас и моќта. Неговиот глас и моќ се предадени и преувеличени од гласот на биографот што во суштина е гласот на машката моќ што го конструира знаењето и вистината за родовите низ епохите. Уште тука постои субвертирање на категоријата моќ – немоќ, а со родовата трансформација на Орландо од маж во жена; Вулф се насочува на клучната категорија пол – род и врши прикажување на женската немоќ и тишина низ епохите. Кралицата Елизабета прва го именува Орландо за благајник и управител на имотот и му ја придава улогата на моќ според неговиот машки пол. Орландо не е типичен маж, бидејќи во него има женствени особини. Орландо како маж мора да има позиција на моќ за да може да владее. Тука се крие иронијата за тоа дека во природата на мажите од раѓањето им е предодредено да владеат, да бидат моќни и доминантни субјекти. Тоа одекнува во следниот цитат: „Беше млад; сè уште беше момче; го правеше тоа што му го заповедаше природата.“ (Вулф 2009: 19). Момчешката иницијација и првата родова проверка Орландо ја има на средба во Русија кога на замрзнатото езеро лизга руската принцеза Маруша Станиловска во која тој се вљубува. Принцезата Саша го напушта, а тој се соочува со љубовно разочарување. Замрзнатото езеро како

огледало и лизгањето е симбол за нефиксниот идентитет. Стварноста, времето и идентитетот на ликот постојано се измолкнуваат од цврстото телесно сидро. Во второто поглавје има флорални елементи кај Орландо и има влегување во аисториското време. Орландо поради љубовното разочарување е истеран од дворот и заминува во куќата на село каде што се повлекува од светот. Спие во транс цели седум денови и ноќи. Ваквиот сон на Орландо е симболичка иницијација од живот во смрт. Оваа прва иницијација на ликот е од културен тип – од благородник станува писател; од моќен во помалку моќен; од мажествен кон поженствен. Орландо е благородник со сина крв кој скришно пишува затоа што тоа е срам за благородниците. Како писател пред да наполни дваесет и пет години напишал педесет и седум драми; поезија; песни во проза. Овој лик е медитативен карактер што постојано набљудува, размислува и ги оценува човековите особини и карактери. Тој тргнува да пишува со преголеми амбиции. На почетокот е писател што создава големо творештво, но одлучува да го запали на клادا сето напишано и да зачува само една поема, *Даб*. Кога ќе е гневен или тажен Орландо легнува под дабот и го бара својот спокој и хармонија.

Во втората глава има пресвртување на временската рамка од приказната за Орландо со тоа што се вметнува временската рамка од 1 ноември 1927 година кога Вулф почнува да го пишува романот *Орландо: Биографија*. Тука Вулф прави пукање на приказната и кинење на конците од минатото и сегашноста, со тоа што го вметнува личниот глас и дава коментар за тоа како пишува писателката. Се прави симултанализам меѓу пишувањето на Вулф и пишувањето на Орландо, и меѓу пишувањето на жените и пишувањето на мажите. Низ следниве цитати може да се забележи субјективна инскрипција на писателката: „Меморијата е шивачка, па уште и каприциозна. Меморијата ја води својата игла внатре-надвор, горе-долу, ваму-таму. Не знаеме што е следното, ниту што доаѓа потоа. Така, наједноставните движења на светот какво што е седнувањето на маса и привлекувањето на мастилницата, може да возбуди илјадници чудни, неповрзани фрагменти, час светли час замаглени, кои висат и се нишаат, тонат и потскокнуваат како долната облека на некое семејство, од четиринаесет членови, закачена да се суши кога дува силен ветер. Наместо да биде едноставна, чесна, решителна работа од која никој не треба да се срами, нашите најобични дела почнуваат со лелекање и тре-

