

Торіль Мой
Сексуальна / текстуальна політика:
Феміністична літературна теорія

Бібліографічна примітка

Вступ – “Хто боїться Вірджинії Вулф” – вперше з’явився у дещо іншій версії у “Канадському журналі зі суспільної і політичної теорії”, 1985 р., 9, 1-2, зима / весна* .

Окремі уривки третього і четвертого розділів Частини першої та другого розділу Частини другої були надруковані в есеї під назвою “Сексуальна/текстуальна політика”, у збірнику статей “Політика теорії. Праці Есекської конференції з соціології літератури, липень 1982 р.”, котрий вийшов друком у 1983 році за редакцією Френсіса Баркера та ін. **.

/* “The Canadian Journal of Social and Political Theory”, 1985, 9, 1-2, Winter / Spring./

/** Francis Barker et al. (eds) (1983) *The Politics of Theory/ Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1982*. Colchester: University of Essex, 1-14./

Зауваження щодо тексту

Повні бібліографічні посилання наведено у переліку наприкінці книги (*Посилання*). У тексті посилання в дужках обмежені даними, котрі необхідні для того, аби знайти певну працю у переліку посилань. Іноді посилання в дужках було непотрібне. Наприклад, речення “Жанін Шасеге-Сміргель розглянула проблему жіночої творчості” посилається на єдину працю Шасеге-Сміргель, включену до переліку цитованих праць. Таким чином, посилання в дужках на конкретну книгу чи статтю зазначалося лише тоді, коли у прикінцевому переліку посилань міститься більше ніж одна праця одного й того ж автора.

Яким чином можна усвідомити щось нове чи розібратися у ньому? Будь-який набір знарядь, який ми обираємо для цього завдання, буде пристосований до роботи зі старим: він шукатиме і визначатиме доповнення та розвиток того, що нам вже відомо. До певної міри, те, чому немає прикладу, завжди лишатиметься немислимим.

Серія “Нові акценти” здійснювала власне обережне обговорення цього парадоксу, із роками перетворивши його на головну проблему проекту, що триває. Звичайно, ми змушені бути рішучими. Зміна – проголошена нами справа, нововведення – заявлена нами копальня, акценти майбутнього – наша робоча мова. Таким чином, ми прагнули і прагнемо зустрічати віч-на-віч та відгукуватись на події у літературознавстві, котрі видаються нам вирішальними аспектами тих припливних хвиль перетворення, що й надалі збудують нашу культуру. Такі теми, як структуралізм, постструктуралізм, фемінізм, марксизм, семіотика, субкультура, деконструкція, діалогізм, постмодернізм, а також нова увага до природи і модусів мови, політики та спричиненого ними способу життя, вже стали основною проблематикою значної кількості наших видань. Їхній присутній виклад розглядуваних питань за допомогою нових способів написання та прочитання текстів, довів свою дієвість у подоланні заплутаності.

Але питання, що таке “тексти” або чим вони можуть бути, дедалі більше ускладнюється. Не лише вплив електронних засобів комунікації, таких як комп’ютерні мережі та банки даних, змусили нас переглянути своє сприйняття того виду матеріалу, до котрого можна застосовувати процес, що називається “читання”. Супутникове телебачення та подорожі із надзвуковою швидкістю зруйнували віддавна притаманні часові й простору властивості підтримувати забобони, зміцнювати неуктство та приховувати істотні відмінності. Ті способи життя й культурні практики, про які ми навряд чи чули, зараз неunikно з’являтимуться поруч із нашими власними – та навіть протистоятимуть їм. Як наслідок, ми змушені замислитись над культурою, що її ми успадкували; побачити її, можливо, вперше – як складне, безперервне творення. А це означає, що можна також побачити й піддати сумніву ті розподіли на важливе і другорядне, на підкреслене і пригноблене, на те, що ставиться у центр, і те, що не в змозі полишити периферію, котрі надають нашому способі життя його відмінного від інших характеру.

Не дивно, що у наші дні ми часто опиняємося на рубежі того, що вже було, на межі того, про що можна помислити: вдивляючись у безодню, з якої починають непевною ходою з’являтися незграбні потвори, що незбагненним чином – проте неминуче – вимагають нашої уваги. Серед них можуть бути дратівні стилі оповіді, занепокійливі концепції “історії”, нефілософські думки про “філософію”, навіть нелегковажні погляди на “комікси”, не кажучи вже про безліч інших не вельми поважних видів діяльності, для яких ми не маємо переконливих назв.

За таких умов стануть у великій пригоді неупереджене роз’яснення, старанне розплутування, змістовні бібліографії, котрі будуть представлені у кожній наступній книжці “Нових акцентів”. Але якщо проект ретельного дослідження нового все ж залишається суперечливим, існують, тим не менш, незліченні причини поміркувати над ним якомога повніше. Врешті-решт, немислиме – це те, що приховано ліпить наші думки.

Передмова

Цей вступ до феміністичної літературної теорії (я гадаю, перший повний вступ у цій галузі, що виданий англійською) призначено як загальному читачеві, так і студентам, котрі вивчають літературу /1/. Моєю метою було висвітлити два основні підходи до феміністичної літературної теорії, англо-американський і французький, за допомогою детального розгляду найбільш показових фігур з кожного боку. Хоча, як я сподіваюсь, тут наведено точний і повний опис головних течій у згаданій галузі, ця книга не ставить собі на меті забезпечити дослідження тієї великої кількості феміністичних критичних студій, котрі побачили світ з кінця 1960-х. Так само вона не пропонує дослідження різних феміністичних прочитань чи витлумачень літературних творів. Головне її завдання – розглянути методи, принципи та відносини, що діють у рамках феміністичної критичної практики.

Одна із засад феміністичної критики полягає в тому, що будь-яке питання не вийде розглядати нейтрально. Таким чином, мій власний огляд феміністичної царини неприховано критичний. Оскільки я розглядаю проблему з позиції, що часто змушує мене не погоджуватися з іншими феміністками, може здатися, що я ризикую бути звинуваченою у недостатній солідарності з іншими жінками. Чи слід феміністкам взагалі критикувати одна одну? Якщо, як мені видається, правда те, що феміністична критика сьогодні задихається через відсутність справжніх критичних дебатів щодо політичних наслідків її методологічного і теоретичного вибору, відповідь на це питання, без сумніву, однозначно ствердна. Придушення дебатів у своєму таборі було характерною рисою якраз тієї чоловічої політики лівого спрямування, проти якої завжди протестували феміністки. Якщо дозволити ідеї сестринства стримувати обговорення навколо нашої політики – це, певна річ, буде важко назвати конструктивним внеском до справи феміністичної боротьби. Коли Сімону де Бовуар запитали, чи потрібно критикувати жінок так само суворо, як і чоловіків, вона відповіла: “Я гадаю, потрібно змогти сказати: “Ні-ні, так не піде. Пишіть щось інше, спробуйте і зробіть краще. Встановіть собі вищі стандарти! Недостатньо бути просто жінкою.” *

/ Сімона де Бовуар сьогодні, 117. /

Феміністична критика завжди мала принципово політичну мету: вона намагається викрити, а не увічнити патріархатні практики. Тому я намагалася подати свою критику теоретичних позицій інших феміністок недвозначно із точки зору феміністичної політики: як-не-як, в основному саме в цій сфері ми як феміністки повинні спромогтися легітимувати нашу справу. Однак конструктивна критика мусить визначити позицію, з якої виступає; на таку відповідальність, вочевидь, недостатньо просто сказати, що, мовляв, я виступаю як феміністка. Як і багато інших науковців-феміністів, я виступаю як жінка, що має геть незначну опору у професії, у якій панують чоловіки. Я також виступаю як норвежка, котра викладає французьку літературу в Англії, тобто як чужинка і стосовно Франції, і стосовно англомовного світу, а отже, як жінка, що пише іноземною мовою про питання, щодо яких вона лишається значною мірою маргінальною. Звичайно, будь-яка маргінальність відносна: я також виступаю як біла європейка, вихована в традиціях західної думки, а отже я відчуваю, що питання, котрі піднімає континентальний, британський та американський фемінізм, і досі є надзвичайно важливими для моєї власної критичної й політичної практики.

І остання заувага: поняття “англо-американський” та “французький” не потрібно сприймати як такі, що відображають суто національну приналежність: вони позначають не місце народження критика, а інтелектуальну традицію, у рамках якої

він чи вона працює. Тому я не вважаю багатьох британок та американок, на яких глибоко вплинула французька думка, “англо-американськими” критиками.

Я б хотіла подякувати Клер-холлу, Кембридж, за присудження мені стипендії Гембро за 1981-1982 р.; і хоча книгу я написала фактично не там, рік у Кембриджі надав мені час обміркувати багато з питань, згаданих у цій праці. Енергійна підтримка Кейт Бетсі, перш за все, допомогла зрушити проект з місця. Я також вдячна за спонукальні відгуки багатьох моїх австралійських слухачів улітку 1983 року: вони дали мені такі необхідні натхнення і впевненість у своїх силах. Я також хотіла б подякувати Пенні Бумела, Лаврі Браун, Террі Іглтону та моєму редакторові Теренсу Хоксу за конструктивну критику.

Леді Маргарет Голл, Оксфорд

Вступ: Хто боїться Вірджинії Вулф? Феміністичні прочитання Вулф

Схоже, що по короткому оглядові, відповідь на питання, винесене у заголовок цього розділу, буде такою: досить багато феміністських критиків. Звичайно, не дивно, що багато критиків-чоловіків вважають Вулф поверховою представницею богемі і другорядною естеткою з блумберійського гуртка, але те, що цю велику феміністичну письменницю не приймає така значна кількість її “дочок” – англо-американських феміністок, вимагає подальшого пояснення. Видатний феміністичний критик Елейн Шовалтер, наприклад, засвідчила свій прихований відхід від Вулф, запозичивши, проте змінивши, назву її твору. Під пером Шовалтер “Власна кімната”* (* – Українською мовою видано 1999 року –Вірджинія Вулф, “Власний простір”, К., Видавничий дім “Альтернативи”).) перетворюється на “Їхню власну літературу”, неначе вона прагнула вказати на існування сумнівної дистанції між собою і традицією письменниць, яких вона з ніжністю зображує у своїй книзі.

У цьому розділі я спершу проаналізую деякі негативні реакції феміністок щодо Вулф, переважно на прикладі розлогого, ретельно аргументованого розділу про Вулф з книги Елейн Шовалтер “Їхня власна література”. Потім я наведу кілька моментів іншого, більш позитивного, феміністичного прочитання Вулф, перед тим як остаточно підсумувати характерні риси відгуків феміністок на твори Вулф. Це робиться задля того, аби висвітлити зв'язок між феміністичними критичними прочитаннями і часто несвідомими теоретичними й політичними засновками, що їх живлять.

Заперечення Вулф

Більшу частину розділу про Вулф Елейн Шовалтер присвячує біографії Вулф та обговоренню есею “Власна кімната”. Назва розділу, “Вірджинія Вулф і втеча до андрогінії”, – показова для авторського ставлення до текстів Вулф. Дослідниця прагне довести, що для Вулф поняття андрогінії, що її Шовалтер визначає як “повну рівновагу й володіння усім діапазоном почуттів, що охоплює чоловічі й жіночі елементи” (263), було “міфом, що допомагав їй уникнути протистояння зі своєю власною болісною жіночістю і дав їй змогу придушити, пригнітити свій гнів та честолюбність” (264). На думку Шовалтер, найбільший гріх Вулф проти фемінізму полягає в тому, що “навіть в той момент, коли Вулф виражає феміністичний конфлікт, вона хоче піднятися над ним. Її прагнення досвіду було насправді прагненням забути досвід” (282). Шовалтер вважає наполягання Вулф на андрогінній природі великої письменниці втечею від “занепокійливого фемінізму” (282), і момент цієї втечі знаходить у “Кімнаті”.

Починаючи міркування щодо цього нарису, Шовалтер говорить:

Найбільше вражає у цій книзі стосовно її текстури і структурної будови напружений шарм, грайливість, розмовна поверхня... Техніки “Кімнати” нагадують ті, які Вулф застосовує в художній літературі, особливо в “Орландо”, котрий писався у той самий час: повтор, перебільшення, пародія, химерність і множинність точок зору. З іншого боку, незважаючи на ілюзію безпосередності та близькості, “Власна кімната” – книга вищою мірою знеособлена й оборонна. (282)

Шовалтер створює враження, що “повтор, перебільшення, пародія, химерність і множинність точок зору”, що їх Вулф застосовує в “Кімнати”, сприяють лише створенню відчуття “напруженого шарму”, а отже, й певним чином відволікають увагу від повідомлення, яке Вулф намагається передати своїм оповіданням. Вона продовжує критикувати знеособленість “Кімнати”, знеособленість, що постає з того факту, що численні різні ролі, до котрих Вулф вдається для вираження оповідачевого “Я” (репрезентації наратора), спричиняють часті зсуви й зміни позиції суб’єкта, що зринають знову й знову, лишаючи критикові не одну-єдину цілісну позицію, а розмаїття перспектив, які треба вхопити. Більше того, Вулф відмовляється повно й чітко змалювати власний досвід, наполегливо маскуючи або ж пародіюючи його у тексті, що змушує Шовалтер звертати нашу увагу, що “Фернемський” – це *насправді* Ньюемський коледж, а “Оксбрідж” – це *насправді* Кембридж, і так далі.

Створені за допомогою цих технік множинні ракурси, які постійно змінюються, вочевидь, дратують Шовалтер, яка врешті-решт заявляє, що “в такий спосіб уся книжка дражлива, потайна, ухильна; Вулф грається із читачами, відмовляючись бути цілком серйозною, зрікаючись будь-яких важливих чи руйнівних намірів” (284). Як на Шовалтер, феміністка може правильно прочитати книгу, лише залишаючись “відстороненою від її наративних стратегій” (285); і якщо вона зможе це зробити, то зрозуміє, що “Кімната” в жодному сенсі не є особливо визвольним текстом:

Якщо на “Власну кімнату” подивитися як на документ літературної історії жіночого естетизму і залишитися відстороненою від її наративних стратегій, поняття андрогінії та приватної кімнати не здаються ані такими вже й визвольними, ані такими очевидними, як на перший погляд. Вони мають темнішу сторону, що є цариною вигнанниці та євнуха.

(285)

З точки зору Шовалтер, твір Вулф постійно випадає з поля зору критика, бо ніколи не піддається зведенню до одного узагальнювального кута зору. Далі ця ухильність витлумачується як відмова від істинно феміністичних умонастроїв, а саме “гніву та відчуженості” (287), та як відданість блумсберському ідеалові “відокремлення мистецтва від політики” (288). Це відокремлення, на думку Шовалтер, явно проглядається у тому факті, що Вулф “уникала описувати власний досвід” (294). А оскільки через таке уникання Вулф неспроможна створювати справді щиро феміністичні твори, Шовалтер із легкістю доходить висновку, що “Три гінеї” та “Кімната” як феміністичні нариси невдалі.

Я ж вважаю, що залишатися байдужою до наративних стратегій “Кімнати” – все одно, що взагалі не читати її, і що нетерпимість Шовалтер щодо есею зумовлена набагато більше його формальними та стилістичними рисами, ніж ідеями, котрі вона екстраполює як його зміст. Але для того, щоб ретельніше аргументувати цей погляд, необхідно спершу ближче розглянути теоретичні припущення про зв’язок між естетикою й політикою, які можна знайти у розділі Шовалтер.