перење на крила, со кревање и спуштање на светилки.“ (Вулф 2009: 53). Орландо се отвора кон јавниот живот и комуникацијата со другите луѓе. Продолжува да ја пишува поемата *Даб*. Ја среќава надвојвотката Харитета од Романија која го заведува. Тој сфаќа дека му е неподнослив животот со љубовните незгоди и бара од кралот Чарлс I да го испрати амбасадор во Константинопол. Орландо се жени со Розина Пепита која е прабаба на Вита Секвил Вест, а преку оваа секвенца има спој на стварноста со фикцијата. Во третата глава Орландо има улога на амбасадор во Константинопол. На почетокот на третата глава Вулф прави рушење на системот и процеп во средновековната научна вистина. Токму во овој дел се гледа субверзијата во системот, вистината и знаењето и нејзиното заменување со нова феминистичка вистина и свест. Дури во третата глава се случува втората иницијација на Орландо преку седумдневен сон. Трансформацијата на Орландо е по седумдневен транс кога тој од маж станува жена. Орландо како женски субјект станува субјект кој се раѓа од своето машко јас. Се руши идејата дека човекот е создаден од Бог. Орландо доживува иницијација од родов тип и трансформација на родовите улоги, гласот и родовите позиции во текстот. Орландо има транслационен и флуиден телесен идентитет и од машко тело преминува во женско тело, од маж станува жена. Почнуваме да го доживуваме овој машки лик како женски лик и женски родов субјект. Има промена на раскажувачката ситуација, фокализацијата и гледните точки. Оттука нарацијата е во I лице преку хомодиегетскиот раскажувач и ликот на Орландо. Со ликот на Орландо се врши субвертирање од маж во жена; од машки пол во женски род; од мажественост има насочување кон женственост; од гласот на мажот писател се оди кон гласот на жената писателка и нејзините телесни инскрипции. Женскиот лик Орландо станува герилка и бунтовничка што го напаѓа системот што ја лимитира и потценува како женски субјект. Неговата промена е личен избор и право за лична трансформација на улогите. Орландо е андрогин, а физичкото претворање во жена значи субверзија на социјалниот поредок и исказните кодови од машки во женски. Трансформацијата на Орландо е проследена со воен герилски напад од страна на Турците против Султанот. Овој герилски напад е напад против моќта и системот, логоцентризмот и фалоцентризмот на Западот што ги покорува луѓето. Станувањето жена се случува на ориентално тло, а идејата зад ова упатува на ориентализа-

цијата на женскиот субјект како маргинален, периферен и дислоциран од центарот. Во мигот на родовата трансформација на Орландо од маж во жена се врши промена на гласот во дискурсот. Тогаш има насочување од машкиот биографски глас кон женскиот автобиографски глас; од мажественост кон женственост; од машко кон женско тело; од авторитет кон алтеритет. Тоа е изразено во следниве цитати: „Се протегна. Стана. Стоеше исправен пред нас, потполно гол и додека трубите татнеа Вистина! Вистина! Не ни остануваше ништо друго туку да признаеме – тој беше жена.“ (Вулф 2009: 93).

Неговата убавина ги обединува силата на мажот и грациозноста на жената. Од машкиот јазик и машкиот род има насочување кон женскиот јазик и женската употреба на родот во јазикот. Тоа се гледа во следново: „Промената на полот иако ја смени нивната иднина, со ништо не го смени нивниот идентитет. Нивните лица останаа, како што покажуваат нивните портрети, практично исти. Неговите спомени – но, во иднина мораме, поради конвенциите, да велиме 'нејзините' наместо 'неговите' и 'таа' наместо 'тој' – нејзините спомени се навраќаа, без никаква пречка, на сите настани од нејзиниот минат живот. Можеби имаше некаква мала замагленост, како во бистро езеро на меморијата да капнале неколку темни капки; некои нешта беа малку избледени; но тоа беше сè. Изгледаше дека промената е извршена безболно и потполно и на таков начин што самата Орландо со ништо не беше изненадена. Многу луѓе, земајќи го ова предвид и сметајќи дека таквата промена на полот е спротивна на природата, имаа големи тешкотии да докажат (1) дека Орландо отсекогаш била жена, (2) дека Орландо во овој момент е маж. Нека одлучат биолозите и психолозите. За нас е доволно да го утврдиме едноставниот факт; Орландо до својата триесетта година беше маж; потоа стана жена и остана тоа.“ (Вулф 2009: 94).

Орландо со станувањето жена добива андрогини идеали затоа што во себе ги инкорпорира (минатото) машкото искуство и родовост и (сегашноста) женското искуство. Живее во ново женско тело и доживува промена на субјективноста. Меморијата од машкото телесно искуство и машкост останува во постоењето на Орландо како женски субјект. Идентитетот е флуиден каква што е и свеста на субјектот. Идентитетот и свеста течат од мажественост кон женственост и обратно. Субверзијата на категориите култура – природа се прави со тоа што Орландо решава

да биде слободна жена и заминува во природата заедно со Циганинот Рустем ел Сади. Орландо со Циганите во Бурса живее номадски живот. Постои номадска и флуидна свест на жената како родов субјект. Клучна е идејата за прифаќање на расните, класните и родовите разлики меѓу луѓето. Вулф прави деконструирање на познатите женски митови: митот за женската природа, митот за женственоста и митот за женската убавина. Орландо и како жена плаче исто како кога е маж; станува женствена подеднакво исто како што има женствено однесување кога е маж; ги има најубавите нозе како маж, но и како жена. Орландо сега како жена копнее по перо и мастило повеќе од кога било. Вулф прави субвертирање на категориите писател – писателка и промена во наративната стратегија што тргнува од машкиот јазичен израз во женскиот јазичен израз. Во четвртата глава Орландо се враќа во Англија како млада дама облечена во облека од повисока класа. Таа е млада жена која со бродот „Вљубената дама“ патува дома до Англија. Таа го среќава мореполовецот Мармедјук Бонтроп Шелмердин кој е андрогино битие. Орландо се враќа во родината како писателка дури во осумнаесеттиот век. Оваа постапка на Вулф го означува почетокот на женското пишување во Англија кога се појавуваат жените под псевдоними. Орландо е таков лик преку кој Вулф сака да ја прикаже англиската писателка што пишува под машки псевдоними. Преку Орландо се прави рушење во библиографската мисла и писмото на тишината и се отвора просторот на женските книжевни скулптури во англиската и европската литература. Орландо е метафора за жената писателка од осумнаесеттиот век која пишува под машки псевдоним.

Идејата Орландо да стане писателка е идејата да се прикаже гласот на маргиналниот женски субјект низ вековите. Тој глас прави субверзија на машкиот фактографски глас што ги креира идеологијата и системите. Тука Вулф врши деконструирање на категориите мажественост – женственост, а кај Орландо доминира женственоста. Како жена ја карактеризираат: нежноста; емотивноста; послушноста; избувливоста; горделивоста. Преку ваквата постапка Вулф ја истакнува женскоста и нејзините позитивни вредности: „Фала му на Бога што сум жена! Викна и беше подготвена да влета во крајната лудост – од која нема пожалосна ниту кај жените, ниту кај мажите – а тоа е да се гордее со својот пол, кога застана кај зборот што, затоа што правиме сè што можеме да се ставиме