Теоретичні погляди Шовалтер ніде в “їх власній літературі” не викладені. Однак з того, що ми досі бачили, можна небезпідставно припустити, що, на її думку, текст має відбивати досвід письменника і що чим сильніше читач відчуває, що цей досвід справжній, тим цінніший текст. За Шовалтер, нариси Вулф неспроможні передати читачеві жодного безпосереднього досвіду, значною мірою через те, що Вулф, як жінка з вищого класу, не мала негативного досвіду, потрібного для доброї феміністичної письменниці. Шовалтер доводить, що це особливо добре простежується у “Трьох гінеях”:

Тут письменницю зрадила власна відокремленість від жіноцтва. Багатьох розлютили як висловлені у цій книжці класові припущення, так і її політична наївність. Однак іще глибше Вулф була відрізана від розуміння повсякденного життя жінок, яких вона прагнула надихнути; показово, що вона повставала проти тих сторін жіночого досвіду, яких особисто ніколи не зазнавала, і, до того ж, уникала описувати свій власний досвід.

(294)

Тому Шовалтер схвально посилається на “безжально скрупульозну” рецензію в журналі “Скрутіні” * Квіні Лівіс, оскільки “Лівіс звертається до питання жіночого досвіду, про який (як вона чітко дає зрозуміти) Вулф нічого ніколи не знала” (295). /* – *Scrutiny*, англійський літературно-критичний журнал, видавався з 1932 до 1953 рік, головний редактор і співзасновник – Френк Реймонд Лівіс, один з провідних літературних критиків 20 ст. /

Таким чином, Шовалтер непрямо визначає дієвий феміністичний твір як працю, котра пропонує сильне враження особистого досвіду у соціальній системі. Відповідно до цього визначення есеї Вулф не можна також вважати дуже політичними. Власне, Шовалтер в цьому питанні дуже сильно схиляється на користь форми письма, яку зазвичай називають критичним або ж буржуазним реалізмом, а отже, перешкоджає будь-якому справжньому визнанню цінності модернізму Вірджинії Вулф. І не випадково єдиний значний теоретик літератури, на якого посилається Шовалтер у розділі про Вулф, – це марксистський критик Дьордь Лукач (296). Зважаючи на те, що саму Шовалтер важко звинуватити у прихильності до марксизму, цей альянс може вразити деяких читачів. Але ж Лукач був головним захисником реалістичного роману, який він вважав за найвищу кульмінацію оповідної форми. Він вважає, що великі реалісти, наприклад, Бальзак або Толстой, досягли успіху у зображенні повноти людського життя у його суспільному контексті, відтворюючи, таким чином, основоположну істину історії: “безперервну висхідну еволюцію людства” (Лукач, 3). Проголошуючи себе “пролетарським гуманістом”, Лукач зазначає, що “метою пролетарського гуманізму є відтворення довершеної людської особистості та звільнення її від викривлення й розщепленості, на які вона приречена у класовому суспільстві” (5). Велику класичну традицію у мистецтві він прочитує як спробу підтримувати цей ідеал цілісної людини навіть за історичних умов, котрі перешкоджають його втіленню поза мистецтвом.

У мистецтві досягти необхідного ступеню об’єктивності у зображенні людини-суб’єкта, як приватної особи, так і громадянина в суспільстві, можна лише за допомогою створення *типів*. Лукач визначає тип як “особливий синтез, що органічно поєднує загальне й окремішне як у персонажах, так і в обставинах” (6). Після чого він наполягає, що “справжній великий реалізм” перевершує усі інші форми мистецтва:

Справжній великий реалізм зображує людину і суспільство як цілісні сутності, а не просто показує якусь їхню рису чи сторону. Якщо судити за цим мірилом, то мистецькі напрями, в яких панує або виключно самоспоглядання, або виключно самовираження, рівною мірою збіднюють та викривлюють дійсність. Таким чином, реалізм означає тривимірність, всеохопність, котра наділяє персонажів і людські стосунки самостійним життям.

(6)

З такого погляду на мистецтво слідує, що для Лукача будь-яке мистецтво, котре зображує “поділ цілісної людської особистості на громадську та приватну частини”, спричиняє “викривлення сутності людини” (9). Неважко побачити, як цей аспект Лукачевої естетики може припасти до душі багатьом феміністкам. Головним

наріканням Патриції Стаббс на всі романи, написані як жінками, так і чоловіками між 1880 та 1920 роками, було те, що вони не змогли узагальнено показати і приватне, і робоче життя жінок, а отже, Стаббс втворює зауваженню Шовалтер до художніх творів Вулф, мовляв, у Вулф “відсутні послідовні спроби створити нові типажі, нові образи жінок”, і “схоже, ця її неспроможність передати свій фемінізм у романах обумовлена, принаймні частково, її естетичними теоріями” (231). Але ця вимога – створити нові, реалістичні образи жінок – вважає за самоочевидне, що феміністичні письменни(ки)ці мають прагнути вдаватися до, перш за все, художніх форм реалізму. Ось чому і Стаббс, і Шовалтер виступають проти того, що їм видається схильністю Вулф огортати усе “імлюю суб’єктивних відчуттів” (Стаббс, 231), чим небезпечно перегукуються зі сталіністського стибу поглядами Лукача на “реакційну” природу модерністського письма. Модернізм, як вважав Лукач, позначив крайню форму уривчастого, суб’єктивістського, індивідуалістичного психологізму, що є показовим для пригнобленого й експлуатованого суб’єкта капіталізму/1/. Для нього що футуризм, що сюрреалізм, що Джойс, що Пруст були зіпсутими, занепалими нащадками великого антигуманіста Ніцше, а їхнє мистецтво через це віддалося на озброєння фашизму. Лише маючи стійку, віддану віру в гуманістичні цінності, могло мистецтво стати дієвою зброєю у боротьбі із фашизмом. Саме через цей наголос на всеохопній гуманістичній естетиці Лукач вже у 1938 році проголосив, що великими письменниками першої половини двадцятого століття, безумовно, виявляться Анатоль Франс, Ромен Роллан і Томас та Генріх Мани.

Звичайно, на відміну від Лукача, Шовалтер не *пролетарський* гуманіст. Та все ж у її літературній критиці прослідковується глибока неспростовна віра у цінності якщо й не пролетарського, то традиційного буржуазного гуманізму у ліберально-індивідуалістичному його різновиді. Де Лукач вбачає гармонійний розвиток “цілісної особистості”, замореної і зневіреної через нелюдські суспільні умови, що їх накинув капіталізм, Шовалтер розглядає гноблення потенціалу жінок з боку неослабного сексизму патріархатного суспільства. Правда, звісно, що Лукач ніде не виявляв найменшого зацікавлення до конкретних труднощів *жінок* у їхньому розвитку як цілісних та гармонійних особистостей у патріархатному суспільстві; без сумніву, він наївно вважав, що щойно комунізм буде збудовано, усі, включно з жінками, стануть вільними істотами. Але так само правда те, що Шовалтер у своїй критиці байдужа до необхідності воювати проти капіталізму та фашизму. Наполягаючи на потребі в політичному мистецтві, вона обмежується лише боротьбою із сексизмом. Тому вона не визнає, що Вірджинія Вулф розробила надзвичайно оригінальну теорію зв’язку між сексизмом і фашизмом у “Трьох гінеях”; так само, схоже, вона не схвалює спроб Вулф пов’язати фемінізм та пацифізм у цьому ж есе, з приводу якого вона лише зауважує:

“Три гінеї” звучать фальшиво. Мова їх – це аж занадто часто порожня гра гаслами та кліше; стилістичні витребеньки – повтори, перебільшення й риторичні запитання, які так дивували у “Власній кімнаті”, стають дратівними й істеричними.

(295)

Традиційний гуманізм Шовалтер зринає на поверхню і стає очевидним, коли вона спочатку засуджує Вулф за зайву суб’єктивність, зайву пасивність і бажання відцуратися від своєї жіночої ґендерної тожсамості через звертання до ідеї андрогінії, а згодом дорікає Доріс Лесінг за те, що та в пізніших книжках розчиняє “фемінне еґо” у ширшій колективній свідомості (311). Обидві письменниці мають ту саму ваду: обидві, кожна у свій спосіб, заперечували засадничу потребу особистості перейняти єдину, всеохопну самототожність. І Вулф, і Лесінг рішуче розвінчують поняття

одиночного Я – центральне поняття західного чоловічого гуманізму та наріжний камінь фемінізму Шовалтер.

Із точки зору Лукача, котру опосередковано захищають Стаббс та Шовалтер, політика – це питання правильного змісту, викладеного у відповідній реалістичній формі. В очах Стаббс Вірджинія Вулф пише невдало, оскільки не може зобразити “правдиву картину жіноцтва”, картину, у якій і приватне, і громадське наголошувалося б однаково. Зі свого боку, Шовалтер нарікає на недостатню чутливість Вулф до “тих способів, у які [жіночий досвід] зробив [жінок] сильними” (285). У цьому закиді криється припущення, що добра феміністична література має зображати правдиві образи сильних жінок, із якими може себе ототожнити читачка. Власне, саме це радить Марсія Голлі у статті під назвою “Свідомість і достовірність: до питання феміністичної естетики”. Згідно із Голлі, нова феміністична естетика може “відійти від формалістичної критики та наполягати, щоб ми судили за стандартами достовірності” (4). Голлі, знову ж цитуючи Лукача, також доводить, що як феміністки...

Ми шукаємо справді революційне мистецтво. Для того, щоб даний твір був гуманістичним, а отже революційним, не потрібно, звісно, щоб він мав обов'язково феміністичний зміст. Революційне мистецтво – те, що вишукує саму суть умов людського існування, а не увічніює фальшиві ідеології.

(42)

На думку Голлі, цей тип універсальної гуманістичної естетики безпосередньо обумовлює пошук постатей сильних, владних жінок у літературі, пошук, що нагадує проголошену у 1934 році на з'їзді радянських письменників вимогу соціалістичного реалізму. Ймовірно, замість образів дужих щасливих трактористів та робітників фабрик ми маємо вимагати появи дужих щасливих *трактористок*. “Реалізм, – доводить Голлі, – перш за все потребує послідовного (несуперечливого) розуміння тих тем (почуттів, спонук, конфліктів), зображенням яких обмежується твір” (42). Ми знову зіткнулися із різновидом висунутої Шовалтер вимоги дотримуватися єдиної точки зору, із її неприйняттям застосованих Вулф рухливих, плюралістичних точок зору та незгоди, аби її саму, письменницю, ототожнили із будь-яким з багатьох Я в написаному нею тексті; наше дослідження повернулося до вихідної точки.

Чого феміністки на кшталт Шовалтер та Голлі не можуть усвідомити, так це того, що традиційний гуманізм, який вони представляють, насправді є частиною патріархатної ідеології. Її серцевиною є цілковито уодноманітна самість – особиста чи колективна, – яку зазвичай називають “Чоловік”^{*} /^{*} – Слово *man* має в англійській мові два значення – людина й чоловік, що тут обігрується/. Люс Іриґарей чи Гелен Сіксу зауважили б, що це всеохопне Я – насправді Я фалічне, побудоване за зразком самодостатнього, могутнього фалоса. Славетно самоврядний, він жене від себе будь-який конфлікт, суперечливість і неоднозначність. У цій гуманістичній ідеології Я виступає як *одноособовий автор* історії та літературного тексту: гуманістичний творець могутній, фалічний та належить до чоловічої статі – Бог стосовно свого світу, автор стосовно свого тексту /2/. Історія або ж текст стають лише “вираженням” цієї виняткової особистості: усе мистецтво стає автобіографією, простим, позбавленим власної дійсності, вікном, яке відкривало б це Я світові. Текст зводиться до пасивного, “фемінного” відображення безсумнівно “даного” “маскулінного” світу чи Я.

Рятуючи Вулф для феміністичної політики: кілька зауваг щодо альтернативного прочитання

Досі ми обговорювали деякі сторони замаскованої лукачівської системи поглядів, неявно присутньої у значній частині сучасної феміністичної критики. Про суттєві недоліки цього підходу свідчить те, що він виявився неспроможним залучити для фемінізму твори найвидатнішої британської письменниці цього століття, незважаючи на те, що Вулф була не лише романісткою великого таланту, а й визнаною феміністкою й відданою читачкою творів інших жінок. Можна, звичайно, посперечатися, що якщо феміністичні критики не здатні виробити позитивну політичну і літературну оцінку творів Вулф, то причина може лежати у їх власній критичній та теоретичній системі поглядів, а не у текстах Вулф. Але чи існує для феміністок альтернатива цьому негативному прочитанню її робіт? Розгляньмо, чи здатний інший теоретичний підхід врятувати Вулф для феміністичної політики /3/.

Шовалтер хоче, аби літературний текст забезпечував читачеві певну безпеку, стійку позицію, з якої можна судити про світ. Вулф робить навпаки – використовує те, що ми зараз можемо назвати “деконструктивною” формою письма, те, що працює з подвійною природою дискурсу, а отже, виставляє її напоказ. У своїй власній текстуальній практиці Вулф викриває спосіб, у який мова відмовляється бути зведеною до свого прямого, основного значення. Згідно зі французьким філософом Жаком Дерріда, мова структурована як безкінечне відстрочування значення, і через це будь-який пошук основного, абсолютно сталого значення має вважатися метафізичним. Немає ніякої кінцевої сутності, неподільної одиниці чи *трансцендентального означуваного*, котре було б змістовним в собі, а отже, унікало б безупинної взаємодії лінгвістичних відстрочування й розрізнення. Вільна гра означувальних ніколи не витворить кінцевого, єдиного значення, яке, в свою чергу, могло б обґрунтувати і пояснити решту /4/. Саме у світлі цієї текстуальної й лінгвістичної теорії можна прочитати лукаві зсуви та зміни перспективи – і в художніх творах Вулф, і в “Кімнаті” – як щось значно більше, ніж просто примхливе бажання подратувати серйозного феміністичного критика. Свідомо залучаючи грайливу, чуттєву природу мови, Вулф тим самим заперечує метафізичний есенціалізм, який лежить в основі патріархатної ідеології, котра проголошує Бога, Батька чи фалос своїми трансцендентальними означуваними.

Але Вулф не зупиняється на використанні не-есенціалістської форми письма. Вона також виказує глибоко скептичне ставлення до чоловічо-гуманістичного поняття сутнісної людської тожсамості. Адже чим може бути ця Я-тотожна тожсамість, якщо усі значення – це безупинна гра розрізень, якщо *відсутність* є основою значення так само, як і присутність? Гуманістичну концепцію тожсамості також оспорує теорія психоаналізу, з якою Вулф була, без сумніву, знайома. Видавництво “Гоґарт Пресс”, що його заснували Вірджинія і Леонард Вулфи, надрукувало перший переклад основних праць Фройда англійською, а коли Фройд приїхав до Лондона в 1939 році, Вірджинія Вулф відвідала його. Фройд, як нам найстараннішим чином повідомляють, подарував їй нарцис.

Як на Вулф, як і на Фройда, на наші свідомі думки та дії безупинно чинять тиск несвідомі потяги й жадання. Психоаналіз розглядає людину як складну істоту, в якій свідомість є лише малою частиною. Однак варто перейняти такий погляд на суб'єкта, стане вже неможливо довести, що навіть наші свідомі бажання і почуття виникають в єдиному Я, оскільки ми можемо й гадки не мати про можливо нескінченні несвідомі процеси, які формують наше свідоме мислення. Отже, свідоме мислення має розглядатися як визначений багатьма чинниками прояв множинних структур, на перетині яких виникає це мінливе сузір'я, що його ліберальні гуманісти називають “самістю”. Ці структури охоплюють не лише несвідомі сексуальні жадання, страхи та фобії, а й величезну кількість суперечливих тілесних, суспільних, політичних та ідеологічних чинників, котрі ми так само не усвідомлюємо. На думку анти-гуманіста, саме це вкрай складне сплетіння протиборчих структур витворює

суб'єкта, а не навпаки. Звичайно, особистий досвід згідно із цим поглядом у жодному сенсі не втрачає своєї справжності або цінності; але наполягається, що цей досвід не можна зрозуміти інакше, ніж за допомогою дослідження великої кількості чинників, які його визначають – чинників, серед яких свідоме мислення – лише один з багатьох, до того ж потенційно зрадливий. Якщо застосувати подібний підхід до літературного тексту, стає зрозумілим, що пошук єдиного особистого Я, або ж ґендерної тожсамості, чи навіть “текстуальної тожсамості” у літературному творі має вважатися докорінно спрощувальним.

Саме в цьому сенсі порада Шовалтер не піддаватися наративним стратегіям тексту рівнозначне тому, аби не читати його взагалі. Адже лише через розгляд докладних стратегій тексту на усіх його рівнях ми зможемо виявити деякі із суперечливих елементів, які, конфліктуючи, допомагають йому стати саме *цим* текстом, із саме цими словами та цією формою. Гуманістичне прагнення єдності бачення чи думки (або, за висловом Голлі, “несуперечливого сприйняття світу”) – це, власне, вимога вкрай спрощеного прочитання літератури – прочитання, яке – не в останню чергу у випадку з експериментальними письменниками на кшталт Вулф – навряд чи спроможне вловити чільні проблеми, підняті новаторськими способами створення текстів. На думку Лукачєвого опонента, марксиста Бертольда Брєхта, реакційним є якраз “несуперечливе сприйняття світу”.

Юлія Крістєва, французька фємїністка-філософ, довєла, що модерністська поезія Лотреамона, Маларме та інших утворює “революційну” форму письма. Модерністський вірш, із раптовими зсувами, еліпсами, паузами та явною відсутністю логічної побудови – це тип письма, у якому ритми тіла та несвідоме змогли пробитися крізь жорсткі раціональні захисні механізми загальноприйнятого суспільного значення. Оскільки Крістєва вважає таке загальноприйняте значення структурою, котра підтримує цілісність символічного порядку – тобто усі людські суспільні й культурні інституції, то, як на неї, дроблення символічної мови у модерністській поезії перегукується із загальною *суспільною* революцією та слугує її прообразом. З точки зору Крістєвої, існує, так би мовити, *особлива практика письма*, яка сама є “революційною”, подібною до сексуального та політичного перетворення, та яка самим своїм існуванням свідчить про можливість зміни символічного порядку традиційного суспільства зсередини /5/. У цьому світлі можна сказати, що відмова Вулф звертатися у своїх есеях до так званої раціональної чи логічної форми письма, вільної від белетристичних технік, позначає розрив із символічною мовою, подібно до того, як це відкрито відбувається за допомогою багатьох технік, котрі вона застосовує в романах.

Крістєва також доводить, що багато жінок зможуть дозволити тому, що вона називає “судомною силою” несвідомого, порушити їхню мову через сильний зв'язок із до-єдіповою фігурою матері. Але якби ці несвідомі пульсації повністю заволоділи суб'єктом, він би відступив у до-єдіпів або ж уявний хаос та захворів би на якийсь психічний розлад. Іншими словами, суб'єкт, чия мова дозволяє подібним силам руйнувати символічний порядок, – це водночас суб'єкт, який наражається на чималий ризик збожеволіти. У такому контексті періодичні напади душевної хвороби самої Вулф можна пов'язати як із її текстуальними прийомами, так і з її фємїнізмом. Адже символічний порядок – це патріархатний порядок, котрим керує Закон Батька, і будь-який суб'єкт, котрий зазіхає на цей порядок, а отже, дозволяє несвідомим силам прослизнути крізь символічне придушення, опиняється на позиції бунтівника проти цього ладу. Вулф сама страждала від жорсткого патріархатного гноблення у психіатричному закладі, і тому в романі “Місіс Дєловєй” наявна не лише бездоганно уїдлива сатира на цю професію (котру представляє сер Вільям Бредшоу), а й напрочуд проникливе зображення розуму, що не витримує протистояння “уявному” хаосові, в образі Сєптімуса Сміта. Звичайно, Сєптімуса можна розглядати як

негативний відповідник образу Кларіси Деловей, котра неушкодженою виривається із загрозливої безодні божевілля лише ціною придушення власних пристрастей та бажань, ставши холодною, проте блискучою жінкою, що викликала неймовірне захоплення у патріархатній громаді. У такий спосіб Вулф викриває, які небезпеки спричиняє навала поштовхів несвідомого, і водночас яку ціну платить головна героїня, котра успішно зберігає власне душевне здоров'я, а отже, авторка підтримує хитку рівновагу між переоцінкою так званого “фемінного” божевілля та занадто рішучим запереченням цінностей символічного порядку /6/.

Очевидно те, що для Юлії Крістевої не біологічна стать особи визначає її революційний потенціал, а суб'єктна позиція, котру він чи вона обирає. Її погляди на феміністичну політику відбивають це заперечення біологізму та есенціалізму. Вона доводить, що феміністичну боротьбу в історичному та політичному аспектах потрібно розглядати як таку, що складається з трьох рівнів, які можна схематично зобразити так:

1. Жінки вимагають рівного доступу до символічного порядку. Ліберальний фемінізм. Рівність.
2. Жінки відкидають чоловічий символічний порядок в ім'я різниці. Радикальний фемінізм. Звеличується жіночність .
3. (Власна позиція Крістевої.) Жінки заперечують дихотомію між маскуліним та фемінним як метафізичну.

Саме третя позиція деконструювала опозицію між маскуліністю та фемініністю, і отже, вона неминуче ставить під сумнів саме поняття тожсамості. Крістева пише:

У третьому підході, котрий я рішуче захищаю – чи уявляю? – сама дихотомія чоловік/жінка як протистояння між двома сутностями-суперниками може розглядатися як така, що належить до *метафізики*. Що може означати “тожсамість”, навіть “статева тожсамість” у новому теоретичному та науковому просторі, в якому саме поняття тожсамості ставиться під сумнів?
 (“Доба жінки”, 33-34)

Взаємозв'язок між другою і третьою позицією вимагає тут деякого пояснення. Якщо захист третьої позиції передбачає повне заперечення другого рівня (а я не думаю, що це так), це може стати прикрою політичною помилкою. Адже й досі для феміністок обов'язковим *політичним* завданням залишається захист жінок як жінок, протидіючи патріархатному утискові, який якраз і зневажає жінок як жінок. Але “недеконструйована”, несвідома метафізичної природи ґендерних тожсамостей форма фемінізму “другого рівня” ризикує стати оберненою формою сексизму. Це відбувається, коли вона некритично переймає ті ж самі метафізичні категорії, що їх – аби тримати жінок в покорі – встановив патріархат, незважаючи на спроби припасувати до цих старих категорій нові феміністичні цінності. Тому запозичення “деконструйованої” форми фемінізму Крістевої, в одному розумінні, полишає все, як було, – наші позиції у політичній боротьбі не змінилися, а в іншому – докорінно змінює наше усвідомлення природи цієї боротьби.

Мені здається, що у цьому фемінізм Крістевої суголосний позиції, котру Вірджинія Вулф зайняла приблизно на шістьдесят років раніше. Прочитаний з цієї точки зору роман “На маяк” являє деструктивну природу метафізичної віри у стійкі, навечно встановлені ґендерні тожсамості – уособлені в образах містера та місіс Ремзі – в той час як Лілі Бріско (художниця) представляє суб'єкта, який деконструює цю опозицію, усвідомлює її згубний вплив і намагається бути сама собі хазяйкою – тією

мірою, якою це можливо у межах все ще суворого патріархатного порядку, не звертаючи уваги на спотворливі визначення статевої тожсамості, що їм суспільство мало б змусити її підкоритися. Саме в цьому контексті потрібно розглядати стрижневе для Вулф поняття андрогінії. Це не втеча від стійких ґендерних тожсамостей, як це сприймає Шовалтер, а визнання їх облудної метафізичної природи. Аж ніяк не уникаючи цих ґендерних тожсамостей через свій буцімто страх перед ними, Вулф заперечує їх тому, що вона бачила їх такими, якими вони є. Вона зрозуміла, що метою феміністичної боротьби недвозначно повинна бути деконструкція смертоносних бінарних опозицій маскулінності та фемінності.

Подібним чином викладає власне визначення андрогінії Керолін Хейлбрун у чудовій книжці “Про андрогінію”, виданій у 1973 році, змальовуючи її як ідею, котра має “природу необмежену, а отже, таку, яку принципово не можна визначити,” (xi). Коли пізніше дослідниця вважає за необхідне розрізнити андрогінію та фемінізм, і цим неявно визначає Вулф як не-феміністку, складається враження, що її розрізнення спирається на переконання, що лише перші два етапи трирівневої боротьби (концепція, що її запропонувала Крістева) проходять за розрядом феміністичних стратегій. Вона визнає, що у сучасному суспільстві буде важкувато розрізнити тих, хто захищає андрогінію та фемінізм, “оскільки чоловіки тримають владу у своїх руках, та оскільки жінки політично слабкі” (xvi-xvii), проте відмовляється висувати, що феміністки можуть, по суті, прагнути андрогінії. На відміну від Хейлбрун, я, як і Крістева, наголошую – теорія, котра закликає до деконструкції статевої тожсамості, є істинно феміністичною. У випадку Вулф питання полягає в тому, чи завадило їй навдивовижу передове розуміння феміністичних завдань зайняти прогресивну політичну позицію у феміністичній боротьбі свого часу – чи ні. У світлі “Трьох гіней” (та “Власної кімнати”) відповідь на це питання буде, звісно ж, “ні”. У “Трьох гінеях” Вулф виказує чітке усвідомлення небезпек як ліберального, так і радикального фемінізму (у Крістевої – перша та друга позиції), і захищає натомість позицію “третього етапу”; але незважаючи на свої закиди, наприкінці вона наполегливо захищає право жінок на фінансову незалежність, освіту і доступ до професійної діяльності – а це чільні питання для феміністок 1920-х і 1930-х років.

Ненсі Топпінґ Бейзін прочитує уявлення Вулф про андрогінію як союз маскулінності й фемінності, що, фактично, прямо протилежне поглядіві на андрогінію як деконструкцію цієї дуальності. Для Бейзін концепції маскулінності та фемінності у Вулф жодною мірою не втрачають свого властивого значеннєвого навантаження. Тому вона доводить, що Лілі Бріско у романі “На маяк” має вважатися такою ж фемінною, як і місіс Ремзі, і що андрогінна розв’язка роману полягає у *балансі* маскулінного та фемінного “підходу до істини” (138). Гербер Мардер, навпаки, у своїй праці “Фемінізм і мистецтво” підтримує заявлений традиційний погляд на те, що місіс Ремзі потрібно розглядати як андрогінний ідеал в собі: “Місіс Ремзі як дружина, мати, господиня є андрогінним митцем життя, що творить усім своїм буттям” (128). Хейлбрун справедливо заперечує таке прочитання, зауважуючи:

Лише навпомацки пробираючись крізь зависи почуттів та недоречної біографічної інформації, можна з’ясувати, що місіс Ремзі, далеко не андрогінна і аж ніяк не цілісна, є такою ж однобічною, і так само боїться жити, як і її чоловік.

(155)

Багато критиків, які разом із Мардером вважають місіс Ремзі та місіс Деловей ідеалом жіночності для Вулф, виявляють у цьому або свій залишковий сексизм – погляд, що статі посутньо відрізняються, і такими ж повинні і залишатися, – або свою прихильність до того, що Крістева називає фемінізмом “другого етапу”: погляд, що

жінки відрізняються від чоловіків, і зараз вони почали вихваляти вищість своєї статі. На мою думку, обидва ці прочитання текстів Вулф хибні, як хибить і Кейт Мілет, коли пише:

Вірджинія Вулф оспівала двох домогосподарок, місіс Деловой та місіс Ремзі, відбила у “Хвилях” самовбивчі страждання Роди, навіть не пояснивши їх причин, і доказово, проте дещо невдало, можливо, через власну непереконаність, змалювала зриви жінки-мисткині в образі Лілі Бріско.
(139-140)

Отже, поєднання теорій Дерріда та Крістевої видається багатообіцяльним для подальших феміністичних прочитань текстів Вулф. Але важливо брати до уваги політичні обмеження аргументів Крістевої. Хоча її погляди на “політику суб’єкта” становлять значний внесок у революційну теорію, її переконання, що революція всередині суб’єкта якимось чином є прототипом пізнішої соціальної революції, суттєво перешкоджає будь-якому матеріалістичному аналізу суспільства. Сила теорії Крістевої – у підкресленні політики мови як матеріальної та соціальної структури, але ця теорія майже не зважає на інші суперечливі ідеологічні та матеріальні структури, що мають бути частиною будь-якого докорінного суспільного перетворення. Це та інші питання ми розглянемо у розділі про Крістеву (ст. 150-173). Тим не менш, слід наголосити, що “розв’язання” проблем Крістевої полягає не у негайному поверненні до позицій Лукача, а в об’єднанні й переоцінці її ідей у межах ширшої феміністичної теорії ідеології.

Марксистсько-феміністичний критик на кшталт Мішель Баррет наголошуватиме на матеріалістичному аспекті політичних поглядів Вулф. У вступі до книжки “Вірджинія Вулф: жінки і письменство” вона доводить, що

Критичні нариси Вірджинії Вулф пропонують нам небувалий погляд на розвиток письменства жінок, тонкий аналіз діяльності своїх попередниць і сучасниць, а також доречне наполягання на матеріальних умовах, що структурували жіночу свідомість.
(36)

Барретт, однак, розглядає Вулф лише як есеїстку та критика, а щодо її художніх творів гадає, що естетична теорія Вулф, особливо концепція андрогінного мистецтва, “постійно протидіє наслідкам матеріалістичної позиції, яку вона розвиває у “Власній кімнаті” (22). Як я зазначала, підхід Крістевої до Вулф не приймає це двочленне протиставлення: естетика з одного боку, політика – з іншого, оскільки вбачає політичність письма Вулф *саме у її текстуальній практиці*. Ця практика, звичайно, набагато помітніша у її романах, аніж у більшості есеїв.

Інші феміністичні критики, згуртовані довкола Джейн Маркус, послідовно захищають радикальне прочитання творів Вулф, не застосовуючи ані марксистську, ані пост-структуралістську теорії. Джейн Маркус проголошує Вулф “партизанкою у вікторіанській спідниці” (1) і бачить в ній захисницю як соціалізму, так і фемінізму. Зі статті Маркус “Згадуючи все про наших матерів”, однак, цілком зрозуміло, що переконливо довести цю тезу винятково важко. Стаття починається з твердження:

Писання, як на Вірджинію Вулф, було дією революційною. Її відчуження від британської патріархатної культури та її капіталістичних форм і цінностей було таким сильним, що коли Вулф писала, вона була сповнена жахом і рішучістю. Партизанка у вікторіанській спідниці, вона тремтіла від страху, готуючи свої атаки, свої напади на ворога.