на нејзино место, се вовлече на крајот од последната реченица: Љубов.“ (Вулф 2009: 107). Вулф прави деконструирање на категориите пол – род со тоа што врши сопоставување на вистините што постојат за двата рода. Таа е свесна за немоќта, необразованоста и економската немоќност на жените од осумнаесеттиот век, но е посреќна што е жена затоа што мажите се освојувачи на светот, спроведувачи на моќта и војните. Тоа се гледа од следнава констатација во гласот на Орландо: „Колку сме неуки и бедни во споредба со другиот пол!“, си мислеше, продолжувајќи ја реченицата што ја остави недовршена од претходниот ден, така вооружени со секакво оружје, додека ни ја забрануваат дури и основната писменост (и од тие почетни зборови беше јасно дека во текот на ноќта се случило нешто што ја беше турнало кон женскиот пол, затоа што повеќе зборуваше како жена отколку како маж, иако на крајот на краиштата со некакво задоволство), а сепак- паѓаат од јарболот.“ (Вулф 2009: 107). Таа како жена е маргинална и нема право на имот и општествен статус. Додека е отсутна од земјата против неа се крева судски процес. Но, нејзе тоа не ѝ е важно и бега во куќата на село каде што доживува внатрешен процес што подразбира фокус кон себеси – таа станува писателка. Орландо станува салонска дама преку чија призма и глас се прикажува англиското општество во викторијанската епоха. Клучна промена на кормилото на свеста кај Орландо се зборовите: „Ќе пишувам за она што сакам да пишувам“. Низ овие зборови женската свест и глас на женскиот родов субјект го пукаат системот создаден од машки глас и од машкиот родов субјект и значи слобода за женскиот родов исказан субјект. Писателката од осумнаесеттиот век скришно пишува; нема поддршка; слобода и нема економска независност. Како жена, Орландо има духовна трансформација. Промената на облеката ги менува претставите за светот и претставите на светот за нас. Разликата во машкото и во женското однесување се гледа преку облеката и телото. Облеката ги обликува улогите на луѓето како културен код што треба да ги кодира телото и родовоста на субјектите. Преку облеката и учењето на женското и машкото однесување со мажественост и женственост, субјектите стануваат машки или женски субјекти. Рацете на мажот се слободни да посегне по меч, а жената си го држи здолништето со рацете. Мажот го гледа светот како да е направен за тој да доминира, а жената го гледа светот само од страна со поглед полн со сомнежи и суптилност.

Кога не би имало разлика во облеката за мажите и жените можеби и нивните погледи и права би биле исти. На крајот на четвртата глава се дава слика на мракот и преку таквата метафоричка слика се прикажува крајот на средниот век и почетокот на новата посветла викторијанска епоха во Англија.

Во петтата глава временската рамка се однесува на деветнаесеттиот век. Прикажани се општествените промени во англиското општество. Половите уште повеќе се оддалечуваат. Животот на просечната жена се состои од мноштво раѓања деца, но, жените започнуваат да пишуваат. Орландо доживува уште една трансформација на идентитетот. Таа не ги прифаќа временските промени и не може да ја прифати викторијанската епоха. Во шестата глава Орландо доживува трета иницијација од социјален тип со промена на родовите улоги. Со кршењето на зглобот Орландо стапува во брак со Шелмердин и раѓа син. Во последната глава Вулф прави прегрнување на деветнаесеттиот и на дваесеттиот век, 1928 година кога таа го пишува романот. Орландо во овој дел целосно се реализира како женски родов субјект, како писателка што ја довршува поемата *Даб*. Преку таквата игра на сегашниот миг и фикцијата и линијата од биографско кон автобиографско ја става клучната завртка. Клучната завртка се однесува на автобиографијата на Вирџинија Вулф како остварување на визијата на писателката Орландо. Биографијата на Орландо е видлива маска за автобиографијата на Вирџинија Вулф. Сексуалните разлики како морфолошки разлики ги има во сексуалните трансвестии на ликовите. Тие се израз на надминувањето на сексуалните разлики што го маркираат полот. Транссексуалните субјективни разлики се прикажани и преку другите ликови: принцезата Саша (девојка што физички изгледа како момче); морепловецот Мармаџук Бонтроп Шелмердин (жена што станува маж); надвојвотката Хариета (маж што има сексуална трансвестија како жена). Орландо е маж и жена. Тој/Таа е телесен спој на мажественоста и женственоста. Орландо носи двојни родови конвенции и кодови: машки и женски. Иронијата и персифлажата вршат развластување на концептите, дуализмот во свеста, идеологиите и во поредокот. Преку иронија Вулф врши первертирање на дуализмите и дава нови значења низ женска призма. Менувањето на полот и родот на Орландо значи симболичка смрт на момчето Орландо и симболичко раѓање на жената Орландо. Симболичката смрт на Орландо означува смрт

на стариот поредок и патерналистички систем заснован врз есенцијализам што ги исклучува жените. Тоа води кон промена на стариот систем со нов конструкционизам и означува инклузија на жените во општеството.