(1)

Чи маємо ми вірити, що між першим та наступними реченнями є причинний зв'язок – тобто що писати для Вулф було дією революційною, *тому що* можна було бачити, як вона пишучи тремтить? Або цей пасаж слід розглядати як розгорнуту метафору, як образ страхів будь-якої жінки, що пише у патріархатному суспільстві? У будь-якому разі, про притаманні Вулф практики писання він нам нічого конкретно не говорить. Чи знову ж, можливо, перше речення є твердженням, яке наступні речення мають довести? Якщо це так, то аргумент хибний, тому що Маркус тут без вагань залучає біографічні свідчення на підтримку своєї тези про природу письма Вулф: читача повинні швидше переконати звернення до життєвих обставин, аніж до текстів. Але чи справді важливо, мала Вулф звичку тремтіти за письмовим столом чи ні? Чи справді має значення те, що вона писала? Подібного стибу звернення до почуттів з'являються знову у запропонованому Маркус розлогу обговоренні позірних подібностей між Вулф та німецьким марксистським критиком Вальтером Беньяміном (“за умов фашистської тиранії і Вулф, і Беньямін обрали самогубство замість вигнання” (7)). Справді, хіба потрібно розглядати самогубство Беньяміна на іспанському кордоні, де він, німецький єврей-біженець, рятує втечею із окупованої нацистами Франції, боявся, що його віддадуть до рук гестапо, в іншому світі, ніж самогубство Вулф в її власному саду за будинком у не окупованій Англії, хоч яким політизованим ми хотіли б бачити її приватне життя? Своїми біографічними аналогіями Маркус намагається показати Вулф як незвичайну особистість, і тому впадає у старомодну історично-біографічну критику, особливо популярну перед появою на сцені американської Нової критики у 1930-х роках. Питання, якою мірою радикальний феміністичний підхід може просто перейняти такі традиційні методи, не змінюючи їх, є доволі спірним.

Ми пересвідчилися, що сучасна англо-американська феміністична критика тяжіє до прочитання Вулф через традиційні естетичні категорії, спираючись переважно на ліберально-гуманістичну версію Лукачевої естетики, з якою так дієво полемізував Брехт. Антигуманістичне прочитання, котре, як я доводила, сприяє кращому розумінню політичної природи естетики Вулф, ще має бути написане. Єдине дослідження Вулф, яке поєднало кілька теоретичних здобутків постструктуралістської думки, написав чоловік, Перрі Майзелем, і хоча ця праця в жодному разі не анти-феміністична, і навіть не не-феміністична, вона, тим не менш, зосереджена довкола питання впливу на Вулф Вальтера Пейтера. Майзел – єдиний відомий мені критик, котрий вловив посутньо деконструйований характер текстів Вулф:

Оскільки “різниця” у Вулф, так само як і у Пейтера, виступає провідним принципом, природних чи невід’ємних ознак будь-якого типу, навіть між статтями, просто не може бути, тому що усякий знак, усяка мова, навіть мова сексуальності, з’являється з самої себе за допомогою різниці.

(234)

Мейзел також проникливо зазначає, що через цей принцип різниці не можна вибрати якусь одну із праць Вулф як найрепрезентативнішу, більш “Вулфівську” за суттю, ніж інші, оскільки помітне розходження між різними її текстами “забороняє нам вважати якийсь момент творчості Вулф вирішальнішим за інші” (242). Було б помилкою, робить висновок Мейзел, “наполювати на відповідності Я авторові, не звертаючи уваги на дискурс, який зміщує чи децентрує їх обох, який викривлює самі ті категорії, яких, власне, стосуються наші зауваження” (242).

Таким чином, парадоксальний висновок нашої розвідки феміністичного сприйняття Вулф полягає в тому, що її феміністки-послідовниці в Англії та Америці ще мають належним чином прийняти й визнати її. До цього часу вони або нехтували нею як недостатньо феміністичною письменницею, або вихваляли на підставах, котрі не включали її художніх творів. Через свою більш чи менш неусвідомлену прихильність до гуманістичних естетичних категорій традиційної чоловічої академічної ієрархії, феміністичні критики серйозно послабили вплив свого виклику цій-таки інституції. Тоді єдиною різницею між феміністичним та не-феміністичним критиком у рамках цієї традиції стають формальні політичні погляди. Феміністичний критик, таким чином, мимоволі опиняється на позиції, з якої стає неможливо сприймати Вулф як геніальну прогресивну феміністичну письменницю, якою вона, безперечно, була. Феміністична критика, яка б і віддала належне, і пошанувала свою велику матір і сестру – ось що, поза всяким сумнівом, мусить бути нашою метою.

Частина 1: Англо-американська феміністична критика

1. Два класики фемінізму

У 1960-х роках, вперше після того, як жінки вибороли право голосу, фемінізм знову виринає як вагома політична сила у західному світі. Багато жінок зараз розглядають книжку Бетті Фрідан “Загадка жіночності”, видану у 1963 році, як перший сигнал того, що американські жінки ставали дедалі невдоволенішими своєю долею у повоєнному суспільстві заможності. Перші ініціативи щодо створення більш визначеної організації жінок саме як феміністок походили від активісток руху за громадянські права, а пізніше – також і від жінок, що брали участь у акціях протесту проти війни у В’єтнамі /1/. Отже, “нові” феміністки були політично відданими активістками, котрі не боялися мати переконання і битися за них. Зв’язок між фемінізмом і боротьбою жінок за громадянські права та мир не був ані новим, ані випадковим. Багато американських феміністок XIX століття, таких як Елізабет Кейді Стентон та Сюзан Б. Ентоні, спочатку брали активну участь у боротьбі за скасування рабства. І в дев’ятнадцятому, і у двадцятому столітті жінки, котрі брали участь у кампаніях проти расизму, невдовзі починали розуміти, що цінності й стратегії, які допомагали утримувати у покорі темношкірих, віддзеркалювали цінності й стратегії, вживані для підкорення жінок чоловікам. В межах руху за громадянські права жінки справедливо ображалися, коли і чорні, і білі чоловіки-борці за громадянські права агресивно відмовлялися поширити свої ідеали на сферу гноблення жінок. Фрази на зразок “Єдина позиція для жінок у СНКК * (* – SNCC, Student Nonviolent Coordinating Committee – Студентський ненасильницький координаційний комітет (1960-1966) – організація афроамериканців, що ненасильницькими методами (страйки, мітинги, марші протесту) боролася із дискримінацією та сегрегацією чорних.) – долілиць” Стоклі Кармайкла (1968) та “Жінки? Мені здається, їм варто скористатися з влади поцьки” Елдріджа Клівера (1968) /2/ спричинили відхід багатьох жінок від правозахисних груп, у яких панували чоловіки. В інших політично прогресивних рухах (антивоєнні рухи, різноманітні марксистські групи) жінки наражалися на таку ж невідповідність егалітарних переконань активістів-чоловіків їхній неприховано сексистській поведінці щодо своїх товаришок у боротьбі. Наприкінці 60-х жінки все частіше починали утворювати свої власні визвольні групи, які були і доповненням, і альтернативою іншим формам політичної боротьби, в якій ці жінки брали участь.

На початок 1970 року у “новому” жіночому русі існувало вже багато різних напрямів політичної думки. Робін Морган недвозначно описує НОЖ (Національну організацію жінок), що її заснувала Бетті Фрідан, як організацію середнього класу, ліберальну та реформістську, котра проголошує, що “єдиною надією нового феміністського руху є певний різновид політики *революційного фемінізму*, яка щойно почала з’являтися” (xxiii). Хоча Морган у цьому твердженні не дає визначення слову “революційний” (означає воно антикапіталістичний, сепаратистський чи і те, й інше?), усе ж зрозуміло, що у широкому спектрі жіночого руху вже викристалізувалися у протистоянні одне до одного два головні напрями сучасного фемінізму. Бібліографія і контактні адреси у книжці “Сестринство сильне: Антологія документів жіночого визвольного руху” за редакцією Робін Морган, виданій у 1970 році, займає 26 сторінок, документально підтверджуючи той факт, що на той час жіночий рух у США (в тому вигляді, в якому ми його знаємо зараз) був уже добре вкоріненим.

Якою ж тоді була роль літературної критики у цьому русі? Щільно задруковані сторінки бібліографії у “Сестринстві сильному” містять лише п’ять посилань на праці,

що повністю чи частково стосуються літератури: це “Власна кімната” Вірджинії Вулф (1927), “Друга стаття” Сімони де Бовуар (1949), “Важка подружниця” Катаріни М. Роджерс (1966), “Роздуми про жінок” Мері Елман (1968) та “Сексуальна політика” Кейт Мілет (1969). Отже, ці праці складають основу бурхливого розвитку англо-американської феміністичної критики. У самому “Сестринстві сильному” вміщено лише одну статтю, присвячену літературі (перший розділ роботи Кейт Мілет).

Якщо судити за вибором Робін Морган, то літературна критика навряд чи була центральним фактором раннього періоду розвитку нового жіночого руху. Феміністський критик, практично як і будь-якого іншого радикального критика, можна розглядати як дитя боротьби, котре зацікавлене переважно у соціальних і політичних змінах; особливою роллю її, критика, у цій боротьбі стає намагання поширити таку загальну політичну діяльність на царину культури. Ця культурна та (або) політична боротьба обов'язково має дві сторони: щоб досягнути своєї мети, вона повинна діяти як шляхом інституційних змін, так і за допомогою літературної критики. Для багатьох феміністських критиків, таким чином, стрижневою проблемою було поєднати політичну заангажованість і те, що зазвичай називають “доброю” літературною критикою; адже якщо існуючі критерії того, що вважати “добрим”, встановлюють білі чоловіки-буржуа, то, схоже, феміністичним творам навряд чи пощастить відповідати тим самим критеріям, котрі вони намагаються оспорити та зруйнувати. Отже, зрозуміло, що честолюбний феміністський критик має лише дві можливості: або працювати у напрямку зміни цих критеріїв у межах академічної інституції, створюючи поміркований критичний дискурс, котрий намагається зберегти свій фемінізм, не порушуючи при цьому кардинально академічної установи, – або ж відкинути академічні критерії оцінки як реакційні та для неї, критика, неважливі.

Власне, на ранніх етапах розвитку феміністичної критики деякі феміністки, як, наприклад, Ліліан С. Робінсон, свідомо обирали саме другу можливість:

Деякі люди намагаються зробити з феміністського критика чесну жінку, заявити, що кожна “чогось варта” кафедра повинна її мати. Мене не так вже й обходить, чи стане феміністична критика поважною частиною критики академічної; я зацікавлена в тому, щоб феміністична критика стала дієвою частиною жіночого руху.

(35)

Однак це не було найтипівішою відповіддю на очевидну дилему. Як і решта літературних критиків, незліченна більшість феміністських критиків у 1980-х працює в академічних установах, а отже, неминуче втягнута у професійну боротьбу за роботу, посади і кар'єрний ріст. Така професіоналізація феміністичної критики – явище не обов'язково негативне, але, як ми пізніше побачимо, справжній чи гаданий конфлікт між стандартами критики і політичною заангажованістю під різними личинами виринає у працях феміністських критиків протягом 1970-х та на початку 1980-х років. Можливо, одна з причин успіху Кейт Мілет – те, що вона змогла подолати провалля між інституційною та не-інституційною критикою (чого не вдалося жодному іншому феміністському критикові до неї); адже “Сексуальна політика” – точно найпопулярніша в світі дисертація на здобуття ступеню доктора філософії. Книжка принесла Мілет вчений ступінь у престижному університеті, а також справила потужний політичний вплив на читачів у всьому світі як у межах жіночого руху, так і поза ними.

Кейт Мілет

“Сексуальна політика” поділяється на три частини: “Сексуальна політика”, “Історична основа” та “Літературне відображення”. У першій частині подано тезу Мілет про природу владних стосунків між статями, у другій досліджується доля феміністичної боротьби та її супротивників у дев’ятнадцятому та двадцятому століттях, а в останній частині ставиться на меті показати, як описана у попередніх розділах сексуальна владна політика задіяна у творах Д.Г. Лоуренса, Генрі Мілера, Нормана Мейлера і Жана Жене. Ця книжка ствердила феміністичний підхід до літератури як критичну силу, з якою слід рахуватися. Вплив цієї роботи робить її “матір’ю”, предтечею всіх пізніших праць з феміністичної критики в межах англо-американської традиції, і феміністки 1970-х та 1980-х завжди охоче визнавали свій борг перед першопрохідницьким дослідженням Мілет – або ж свою незгоду із ним. Її критика являла разючий розрив із ідеологією американської Нової критики, котра на той час все ще була панівною в традиційному літературознавстві. У зухвалому протистоянні Новим критикам Мілет доводить, що для вірного розуміння літератури потрібно вивчати суспільні й культурні контексти, – погляд, який з нею поділяють усі пізніші феміністські критики, байдуже що решта їхніх інтересів може розходитись.

Але найсильніше у критичних студіях Мілет вражає відчайдушність, з якою вона читає “проти шерсті” літературного тексту. В її підході до Мілера чи Мейлера відсутнє те, що у 1969-му році було звичною повагою до авторитету і задумів автора. Її аналіз відкрито постулює відмінну від авторової перспективу і показує, що саме такий *конфлікт* між читачкою та автором/текстом може викрити приховані засади твору. Важливість Мілет як літературного критика полягає у наполегливому захисті нею читачевого права стверджувати власну точку зору, відкидаючи нав’язану ієрархію тексту та читача. Таким чином Кейт Мілет як читачка не сумирна, та й навряд чи схожа на леді: її стиль – це стиль впертого вуличного дитлаха, ладного шокроку сумніватися в авторовому авторитеті. Її підхід руйнує поширений образ читача/критика як пасивного/фемінного реципієнта *авторитарного* дискурсу, і як такий він ідеально відповідає феміністичним політичним цілям.

На нещастя пізніших феміністських критиків, позитивні аспекти дослідження Мілет перевиті із низкою менш успішних тактик, що становить серйозний недолік “Сексуальної політики” як феміністичного літературного дослідження. Багато феміністок, охоче визнаючи важливість праці Мілет, з тривогою зауважили її крайнє небажання визнати свій борг перед попередницями-феміністками. На її погляди на патріархатну політику, вочевидь, глибоко вплинув піонерський аналіз Сімони де Бовуар, проте Мілет ніде не визнає цього впливу, роблячи лише два побіжні посилання на працю Бовуар. Хоча книжка Мері Елман “Роздуми про жінок” містить багато матеріалу, присвяченого творчості Нормана Мейлера, – у ній часто цитуються саме ті уривки, які Мілет згодом відбере для своєї власної книжки, – остання лише мимохідь згадує “дотепний есей” Елман і прямого впливу не визнає. Дослідження жінконенависництва у літературі, що його виконала Катаріна М. Роджерс, згадується лише у звичайній примітці (45), і хоча її теза про культурні причини чоловічого жінконенависництва неймовірно схожа на власну тезу Мілет, це оминається мовчанкою.

Ця гідна подиву відсутність у феміністичної письменниці належного визнання своїх феміністок-попередниць також із очевидністю прозирає у ставленні Мілет до жінок-письменниць. Ми вже бачили, що одним коротким пасажем вона відкидає Вулф; фактично, за виключенням самої лише Шарлотти Бронте, “Сексуальна політика” розглядає лише авторів-чоловіків. Виглядає так, неначе Мілет свідомо чи несвідомо прагне приховати напрацювання попередніх антипатріархатних робіт, не в останню чергу якщо її предтечами були жінки: наприклад, вона присвячує чимало місця обговоренню Джона Стюарта Міла, але не Мері Волстонкрафт. Посилує це враження й те, що вона обирає тексти французького гомосексуала Жана Жене для

прочитання в якості проявів руйнівного сприйняття ґендерних ролей та сексуальної політики – і жодного разу навіть не згадує таких письменниць, як Едіт Вартон чи Доріс Лесінг. Схоже, ніби Мілет, аби дати життя власному тексту, мусить за будь-яку ціну заперечити усі можливі “фігури матері”.

Однак поверховому ставленню Мілет до інших письменниць та теоретиків-жінок є й конкретніші причини. Мілет визначає “сутність політики” як владу, намагаючись довести, що “яким би пом’якшеним не був його сучасний зовнішній вигляд, сексуальне панування, тим не менш, існує як, можливо, найпроникніша ідеологія нашої культури і забезпечує свої найголовніші концепції влади” (25). Її визначення сексуальної політики просте: процес, за допомогою якого панівна стать намагається зберігати та поширювати свою владу над залежною статтю. Її книжка в цілому – це розробка однієї цієї тези, риторично побудована так, щоб продемонструвати стійкість і проникність цього процесу повсюдно в культурному житті. Усі теми й приклади у Мілет відібрано через їх спроможність наочно підтвердити цю тезу. Як риторичне твердження, таким чином, книжка напрочуд цілісна, неначе могутній кулак у сонячне сплетіння патріархату. Кожна дрібничка органічно підпорядковується політичному посланню, і можна було б сказати, що саме це – справжній мотив небажання Мілет визнати своїх впливових попередниць-феміністок. Адже присвятити значну частину книжки аналізу моделей руйнування у письменниць означало б мимоволі підірвати свою власну тезу щодо безжальної, всеосяжної монолітної природи сексуальної владної політики. Погляд Мілет на сексуальну ідеологію не може пояснити той очевидний факт, що протягом історії людства кільком винятковим жінкам, без сумніву, стало снаги опиратися усьому тискові патріархатної ідеології, коли вони усвідомили свою пригнобленість та вголос протиставили себе чоловічій владі. Лише концепція ідеології як *суперечливого* утворення, багатого на пропуски, слизькі місця і неузгодженості, допоможе фемінізму пояснити, як навіть найсуворіші ідеологічні утиски утворюють свої власні лакуни.

Пропонована Мілет обмежена теорія патріархатного гноблення також пояснює її небажання визнавати вклад Катаріни М. Роджерс у вивчення сексизму в літературі. У дослідженні чоловічого жінконенависництва Роджерс перераховує множинні культурні причини цього явища: 1) відкидання сексу або почуття провини через нього; 2) реакція на ідеалізацію, за допомогою котрої чоловіки звеличували жінок; 3) патріархатне почуття, прагнення утримувати жінок у підлеглих до чоловіків. Ця остання причина, на думку Роджерс, є “найважливішою причиною жінконенависництва, тому що вона найширше та найміцніше вкорінена в суспільстві” (272). Теза Мілет впритул наближається до третього припущення Роджерс, і можна було б очікувати, що Мілет визнає цей факт. Натомість вона не посилається на цю частину праці Роджерс і наполегливо доводить свою власну теорію єдиної причини патріархатного пригноблення. Подібний спрощувальний підхід приводить її до пояснення усіх культурних феноменів виключно у вимірі владної політики, як, наприклад, в її оцінці куртуазної любовної традиції:

Потрібно визнати, що лицарська поза – це гра, у яку грає панівна група, підносячи свого підлеглого на п’єдестал... Як спостеріг соціолог Х’юго Байґел, і куртуазна, і романтична версії кохання – це “подарунки”, якими чоловік поступається зі своєї тотальної влади. Обидві мали своїм наслідком затінення патріархатного характеру західної культури, і у своєму загальному прагненні приписувати жінкам небачені чесноти закінчили тим, що заключили їх у вузьку і часто показово обмежену сферу поведінки.

(37)

Риторичні вимоги тези Мілет також змушують її давати дещо неточні чи усічені оцінки теоріям, котрі обстоюють протилежні точки зору. Її доволі впливове прочитання фрейдистської та пост-фрейдистської теорії має на меті довести, що “Зіґмунд Фройд був, поза всяким сумнівом, найпотужнішою особистою контрреволюційною силою в ідеології сексуальної політики того періоду” (178). Але будь-яке риторичне спрощення суперечності приречене мати особливо шкідливі наслідки у випадку із Фройдом, чиї тексти відзначаються тим, що їх сумнозвісно важко звести до однієї цілісної позиції, – не лише через його теорію несвідомого, а й через постійні перегляди своєї власної точки зору. Для безцеремонної техніки Мілет необхідно відкинути усі власні зізнання Фрейда у гіпотетичності та невпевненості як прості собі “моменти скромної зняковілості” (178) перед тим, як перейти до того, що вона розглядає як люте розвінчання психоаналітичної теорії – розвінчання, яке, як можна зараз показати, ґрунтується на хибному прочитанні й помилковому розумінні з боку Мілет. У її фінальній діатрибі проти Фрейда і психоаналітичної теорії без жодних нюансів та застережень проголошується, що психоаналіз – це різновид біологічного есенціалізму, тобто теорія, котра спрощує будь-яку і всю поведінку до вроджених статевих характеристик:

Зараз можна науково твердити, що жінки природжені залежними, а чоловіки – панівними, мають сильніше сексуальне жадання, а отже, мають право сексуально підкорювати особу жіночої статі, яка насолоджується своїм пригнобленням та заслуговує на нього, оскільки вона за самою своєю природою поверхова, дурна та насилу ліпша за варвара, якщо вона взагалі людина. З того часу, як ця нетерпимість отримала печатку науковості, контрреволюція може просуватися вперед майже безперешкодно.
(203)

Заперечення Фрейда, що його висуває Мілет, ґрунтується значною мірою на її відразі до того, що вона вважає за його теорії пенісних заздрощів, жіночого нарцисизму та жіночого мазохізму. Але інші феміністки такі прочитання Фрейда зараз небезпідставно ставлять під сумнів. Джуліет Мітчел і Жаклін Роуз переконливо довели, що Фройд не вважав статево тожсамість за вроджену біологічну сутність, і що Фройдів психоаналіз фактично розглядає статево тожсамість як нестійку суб’єктну позицію, яка культурно та соціально вибудовується в процесі введення дитини до людського суспільства. Що ж до того, як Мілет витлумачує пенісні заздрощі, жіночий нарцисизм і мазохізм, то з нею також не погоджуються інші жінки: Сара Кофман й Ульріка Прокоп у різних контекстах обидві прочитали Фройдову оцінку нарцистичних жінок як репрезентацію жіночої влади, а Жанін Шосеге-Сміргель навела переконливі докази на користь того, щоб вважати жіночі пенісні заздрощі виявом потреби маленької дівчинки виробити почуття своєї власної тожсамості як відокремленої від матері, і цей процес Шосеге-Сміргель вважає вирішальним для пізнішого розвитку творчих здібностей жінки.

Іншим цікавим аспектом оцінки Фрейда, котру пропонує Мілет, є те, що вона дієво уникає усіх згадок про чи найголовнішу зі здогадок Фрейда: вплив несвідомого жадання на свідому дію. Як доказово довела Кора Каплан, теорія Мілет про сексуальну ідеологію як низку хибних вірувань, що їх поширює проти жінок свідомо, добре організована чоловіча змова, нехтує тим фактом, що не всяке жінконенависництво є свідомим, і що навіть жінки можуть несвідомо засвоїти сексистські ставлення та бажання. Обговорюючи “Сексуальну політику”, Каплан наголошує на наслідках цього погляду для авторів, яких Мілет відбирає для обговорення:

Таким ґендерним відступникам, як Міл та Енгельс, дозволяється віддатися суперечностям, але сам Фемінізм має бути позитивістським, повністю свідомим, морально і політично коректним. Він повинен знати, чого хоче, а оскільки те, чого хотіли багато жінок, було сповнене суперечностей та плутанини, було все ще переплетене із тим, якими бажав бачити жінок патріархат, або ж із тим, що він хотів за них, то Мілет не дозволяє їм виявити занадто багато своєї “слабкості”.

(10)

Протягом першої половини 1970-х років, принаймні до виходу друком у 1974 році праці Джуліет Мітчел “Психоаналіз і фемінізм”, зятято негативне ставлення Мілет до психоаналізу майже не викликало заперечень у феміністок Британії й Америки. Ще 1976 року Патриція Мейер Спакс (35) похвалила оцінку психоаналізу в “Сексуальній політиці” як одну із сильних сторін книжки. Хоча, як ми побачили, на сьогодні існує різноманітний, значно розвинутий корпус феміністичних прочитань і запозичень Фройдової теорії, засудження психоаналізу з боку Мілет й досі широко приймають феміністки у жіночому русі та поза ним. Тривала дієвість її поглядів на це питання може бути пов’язана із тим фактом, що її теорія сексуального гноблення як свідомої, монолітної змови проти жінок схиляє до спокусливо оптимістичної думки про можливість повного звільнення. Для Мілет жінка – це пригноблена істота, яка не має невпорошеного несвідомого, на яке варто зважати; вона має лише розгадати фальшиву ідеологію панівного чоловічого патріархату, аби відкинути її та звільнитися. Однак, якщо ми разом із Фройдом припустимо, що усі людські істоти – навіть жінки – можуть увнутрішнити стандарти своїх гнобителів, і, як не прикро, ототожнювати себе зі своїми власними переслідувачами, звільнення уже не можна буде розглядати лише як логічний вислід раціонального викриття хибних вірувань, на яких базується патріархатна влада.

Літературна критика Мілет зіпсута тим самим неослабним риторичним спрощенством, котре спотворює її критику більш загальних культурних теорій. Якраз цей випадок – її прочитання роману “Віллет” Шарлотти Бронте. Як вказала Патриція Спакс, воно містить як дрібні, так і значні помилкові прочитання: Мілет стверджує, що “Люсі не одружиться з Полом навіть після того, як тиран полагіднішав” (146), хоча у Бронте Люсі приймає пропозицію Поля Емануеля щодо майбутнього шлюбу; вона також зауважує, що “Від наглядча, що раптом подобрішав, за будь-яких обставин треба тікати, а Поль, що став коханцем, втоплений” (146), коли Бронте, по суті, залишає питання ймовірної смерті Поля інтригуюче відкритим, щоб читачка могла вгадати свою власну розв’язку тексту. Можна погодитись, однак, із Спакс, що прочитання Мілет втрачене у стилі і точності надолужують у пристрасності й захопленості. Сила красномовних, розгніваних звинувачень Мілет, звичайно, додають значної ваги її дослідженню чоловічого сексуального насильства щодо жінок, висвітленого у сучасній літературі: немає сумнівів, що письменники, на яких вона обрушується (передусім, Генрі Мілер і Норман Мейлер) справді виявляють образливий інтерес до приниження чоловіками жіночої сексуальності. Але критичні прочитання Мілет, як і її культурний аналіз, керуються монолітною концепцією сексуальної ідеології, котра робить дослідницю нечутливою до нюансів, непослідовностей та двозначностей у творах, які вона вивчає. Таке враження, що для Мілет усе є дихотомією чи опозицією, вкрай чорним чи незаплямовано білим. Хоча вона визнає, що Люсі Сноу у “Віллет” перебуває в полоні сексуальних і культурних суперечностей свого часу, вона тим не менш докоряє Бронте за “ті манівці, на які вона часом збивається у доборі літературних засобів, її всякчасне загравання із болотом сентиментальщини, у якому почування тодішньої доби веліли їй утопитись” (146). Вона не сприймає вторгнення у переважно реалістичний “Віллет”

романтичного (“сентиментального”) дискурсу як чисто умовний прийом, хоча пізніші феміністичні критики, особливо Мері Якобус (“Похований лист”), показали, що саме у розломах і зміщеннях, цим вторгненням спричинених, ми й можемо відчутти деякі глибші підтексти сексуальності і фемінності в романі.

Як літературний критик, Мілет звертає мало уваги або й геть її не звертає на формальні структури літературного тексту: її аналіз – це суто аналіз змісту. Вона також без жодних сумнівів сприймає тотожність автора, оповідача та героя, коли їй це вигідно, і у неї багато тверджень на кшталт “Пол Морель – це, звичайно, сам Лоуренс” (246). Головний літературний розділ у “Сексуальній політиці” називається “Літературне відображення”, що, здавалося б, натякає на дещо механістичну, спрощенську теорію взаємозв’язків між літературою та соціальними та культурними силами, про які вона говорила у попередніх розділах. Але Мілет фактично не змогла точно показати, відображенням чого ж є література, чи як саме вона відображає. Назва тримає нас підвішеними у повітрі, встановлюючи зв’язок між літературною та іншими царинами, зв’язок, який ані чітко названо, ані ґрунтовно розглянуто.

“Сексуальну політику”, отже, навряд чи можна взяти за зразок для майбутніх поколінь феміністських критиків. Звичайно, навіть радикальна критика Мілет стосовно ієрархічних способів прочитання, згідно яких до автора, наче до богоподібного авторитета, принижено дослухається читач/критик, має свої межі. Вона спроможна створити цю на диво іконоборчу форму прочитання лише тому, що її дослідження має справу із текстами, котрі вона справедливо вважає за глибоко огидні: а саме із текстами, що їх написали автори-чоловіки, які стверджують і виставляють напоказ чоловічу сексуальну вищість. Феміністична критика у 1970-ті та 1980-ті, за контрастом, була зосереджена переважно на текстах, що їх написали жінки. Оскільки Мілет уникає будь-яких феміністичних чи написаних жінками текстів (крім “Віллет”), перед нею не постає проблема того, як читати тексти жінок. Чи можна і їх теж читати у тій самій чудово анти-авторитарній манері? Чи жінки, які читають тексти жінок, повинні зайняти стару, шановано підлеглу стосовно автора позицію? Критика Кейт Мілет, що цілковито зайнята огидними чоловіками, не може скерувати нас у розв’язанні цих питань.

Мері Елман

Книжка Мері Елман “Роздуми про жінок” (1968) вийшла в світ раніше за “Сексуальну політику” Кейт Мілет. Якщо я й вирішую обговорювати її після праці Мілет, то це почасти відбиває той факт, що яскрава книжка Елман так і не стала такою ж впливовою серед широкого кола феміністок, як робота Мілет. Можливо, вужча привабливість розробок Елман значною мірою зумовлена тим фактом, що “Роздуми про жінок” не зачіпають політичних та історичних аспектів патріархату осторонь від літературного аналізу. Як зауважує це сама Елман у передмові: “Мене більше цікавлять жінки як *слова*” (xv), – підхід, що надає її книжці безпосередньої принадності для феміністок із літературними інтересами, хоча вона явно написана для загального, а не спеціалізованого академічного, кола читачів. Де текст Мілет рясніє примітками та бібліографією, там порівняно нечисленні виноска Елман є переважно сардонічними або ж сатиричними, і вона не пропонує своїм більш академічним читачам бібліографії, яку можна було б допитливо переглянути. Разом із працею Мілет книжка Елман утворює основне джерело натхнення для того, що часто називають критикою “Образів жінок”, тобто пошуку стереотипів щодо жінок у творчості письменників-чоловіків та у критичних категоріях, котрі залучають рецензенти-чоловіки, коментуючи творчість жінок. Докладніше цей тип критики буде обговорюватися у наступному розділі.