Заклучок

Телата се мегапростор на постојани измени, додавки, преобликувања и моделирања што мора да се разгледуваат преку тријадата пол – сексуалност – родовост. Затоа женското тело нема да го разгледуваме како меѓа простор на ограничени внатрешни биолошки рестрикции и меѓи, туку ќе го разгледуваме како мегапростор на културна, социјална, политичка и родова инскрипција. Женското тело како мегапростор е културно-социјална инскрипција на женскиот родов субјект. Ваквата инскриптивна вредност на субјектот нè води до јазикот, писмото, создавањето на говорот и феминистичкиот модел на текст како извор на нова вистина и знаење за женската телесна морфологија. Преку примери од романите *Кон свеќилничкој* и *Орландо: Биографија* од Вирџинија Вулф покажавме дека женското тело е мегапростор на културата и со впишувањето на женската субјективност, женското тело станува мегапростор на книжевноста.

Литература:

- Атали, Ж. 2003. *Оцртјувањејџо на хоризонјџојџ*. Скопје: Мисла.
- Батлер, Џ. 2002. *Проблеми со родојџ: Феминизмојџ и јџојџојџувањејџо на иденјџијџејџојџ*. Скопје: ЕвроБалкан Прес.
- Башлар, Г. 2002. *Поејџика на јџросјџоројџ*. Скопје: Табернакул.
- Брадиоти, Р. 2002. *Номадски субјектјџи: Ојџелојџворување и сексуална разлика во современајџа феминистичка јџеорија*. Скопје: Македонска книга.
- Вулф, В. 1965. *Кон свеќилничкојџ*. Скопје: Кочо Рацин.
- Вулф, В. 2009. *Орландо: Биографија*. Скопје: Магор.
- Гриџр, Д. 2000. *Женајџа*. Софија: Обсидиан.

- Грос, Е. 2002. *Недофайни шела: За телесниот феминизам*. Скопје: Македонска книга.
- Де Бовоар, С. 1989. *Второј пол*. Том 1. Скопје: Наша книга.
- Јакимовска, И. 2009. *Тело: Етнологишко-антрополошка студија*. Скопје: Слово.
- Јашари, Х. 2007. *Социологијата и родот: Мажитието и женитието во современото општество*. Скопје: ЕвроБалкан - Пресс.
- Кристева, Ј. 2005. *Токајти и фуџи за оружјето*. Скопје: Темплум.
- Кошка, Р., Србиновска, С., Бојациевска, М. 2010. *Феминизам и род: Лексикон*. Скопје: Сигмапрес.
- Марковска, С., Симоновска, С. 1999. *Антропологија: Зборник текстови*. Скопје: Догер.
- Тодорова, И. 1996. *Психологија*. Скопје: Просветно дело.
- Butler, P. J. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge.
- Chodorow, J.N. 1994. *Femininities, masculinities and sexualities: Freud and Beyond*. London: Free Association Books.
- Daglas, M. 2001. *Čisto i opasno: Analiza pojma prljavštine i tabua*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror: An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Marina Mijakovska

**THE WOMAN'S BODY AS A MEGA SPACE IN CULTURE
AND LITERATURE**

Summary

Bodies are mega spaces of constant changes, additions, reshaping and modeling that must be considered through the triad of sex-sexuality-gender. Therefore, we will not consider the female body as a border space of limited internal biological restrictions and boundaries, but rather as a mega space of cultural, social, political and gender inscription. The female body as a mega space is a cultural-social inscription of the female gender subject. This inscriptive value of the subject leads us to language, writing, the creation of speech, and the feminist model of text as a source of new truth and knowledge about female bodily morphology. Through examples from the novels *To the Lighthouse* and *Orlando: A Biography* by Virginia Woolf, we have shown that the female body is a mega space of culture and with the inscription of female subjectivity, the female body becomes a mega space of literature.

Keywords: body, female subjectivity, mega space, culture, English literature in the 20th century.