Головна теза книжки “Роздуми про жінок” полягає в тому, що західна культура на всіх рівнях просякнута феноменом, який Елман називає “думкою за статевою аналогією”. Відповідно до Елман, найкраще його можна описати як нашу загальну схильність “осягати всі явища, хай які вони мінливі, в поняттях наших первинних і простих статевих відмінностей; і... класифікувати майже весь досвід за допомогою статевої аналогії” (6). Ця мисленнева звичка глибоко впливає на наше сприйняття світу: “Зазвичай не лише статеві категорії, а й статеві оцінки накладаються на зовнішній світ. Усі форми розподіляються на групи у відповідності до наших уявлень про чоловічий та жіночий темперамент” (8). Мета дослідження Елман – викрити безглузду й алогічну природу цього статевого виду думки. Вона, таким чином, прагне дати нам приклад такого типу суспільства, у якому мислення за статевою аналогією може бути виправдане, а потім протиставити його нашій ситуації:

Чоловіки сильніші за жінок, а роль жінок у відтворенні роду є тривалішою та важчою, ніж у чоловіків. Доконечно практичним (хоча й не ідеальним) суспільством було б таке, в якому ці факти мали б таку вагу, що усі чоловіки й жінки були б повністю поглинуті їх проявом – тобто застосуванням сили та завершенням вагітностей. Обидві статі жили б без перерв, під час яких вони могли б розпізнати власну одноманітність чи, що буває частіше, описати складну принадність, у котру її замаскували їхні почуття...

Але дозвілля, в першу чергу, пам’ятливе, і коли ми позбавляємося гострої потреби статевих ролей, ми сильніше потураємо нашій схильності до статевих аналогій. Співвідношення двох статей видаються особливо гротескними зараз, коли самі ролі стали безприкладно неважливими. Це так дивує, неначе ми потрапили в обставини, які роблять фізіологію статі майже непотрібною, і через це комічною у своєму затятому та щедрому самопрояві.

(2-3)

У нашому сучасному світі репродуктивна здатність жінок стала соціально майже віджилою, а фізична сила чоловіків не спричинена необхідністю. Тому не слід більше відчувати потребу мислити сексуальними стереотипами на кшталт “чоловіче = сильне й активне” і “жіноче = слабе й пасивне”. Але, як це щедро підтверджується документами у “Роздумах про жінок”, ці та подібні статеві категорії впливають на усі сторони людського життя, не найменшою мірою на так звані інтелектуальні види діяльності, де, як зауважує Елман, метафори запліднення, дозрівання, вагітності та народження мають центральне значення.

У другому розділі книжки Елман, що називається “Фалічна критика”, розглядаються статеві аналогії у сфері літературної критики. Авторів аналіз цього явища можна відтворити з наступного уривку:

Обговорюючи створені жінками книжки, чоловіки із якоюсь схибленою відданістю завжди пунктуально підходять до точки упередження, якою є факт фемінності. До книжок, що їх написали жінки, ставляться так, неначе вони самі й є жінками, і критика починається, у найкращому випадку, з інтелектуальної оцінки бюсту та стегон.

(29)

Одним з найкомічніших випадків “фалічної критики” є обіграння Елман ставлення критика-чоловіка до Франсуази Саган; заради короткості, я спершу процитую рецензію чоловіка, а потім одразу вміщу випад Елман у відповідь:

Бідна стара Франсуаза Саган. Не більше, ніж ще одна старомодна консерваторка, забута у гонитві за найновішою літературною модою й молодістю. Зовні її кар'єра в Америці нагадує життєвий шлях тих середньовічних красунь, які розцвітали у 14 років, втрачали квітку у 15, старилися у 30 і перетворювалися на старих бабів у 40.

З рецензії на новий роман популярного французького письменника Франсуа Сагана:

Бідний старий Франсуа Саган. ... Зовні його кар'єра у Америці нагадує життєвий шлях тих середньовічних трубадурів, які мастурбували у 14 років, спарювалися у 15, ставали імпотентами у 30 та страждали через простатит у 40.

(30)

Далі, у найбільшому окремому розділі своєї книжки Елман підсумовує одинадцять основних стереотипів фемінності в уявленнях письменників та критиків-чоловіків: невиразність, покірність, мінливість, обмеженість, поштивість, матеріальність, духовність, нераціональність, поступливість і, нарешті, “дві невірні фігури” – Відьми та Мегери. У четвертому розділі, який називається “Різниця у тоні”, обговорюється думка, що “чоловіче тіло вселяє довіру до твердження, в той час як жіноче – знищує її” (148). Елман має на увазі, що чоловіки традиційно обрали для себе писати у стверджувальному, авторитарному стилі, в той час як жінки були обмежені до мови чуттєвості. З 1960-х років, однак, значна частина сучасної літератури намагалася опиратися чи руйнувати авторитарні стилі письма, і це створило умови для нового виду письма жінок:

Я сподіваюся визначити спосіб, у який зараз для жінок можливо добре писати. Зовсім просто, не маючи дотепер фізичного чи інтелектуального авторитету, вони не мають причин опиратися літературі, що не погоджується із авторитетом.

(166)

Оскільки улюблениці самої Елман серед сучасних письменниць – це Дороти Річардсон, Айві Комптон-Барнетт та Наталі Саррот (але, що досить дивно, не Вірджинія Вулф), зрозуміло, звідки береться її неприязнь до авторитету, а також до традиційного реалізму.

Погляд Елман, що ми свідомо чи несвідомо співвідносимо авторитет радше із чоловічими голосами, ніж із жіночими, чудово проілюструвала данський феміністський критик Піл Далеруп у статті під назвою “Несвідомі ставлення рецензента”, виданій у Швеції 1972 року. В ній Далеруп обговорює відгук одного конкретного рецензента-чоловіка на поезію данської поетки Сесіл Бедткер. Оскільки ім'я Сесіл у данській мові може бути і чоловічим, і жіночим ім'ям, то критик у своїй рецензії на першу збірку її поезій (1955) автоматично припустив, що має справу із поетом-чоловіком. Цей палкий відгук містить велику кількість активних дієслів і відносно мало прикметників, хоча ті, які все ж трапляються, є яскраво позитивними: “радісний”, “захоплений”, “багатий” і так далі. Роком пізніше той самий критик рецензував другу поетичну збірку Сесіл Бедткер. Тепер він вже знав, що це жінка, і хоча він і досі був сповнений теплою захопленістю щодо її поезії, словник похвал зазнав цікавої зміни: тепер поезія Сесіл Бедткер є не більш ніж “приємною”, прикметників стало утричі більше, і вони не лише змінилися за природою (“гарна”, “здорова”, “приземлена”), а й виявляють тривожну схильність приєднувати модифікатори

(“дещо”, “певно”, “можливо”) – жоден з яких не зустрічався у першій рецензії. Далі, у міркуваннях критика неочікувано стали стрижневими прикметники “маленький” чи “невеликий”, хоча у “чоловічій” рецензії вони з’являються лише один раз. Як це висловлює Далеруп, “поет-чоловік явно не написав жодного “невеликого” вірша”. Її висновок: ставлення критика несвідомо викриває той факт, що, як говорить Мері Елман, рецензенти-чоловіки просто не можуть приписати той самий рівень авторитету голосові, котрий, як їм відомо, належить жінці. Навіть коли вони справді добре відгукуються про творчість жінки, вони машинально підбирають прикметники і звороти, що схильні робити жіночу поезію чарівною й милою (якими мають бути жінки), на противагу серйозній та значущій (якими мають бути чоловіки).

У заключному розділі роботи Елман під назвою “Відповіді” розглядаються різноманітні стратегії, що їх застосовують письменниці для подолання патріархатного натиску, описаного у попередній чотирьох розділах. Вона показує, як письменниці дізнавалися, як використовувати для своїх власних руйнівних цілей створені чоловіками стереотипи про них та їхню творчість. Джейн Остін, наприклад, підриває авторитарний голос письменника за допомогою дотепності й іронії – чи, за висловом Елман, “ми припускаємо, що авторитет та відповідальність несумісні із задоволенням” (209). Але похвалу Елман щодо прози Джейн Остін можна також значною мірою віднести до її власного способу письма. “Роздуми про жінок” – це іронічний шедевр, і дотепність, яку Елман виявляє у своїй книжці (хоча й меншою мірою у розділі “Відповіді”), є, як ми побачимо, важливою частиною її міркувань. Сардонічний гумор Елман значно сприяв теплому прийому її книжки у критиків, хоча деякі з них (що досить іронічно) не змогли встояти перед спокусою викласти свою похвалу точнісінько у тих стереотипних поняттях, які засуджує Елман. Наприклад, на задній сторінці обкладинки “Роздумів про жінок”, виданих у видавництві “Харвест”, вміщено ось такий приклад пристрасної похвали: “Ніхто досі не спромігся так докладно викрити статева дурість, що викривлює наші думки про жінок. Але найкраща і найпалкіша похвала: Мері Елман написала смішну феміністичну книжку”. Іншими словами: ми всі знаємо, що феміністки – нудотні пуританки, тож тим більше причин похвалити Елман як виключення з цього правила. Або як про це говорить сама Елман, обговорюючи спосіб, у який статева аналогія інфікує похвалу праці, котра заслуговує на “безстатеве” схвалення:

У цьому випадку ентузіазм виливається у пояснення тих способів, у які твір позбавлений того, що критикові зазвичай не подобається у творчості жінок. Він вже втратив надію коли-небудь побачити шпаківню, що її збудувала жінка; аж тепер – ось вона, шпаківня, що її збудувала жінка. Задоволення може піднятися навіть до визнання чоловічої заздрості до досліджуваного твору: винятково міцна шпаківня до того ж!

(31)

Але як саме впливає на її власні аргументи щедре використання іронії? Патриція Мейер Спакс відчуває, що Елман пише “характерним голосом жінки” (23), і що особлива фемінність її мовлення полягає у вираженні ним “надзвичайно фемінного виду і функції дотепності” (24). Спакс продовжує:

До неї запрошується нова категорія: не бездіяльність невиразності чи безцільність мінливості, а фемінний засіб ухильності. Опонент, насмілившись атакувати, не знайде її там, де вона була, коли він прицілювався. Вона втілює жінку як ртуть, що завжди перебуває у блискотливому, мінливому русі.

(24)

Спакс уникає тут поняття *іронії* – можливо, через те, що іронія ніколи не вважалася суто жіночим стилем. Натомість вона зосереджує звинувачення на “ухильності” і намагається вигадати новий фемінний стереотип, який би пасував до способу письма Елман. Але, без сумніву, так втрачається суть її стилю. Я спробую показати, що саме за допомогою використання сатиричних засобів Елман спроможна унаочнити те, що, по-перше, самі концепції маскуліності й фемінності – це соціальні конструкти, які не відповідають жодній справжній сутності у світі, і по-друге, фемінні стереотипи, котрі вона описує, неунікно деконструюють самі себе. Переконатися в цьому можна, ближче придивившись до її опису стереотипу “Матері”:

Матір особливо корисна як ілюстрація *вибухової тенденції*: кожен стереотип має свою межу; коли стереотип розростається до неї, то вибухає. Його крах прибирає одну з двох форм: (1) цілковитої вульгаризації та (2) перебудови переваги, що лежить в уламках, навколо нового центру – недоліку. У цьому другому випадку ті самі елементи, які утворювали колишній ідеал, утворюють нинішнє прокляття.

(131)

Це також один із тих небагатьох уривків, у яких Елман прямо узагальнює теорію, на котру спирається риторична стратегія її книжки. Адже у більшості випадків їй достатньо показати за допомогою практичних ілюстрацій, як стереотип є водночас ідеалом і жахом, включальним і виключальним, – наприклад, коли вона вперше показує, як “Матір” як стереотип сповзає від шанованого ідола до оскоплюючої й агресивної суки, а потім продовжує:

Але наша недовіра до материнства є безневинним упередженням, у порівнянні із нашим обуренням щодо тих, хто не бере у ньому участі. Немає нічого надійнішого за дратівливість усіх згадок про дівочтво, що затяглося: за нами і, без сумнівів, перед нами тягнуться нескінченні простори образливих назвиськ їх *незаміжніми панянками, старими дівками, повчальницями, висохлими перестарками*, і т.д., і т.п.

(136)

Тут використання займенників множини “нашим” та “нами” зручно натякає, що оповідачка не більше ніж вказує на те, до чого “ми усі” ставимось поблажливо, в той час як у підтексті її першого речення (котре містить потужний парадокс) – думка: аби вдаватися до такої непослідовної практики, ці “ми” мають бути або божевільними, або дурними. Застосовані тут наративні прийоми діють так, щоб примусити читача (“ми”) відкинути описану дурість, водночас пом’якшуючи удар заспокійливим використанням слів “наша” і “нами”. Якщо оповідачка включає себе у цей приклад злодіяння, “ми”, принаймні, не мусимо почуватися *одинокими* у своїй глупоті. Але це не єдиний вислід тактичного використання тут першої особи множини. Дослідниця також унеможлиблює читачеві заперечення наслідків парадоксу у першому реченні: оскільки оповідачка не ставить себе на іншому від нас рівні, а навпаки, перебуває серед нас, “ми” позбавлені зручної зовнішньої цілі для нашої агресії. У цих реченнях просто немає єдиної інстанції, на яку ми могли б накинутись (якби нам цього захотілося) як на чоловіконенависницьку, каструючу суку. Таким чином, читачева ядуча підозра, що оповідачка *все ж* розіграє його (чи її), що вона не повністю вважає себе однією з “нас”, не можуть знайти цілі, а отже, її чи його агресія, зростаючи, розплавляється таким чином у тому ж акті, який її розпалює.

Ця наративна техніка, на мій погляд, не може бути віднесена до “фемінної ухильності”, оскільки вона є невід’ємною частиною загального риторичного

починання, що намагається деконструювати наші статеві категорії у точно той спосіб, в який тут одночасно розтравлюється й розплавляється агресія читача. Вслід іронії Елман – викрити два різні аспекти патріархатної ідеології. У першому цитованому вище уривку вона уможлядно викладає спосіб, у який кожен стереотип є саморуйнівним, легко перетворюваним на свою власну несталу протилежність, і цим доводить, що такі стереотипи існують лише як словесні конструкти на службі в панівної патріархатної ідеології. Але на відміну від Мілет, Елман ні на хвилю не впадає в оману уявлення, що ця панівна ідеологія складає несуперечливе й єдине ціле. На противагу цьому, в обох уривках щедро наводяться приклади внутрішньо суперечливих плутанок, котрі виникають, варто одному аспектові цієї ідеології зійтися з іншим.

Книжка “Роздуми про жінок” багата на приклади такого деконструктивного, децентруючого стилю. Улюблений метод Елман – розташувати поруч суперечливі твердження, водночас полишивши читача без жодного авторського коментарю, як, наприклад, у наступному уривку: “Коли чоловіки шукають істину, жінки задовольняються брехнею. Але коли чоловіки шукають відхилення чи різноманітності, жінки протистоять цьому безглуздо впертою повагою до невідкладного обов’язку” (93-94). Відсутність упізнаваного голосу наратора виконує тут роль, подібну до заспокійливої присутності ймовірно оманливого “нас” в обговорюваному вище уривку: полишена без авторитетної зауваги щодо того, яку з висунутих позицій оповідачка прагне подати для сприйняття, читачка змушена читати далі, сподіваючись знайти таку вказівку до витлумачення. Такі “зачіпки” можна справді знайти у “Роздумах про жінок” – і дійсно, щойно процитованому уривкові передуює досить відверте твердження: “В усякому разі, несумісність обману й благочестя означає лише чергове необхідне жертвування логікою заради контрасту” (93). Хоча тут здається очевидним, що наратор вважає такі протиставлення несполучними, і що вони зображають жертвування логікою, такій оцінці не дозволяється залишатися цілком безсумнівною: жертвування логікою характеризується як “необхідне”, і одного цього прикметника досить, щоб відкинути читача назад у непевність. Необхідне для кого? Чи для якої вищої мети? Схвалює оповідач цю оцінку необхідності чи ні? Іронія тут слабшає через оцінювальну “несумісність”, котрій дозволено панувати в першій частині речення, проте вона все ж не повністю відсутня. Навіть коли Елман дозволяє своєму викладові застигнути довкола певної позиції, вона намагається уникнути повного паралічу: у її висловлюваннях завжди присутній слід дотепу, який вибиває ґрунт з-під ніг.

Коли Патриція Спакс характеризує стиль Елман як “посутньо фемінний”, як приклад способу, у який “жінка-критик демонструє, як жіночі чари можуть перемогти чоловічу силу” (26), вона якраз і потрапляє в ту метафізичну пастку, котру Елман прагне деконструювати. “Роздуми про жінок”, зрештою, – це книжка про підступні наслідки мислення за статевою аналогією, а не порада й надалі дотримуватись цієї практики. Аби впевнитись, що читач це зрозуміє, Елман спершу геть недвозначно проголошує, що “визначити статеve висловлювання уявляється неможливим” (172), і для підкріплення своєї думки цитує Вірджинію Вулф. Отже, з точки зору Елман, статевість на рівні будови речення чи риторичних стратегій не проглядається. Вона, таким чином, віддає належне іронії Джейн Остін якраз за її здатність дати нам можливість мислити *поза* (чи *деінде* крім) сферою статевої аналогії: “Джейн Остін ... могла собі уявити картину, яка зараз має здаватися нам вкрай моністичною: виявляється, що жодна стаття не є ані занадто хорошою, ані занадто поганою” (212).

Таким чином, в межах свого деконструктивного проекту Елман радить *визискувати* статеви стереотипи (допоки вони того варті) для наших власних політичних цілей. Принаймні, саме це вона робить у “Роздумах про жінок”. Коли Патриція Спакс гадає, що стиль Елман ухильний – це тому, що вона переконана, що

за “чарівним” фасадом її текст приховує добрячий шмат “фемінного гніву” (27). Йдеться про те, що в той час як Кейт Мілет, на думку Спакс, дозволяє своїй злості проявитись у пристрасних, хай і поплутаних реченнях, що збивають з пантелику, Мері Елман приховує ту ж злість десь під елегантною дотепністю. Це твердження засновується на двох припущеннях: про те, що феміністки мають за будь-яку ціну завжди бути злими, і про те, що усяка текстуальна невизначеність (така як, наприклад, створювана іронією) наприкінці повинна роз’яснюватись посиланням на єдину стрижневу причину, яка лежить у її основі. Але, як показав російський теоретик Михайло Бахтін у впливовому дослідженні Рабле (“Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу”), злість – не єдина приступна нам революційна позиція. Не менш руйнівною може бути й сила сміху – як тоді, коли карнавал перевертає старі ієрархії догори ногами, стираючи старі відмінності, створюючи відмінності нові та нестійкі.

Чемно відполірована дотепність Елман змушує нас сміятись. Але зрештою, у цілком карнавальний спосіб, запропонований Рабле, вона може нас сміятись і не примусити. Як тоді маємо ми оцінювати висліди її книжки? З політичної точки зору, сатирика, чи то пак дотепника, вкрай важко критикувати саме тому, що її чи його текст фактично неможливо переконливо “упіймати”. В іронічному дискурсі кожна позиція сама себе підрізає, у такий спосіб залишаючи політично ідейну письменницю у становищі, в якому її іронічні міркування може запросто деконструювати її власну політику. Розв’язання цієї дилеми, до якого вдалася Мері Елман, полягає в тому, щоб розташувати у своєму тексті достатню кількість неіронічних “зачіпок”, аби достатньо прояснити позицію, з якої вона виступає. Однак цей метод несе в собі очевидну небезпеку зруйнувати сатиру, котру він прагне зберегти. Останній розділ, “Відповіді”, Елман вважає за потрібне писати з доволі “прямої” точки зору, полишаючи іронію тим розділам, які досліджують чоловічий дискурс стосовно жінок. Оскільки написаний у більш традиційному дусі останній розділ не зачіпає ті ж проблеми, що й іронічні частини книжки, це залишає щілину, простір для необхідної непевності іронічного дискурсу /3/.

Отже, немає причин твердити, що сардонічна проза Мері Елман має бути за своєю суттю менш руйнівною, ніж явно виявлена злість Мілет. Видана 1970 року книжка Жермен Гріер “Жінка-євнух”, британський бестселер, який конкурує із книжкою Мілет, також ґрунтується на іронії, і, тим не менш, мав не менший вплив на жіночий рух /4/. Реакція Патриції Спакс на дослідження Елман – котра з одного боку вважає стереотипи за есенціалістські категорії, а з другого – постулює гнів як стрижневе феміністичне почуття – є поширеною для загального феміністичного сприйняття “Роздумів про жінок”. Адже незважаючи на те, що феміністичні критики, які на початку 70-х років перейняли той тип феміністичної критики, що відомий як критика “Образів жінок”, часто згадують Елман як одну із своїх попередниць, вони все ж незмінно продовжують використовувати як моделі для своїх прочитань ті самі категорії, котрі Елман намагається деконструювати.

2. Критика “Образів жінок”

Підхід до літератури, що розглядав “образи жінок”, справді виявився надзвичайно плідною галуззю феміністичної критики, принаймні якщо вимірювати наявною кількістю праць, появу яких він спричинив: під цим заголовком спеціальні бібліографії містять сотні, якщо не тисячі назв. Аби обмежити кількість бібліографічних посилань у подальшому огляді цілей та методів цього підходу, я посилатимуся переважно на статті, надруковані в одній провідній збірці есеїв, досить влучно названій “Образи жінок у художній літературі: феміністичні перспективи”. В американських коледжах на початку 70-х ледь не всі курси, присвячені жінкам у літературі, зосереджувалися на вивченні стереотипів щодо жінок у книжках, що їх створили чоловіки (Реджістер, 28). “Образи жінок у художній літературі” було видано 1972 року як перший підручник у твердій палітурці, призначений для цього швидко зростаючого академічного ринку. Вочевидь, ця збірка відповідала глибоко відчутній серед викладачів та студентів потребі, адже вона кілька разів підряд перевидавалась /1/. Отже, які перспективи ця книжка подає як “феміністичні”? У передмові редакторка Сюзан Коппельман Корніллон зазначає, що ідея такої збірки прийшла з її власного досвіду викладання жіночих студій

На всіх курсах я відчувала нагальну потребу у книжках, які б вивчали літературу як існуючі писання про *людей*. Ця книжка – спроба задовольнити цю потребу. ... Вміщені в ній есеї ведуть нас у художню літературу, а потім знову назад у дійсність, до нас самих і в наше власне життя. ... Вона буде корисним знаряддям для підвищення свідомості не лише в університетських аудиторіях, але й для тих не пов’язаних з академічним світом людей, яким не байдужий розвиток їхньої особистості.

(x)

Нова область феміністичних літературних досліджень подається тут як така, що за своєю суттю пов’язана із плеканням особистісного розвитку та підвищенням індивідуальної свідомості за допомогою прив’язки літератури до життя, особливо до читачевого життєвого досвіду. Така стрижнева установка відбита у нарисах кожного з двадцяти одного дописувача (дев’ятнадцять із них – жінки, два – чоловіки). У цих працях розглядаються і чоловіки, і жінки-автори, переважно дев’ятнадцятого і двадцятого століть, й обидві статі наражаються на уїдливу критику за створення “несправжніх” жіночих персонажів. Більше того, редакторка у своїй статті “Фікція художньої літератури” * (* – В оригіналі (“Fiction of fiction”) – гра слів: fiction означає водночас і “фікція, вимисел, вигадка”, і “белетристика”, тому перекласти це можна і як “Фікція літератури”, і як “Література фікції”.) звинувачує жінок в тому, що вони *гірші* за чоловіків-письменників, оскільки, на відміну від чоловіків, зраджують свою власну статть.

У критиці “Образів жінок” акт читання розглядається як спілкування між життям (“досвідом”) автора й життям читачки. Коли читачка перетворюється на критика, її обов’язок – подати огляд власного буття, який би дав змогу її читачам усвідомити позицію, з якої вона виступає. У одному з есеїв з “Образів жінок у художній літературі” Флоренс Гоув коротко викладає цю вимогу автобіографії у критиці:

Я починаю з автобіографії, оскільки саме тут, у нашому усвідомленні свого власного життя, починається зв’язок між фемінізмом та літературою. Те, чому ми вчимося від життя, є, без сумніву, становим вихідним положенням літератури та її вчительки – критики.

Таке наголошування на праві читача дізнатися про письменників досвід суттєво підтримує основну феміністичну точку зору про те, що не існує критики, “вільної від оціночних суджень”, що ми всі виступаємо з конкретної позиції, котру формують культурні, суспільні, політичні й особисті чинники. Подавати подібну обмежену перспективу як “універсальну” – авторитарно та маніпулятивно, заявляють феміністки, а єдина демократична процедура – це від самого початку надати читачеві всю необхідну інформацію про обмеження, притаманні авторовій перспективі. Важливість такого принципу складно переоцінити: дотепер він залишається одним із наріжних постулатів будь-якого феміністського критика.

Однак не обійдеться й без проблем, варто нам почати занадто оптимістично ставитися до справжньої можливості повного прояснення авторової позиції. Герменевтична теорія, наприклад, зауважила, що не можна повністю охопити навіть власний “горизонт розуміння”: завжди залишатимуться білі плями, про які ми не згадали, провідні припущення та “до-розуміння”, котрих ми не усвідомлюємо. А далі психоаналіз повідомляє нам, що наймогутніші мотивації нашої душі часто виявляються саме тими, що їх ми в собі найглибше придушували. Отже, важко повірити, що ми спроможні усвідомити власну перспективу повністю. З цієї ж причини упередження, які людина *здатна* свідомо висловити, є, скоріш за все, найменш важливими. Ці теоретичні труднощі – не просто абстрактні проблеми для філософів серед нас: вони знову й знову відкрито проявляються у текстах феміністського критика, котра намагається вдатися у своїй праці до автобіографічного ідеалу. Намагаючись ствердити свій власний особистий досвід як необхідне підґрунтя для розуміння читачами її інтересів у дослідженні, вона може, наприклад, відкрити, на свою біду, що кількості “суттєвих” деталей, які варто було б взяти до уваги у такому контексті, кінця не видно. Тоді вона ризикує, що її читатимуть радше як більш-менш вимушену ексгібіціоністку, ніж поборницю егалітарної критики. Один такий граничний випадок можна знайти у феміністському дослідженні Сімони де Бовуар, де в середині книжки критик раптово вирішує витратити шістнадцять сторінок на автобіографічний огляд свого власного життя та своїх почуттів до Бовуар /2/. Цей тип нарцисистичного копання у своєму Я – лише карикатура на цінні сторони принципу, що його розробила феміністична критика: ніяка критика не може бути безсторонньою, а отже, ми несемо відповідальність за те, щоб зробити нашу позицію достатньо зрозумілою для читачів. Чи це обов’язково завжди найкраще робити за допомогою автобіографічного викладу емоційного та особистого життя критика – питання куди як спірніше.

Читаючи “Образи жінок у художній літературі”, швидко усвідомлюєш той факт, що вивчати “жіночі образи” у художній літературі означає вивчати *хибні* жіночі образи у художній літературі, створеній представниками обох статей. “Образ” жінок у літературі незмінно визначається через протиставлення “справжній особі”, котру донести до читача в літературі якось ніколи до ладу не виходить. У книжці Корніллон “справжність” і “досвід” подаються як над-звдання літератури, сутнісні істини, які мають виражатися усіма літературними формами. Цей погляд іноді призводить до майже абсурдної “ультра-реалістичної” позиції, як, наприклад, тоді, коли Корніллон вказує, що значну частину свого життя сучасна американська жінка витрачає на гоління ніг та видалення волосся з різних інших частин свого тіла. Вона правильно підкреслює принизливу та деспотичну природу чоловічої вимоги до жінок бути добре поголеними, але не зупиняється на цьому і висловлює власну головну літературну тезу: “І все ж, незважаючи на все те, що складає жіноче рабство гоління ніг, я ніколи не бачила жодного жіночого літературного персонажа, який би голив чи вищипував волосся” (117).

Мене б не здивувало, якби з'ясувалося, що Корніллон права – стрижка нігтів на ногах чи зміна гігієнічних прокладок також, здається, неприпустимі як літературні теми – проте її нарікання засновується на дуже сумнівному уявленні про те, що мистецтво може і повинно точно й повно відображати життя у кожній його деталі. Перевага крайнього рефлексіонізму (чи “натуралізму” у тому смислі, який в нього вкладає Лукач), котрий обстоюється в “Образах жінок у художній літературі”, – у розглядові способу, у який письменники постійно *відбирають* ті елементи, що їх вони бажають використати у своєму тексті; але замість того, аби визнати це одним із основних фактів творення тексту, рефлексіонізм стверджує, що таке митцеве селективне творіння має оцінюватися по відношенню “справжнього життя”, припускаючи, таким чином, що єдиним обмеженням стосовно роботи митця є його чи її сприйняття “справжнього світу”. Такий погляд навідріз відмовляється розглядати породження тексту як дуже складний, “над-детермінований” процес, який визначається багатьма різними й суперечливими літературними та позалітературними чинниками (історичними, політичними, суспільними, ідеологічними, інституційними, родовими, психологічними та іншими). Писання, натомість, розглядається як більш чи менш точне *відтворення* зовнішньої дійсності, до котрої ми всі маємо рівний й безсторонній доступ, що дає нам змогу критикувати автора на тих підставах, що він чи вона створили *неправильну* модель дійсності, яку ми усі якимось чином знаємо. Цей жорстко емпіристичний за своїм підходом погляд не в змозі врахувати ідею, що дійсне – це не лише щось, що ми конструюємо, це, до того ж, суперечливий конструкт .

Літературні твори, звичайно, можна і потрібно критикувати за їхній відбір та формування художнього всесвіту відповідно до пригноблювальних та негожих ідеологічних засновків, але це не варто плутати з їхньою неспроможністю бути “життєво правдивими” або ж із відсутністю “достовірного вираження дійсного досвіду”. Така наполеглива вимога достовірності не лише зводить усю літературу до доволі спрощених форм автобіографії, але й виводить більшу частину світової літератури за межі гри. Ці критики не можуть зрозуміти, що хоча Шекспір, найімовірніше, ніколи не опинявся на пустирищі божевільним та голим, тим не менш, “Король Лір” для більшості людей читається досить “достовірно”. Знаменно те, що всі автори зі збірки Корніллон (за вартим уваги винятком Джозефін Донован), працюючи з літературним текстом, твердо дотримуються досить простої форми контент-аналізу змісту. Крайній рефлексіонізм просто неспроможний пристосувати до своїх потреб поняття формальних та родових обмежень на творення тексту, оскільки визнати такі обмеження означає погодитися із властивою художній літературі неможливістю коли-небудь досягти повного відображення у ній дійсності.

Але ширше спірне питання – це питання протиставлення реалізму модернізму. Досить передбачувано, що декілька есеїв із книжки суворо критикують модернізм та його супутника, дещо неясно названого “формалізмом”. Модерніста звинувачують у нехтуванні “виключеннями, заснованими на класі, расі й статі” для того, аби “знайти прихисток у своїх формалістичних турботах, у безпеці своєї переконаності, що інші речі неважливі” (286). Але це ще не все:

Модернізм, за контрастом, намагається поглибити самотність. Він виштовхує мистецький твір, митця, критика й аудиторію за межі історії. Модернізм відмовляє нам у можливості розглядати себе як *діячів* у матеріальному світі, оскільки все було переведено в абстрактний світ ідей, де взаємодії можна звести до мінімуму чи вихолостити їх зміст і справжні наслідки. Менш, ніж коли-небудь, здатні ми витлумачувати світ, а ще менше – змінити його.

В іншому есеї феміністична критика лаконічно визначається як “матеріалістичний підхід до літератури, котрий намагається покінчити із формалістичною ілюзією про те, що література якимось чином відділена від реальності” (326) /4/. Схоже, згадану в цьому уривку “формалістську” критику можна визначити – скоріш за все, це американська Нова критика, котра більше уваги звертала на формальні аспекти літературного твору коштом історичних та соціологічних факторів. Тут буде слушно зауважити, що хоча американські феміністські критики, починаючи з Кейт Мілет і далі, послідовно виступали проти антиісторизму Нових критиків, це не відвернуло їх від некритичного засвоєння *естетичних* ідеалів тих самих Нових критиків.

В “Образах жінок у художній літературі” подвійне заперечення “модерністської” літератури та “формалістської” критики висвітлює глибокий реалістичний ухил англо-американської феміністичної критики. Наполягання на достовірності і правдивому відображенні “дійсного світу” як вищих літературних цінностях неухильно змушує феміністського критика вороже ставитися до нереалістичних форм письма. Тим не менш, автоматичного зв’язку між вимогами всеосяжного відображення усієї повноти “реального” і того, що відоме як реалістична художня література, немає. Принаймні дві відомі літературні спроби схопити дійсність у всій її повноті, “Трістрам Шенді” та “Уліс”, закінчили тим, що пустотливо порушили межі традиційного реалізму у найрадикальніший спосіб саме *через* свої приречені зусилля бути всеохопними. І деякі феміністські критики, наприклад, виступали проти того, що Джойс змальовував випорожнення та менструації Моллі Блум (згадки про гоління ніг немає) на тих підставах, що незважаючи на їхній беззаперечний реалізм, ці чинники якраз і додають її образіві рис визначеної біологічно, приземленої істоти, яку не зможе по-справжньому *обожнювати* жодна читачка.

У цьому випадку вимога реалізму стикається з іншою вимогою: а саме вимогою представлення жіночих рольових моделей у літературі. Феміністка-читачка цього періоду не лише хоче побачити віддзеркалення свого власного досвіду в художній літературі, але й прагне ототожнювати себе із сильними, вражаючими жіночими персонажами. Чері Реджістер у нарисі, виданому в 1975 році, стисло підсумовує цю вимогу: “Літературний твір повинен пропонувати *рольові моделі*, прищеплювати позитивне відчуття фемінної тожсамості шляхом змалювання жінок, які “самореалізуються, чиї тожсамості не залежать від чоловіків” ” (20) /5/. Це може, однак, зіштовхнутись з вимогою достовірності (чимало жінок є “достовірно” слабкими та невражаючими); Реджістер із цього приводу висловлюється однозначно: “Тут важливо відзначити, що хоча читачкам потрібні літературні моделі, які можна було б наслідувати, персонажі не слід ідеалізувати за щось, крім правдоподібності. Потреба достовірності важливіша за усі інші вимоги” (21).

Тут вибір слів Реджістер (“не слід”, “потреба”, “вимоги”) відбиває сильний нормативний (чи приписовий, як вона його називає) аспект значної частини ранньої феміністичної критики. Ті, хто критикує “Образи жінок”, применшують цінність літератури, якщо – на їхню думку – їй не вистачає “достовірності” та “дійсного досвіду” відповідно до їхніх власних стандартів того, що вважати “справжнім”. Якщо ж рівень достовірності в творі викликає сумніви, Реджістер рекомендує кілька тестів: “Аби перевірити достовірність, читачка в змозі зіставити життя персонажа з життям автора” (12), – пропонує вона. Можна також скористатися соціологічними даними, щоб уточнити соціальні аспекти авторового твору, хоча внутрішні почуття повинні підлягати іншій формі контролю:

Хоча корисно зібрати статистичні дані щодо сукупності творів певного обмеженого часового періоду, щоб побачити, як точно вони відбивають жіночу

зайнятість, доступ до освіти, сімейний стан, рівень народжуваності і тому подібне, але достовірність внутрішнього безладу однієї-єдиної головної героїні виміряти неможливо. Остаточною перевіркою має бути суб'єктивний відгук читачки, яка сама знайома з "жіночою дійсністю". Чи впізнає вона різні сторони свого власного досвіду?

(13)

Хоча Реджістер поспішає попередити нас про небезпеку спрощенських висновків, оскільки "жіноча дійсність не монолітна, вона має багато нюансів та варіацій" (13), таку ментальність наставниці (синдром "Старша-сестра-дивиться-на-тебе") мусимо розглядати як одну із, можливо, неунікних крайнощів нової галузі досліджень, котра швидко розвивається. У 1970-х роках цей підхід спричинив появу значної кількості надрукованих та ненадрукованих робіт, які досліджують літературу з чогось на зразок обернено соціологічної точки зору: художня література розглядалася з метою зіставити емпіричні соціологічні факти у літературному творі (як, наприклад, кількість жінок, які працюють не вдома або займаються приготуванням їжі) з відповідними емпіричними даними з "дійсного" світу за часів життя автора.

Сьогодні легко звинувачувати цей вид критики: закидати йому невизнання "літературності" літератури, тяжіння до небезпечного антиінтелектуалізму, виняткову наївність щодо стосунків між літературою і мистецтвом та між автором і текстом, а також за надмірну суворість до творів письменниць, які часто писали за таких ідеологічних обставин, котрі не давали їм можливості задовольнити усі вимоги феміністських критиків початку 1970-х. Хоча неможливо не оплакувати огульну недостатню теоретичну (чи навіть літературну) обізнаність цих ранніх феміністських критиків, їх насага й відданість справі фемінізму гідні наслідування. Для покоління, вихованого у межах антиісторичного естетизуючого дискурсу Нової критики, наполягання феміністок на *політичній* природі будь-якого критичного дискурсу та їхнє прагнення взяти до уваги історичні й соціологічні чинники, напевно, виглядали свіжо й захоплююче; значною мірою, це саме ті якості, до збереження яких і досі докладають зусиль сучасні феміністські критики.

3. Жіночі твори й твори про жінок

Рухаючись до жінкоцентричної перспективи

Однак, невдовзі стало зрозуміло, що спрощувальний, нерозрізняючий підхід критики “Образів жінок” втрачає свою запальну силу. Приблизно з 1975 року інтерес почав зосереджуватися виключно на творах письменниць. У 1971 році Елейн Шовалтер пропагувала дослідження письменниць як групи:

Не варто розглядати письменниць як виразно окрему групу, виходячи з припущення, що вони пишуть співзвучно, або ж навіть виявляють чітко фемінні стилістичні подібності. Але жінки таки мають окрему історію, придатну до аналізу, що передбачає такі складні міркування, як економіка їхнього зв'язку з літературним ринком; вплив суспільних і політичних змін у статусі жіноцтва на окремих осіб, а також наслідки стереотипів жінки-письменниці та обмежень, накинутих їй мистецькій автономії /1/.

Погляд Шовалтер поступово здобував визнання. Двоє авторів книжки “Образи жінок у художній літературі” – чоловіки, в ній більше місця приділено аналізу творчості письменників, ніж письменниць, і часто прозирає негативне ставлення до творів письменниць. На початок 1975 року ситуація змінилася докорінно. Коли цього року Черіл Л. Браун і Карен Олсон взялися укласти антологію “Феміністична критика: есеї з теорії, поезії та прози”, то зі здивуванням (та сумом) зауважили, що “те, що критикині писали про літературу жінок, друкувалося в незначній кількості й було поза межами безпосереднього доступу для зацікавлених студентів і викладачів” (передмова, хііі). Щоб урівноважити цей перекис, їхня антологія (котра залишалась не виданою до 1978 року) не містить есеїв чоловіків, й усі праці в ній присвячено або теоретичним питанням, або творах письменниць. Такий жінкоцентричний підхід нині став панівним напрямом англо-американської феміністичної критики.

Перш ніж докладніше розглянути основні праці цієї потужної “другої фази” феміністичних досліджень, слід зазначити, що не всі книжки критиків-жінок про письменниць можна віднести до феміністичної критики. На світанку феміністичної критики багато нефеміністичних наукових творів мали значний вплив саме внаслідок плутання цих категорій, наприклад, видана 1974 року праця Патриції Бір “Читачу, я стала його дружиною”. У передмові авторка недвозначно відстороняється від інших творів “стосовно жіночого визвольного руху” (іх), оскільки всі вони мають чималу ваду:

Нехай що – за їхніми словами – вони роблять, насправді вони ставляться до літератури так, ніби вона – не більше, ніж зібрання трактатів, в які занурюєшся у пошуках ілюстрацій до власної полеміки, перекручуючи й замовчуючи на власний розсуд – адже обстоювання твоєї точки зору важливіше за витвір мистецтва іншої людини. Такий риторичний підхід виглядає дуже сумно, коли романи та п'єси стають набагато повчальнішими, якщо їх не використовують в якості засобу для досягнення цілі – як той, хто пише, так і той, хто читає.

(іх)

Дослідниця збирається в своїй книжці уникнути цього печального перекосу, оскільки “...роман сам по собі – без доважка чийхось аргументів – може дуже точно показати, що є чи що було” (іх). Іншими словами, авторка покладається якраз на той вид “вільного від оціночних суджень” наукового підходу, чию довічну

підпорядкованість існуючим ієрархіям і владним структурам викривають феміністки. Також схоже, що Бір переконана, що саме вона спроможна вхопити істинну дійсність через романи, котрі вивчає, тим більше, що вона особисто вільна від феміністичних нахилів. Інші види політичної заангажованості вочевидь не мають достатньої сили, щоб викривити правдиве відображення дійсності, якого прагне Бір, або якщо й мають, то вона про них не згадує. Її книжка написана не для фанатиків, а для читача проникливого: “[Мені здавалося,] ця тема може зацікавити читачів, які, хоч і не обов’язково підтримують жіночий визвольний рух або ж вивчають англійську літературу в університеті, все ж цікавляться романістикою й справою жіночої емансипації” (ix).

Авторку водночас причаровує та відштовхує ярлик “жіночий визвольний рух”, хоч вона недвозначно прагне відірвати його від своєї книжки, але все одно жадає про нього згадати (двічі протягом півсторінки), оскільки знає, що саме серед прихильниць цього “риторичного підходу” вона знайде багатьох своїх читачів. Якщо феміністична критика – це критика політична, підкріплена прагненням боротися з усіма формами патріархату й сексизму, то книжка Патриції Бір до феміністичної критики, безумовно, не належить. В передмові (та міркуваннях протягом усієї книжки) панує бажання застосувати щось на зразок ліберального балансування на межі війни. Розташовуючи себе десь посередині території, яку займають “добрі ліберали”, вона не підтримує “жіночий визвольний рух”, але й не чинить йому опір; навпаки, вона визнає глибоке зацікавлення й у романістиці, й у “справі жіночої емансипації”. Такий різновид “псевдо-феміністичної” критики не становить суттєвого інтересу для тих, хто вивчає феміністичні підходи до літератури.

Наприкінці 1970-х років з’явилися три головні дослідження, присвячені письменницям, котрих вважають частиною суто жіночої літературної традиції, або ж “субкультури”: це “Літераторки” Елен Мойерс (1976), “Їхня власна література” Елейн Шовалтер (1977) та “Божевільна на горищі” Сандри Гілберт і Сюзан Губар (1979). Узяті разом, ці три книжки знаменують повноліття англо-американської феміністичної критики. Нарешті це були довгоочікувані *визначні* дослідження письменниць британської і американської літературної історії. Обізнані й віддані, просвітні й надихаючі, ці праці одразу знайшли заслужено велике та захоплене читацьке коло з жінок-науковців і студенток. Сьогодні вже очевидно, що праці Мойерс, Шовалтер та Гілберт і Губар вже посіли належні місця в сучасній класиці феміністичної критики.

Усі три книжки прагнуть визначити суто жіночу традицію в літературі на основі того, що, за словами Шовалтер, “жіноча літературна традиція виникає зі стосунків між письменницями та їхнім суспільством, які й досі розвиваються” (12). Іншими словами, з точки зору цих критиків, не *біологія*, а саме *суспільство* формує в жінок відмінне літературне сприйняття світу. Однак ця присутня подібність підходів не повинна завадити нам завважити часто цікаві розходження та відмінності між трьома цими впливовими працями.

“Літераторки”

“Літераторки” Елен Мойерс – плід тривалого процесу роздумів над стосовно жінок і літератури, процесу, який розпочався 1963 року – року виходу друком книжки Бетті Фрідан “Загадка жіночності”, книжки, яка змусила Мойерс змінити власні погляди на потребу розглядати письменниць як окрему групу. “Колись, – пише вона, – я дотримувалася вузького погляду, мовляв, марно відділяти головних письменників від загального курсу літературної історії на підставі їхньої статі, але дещо змінило мою точку зору” (xv). Причинами такої зміни поглядів були, по-перше, переконливі

результати такого відділення, потім – той факт, що “ми, не усвідомлюючи цього, вже вдаємося до сегрегації провідних письменниць” (xv), і, нарешті, глибше розуміння справжньої природи історії жінок. Приклад Мойерс, таким чином, ілюструє еволюцію багатьох науковців-жінок: від розгляду усіх спроб відділення жінок від основної течії історичного розвитку як форми анти-егалітаризму вони протягом 1960-х років перейшли до усвідомлення політичної необхідності дивитися на жінок як на окрему групу – для того, щоб дієво протистояти поширеній патріархатній стратегії, яка відносить жінок до загальної категорії “людини”, і таким чином позбавляє їх голосу.

Книжка “Літераторки” стала першою спробою описати історію жіночої літератури як “швидкої й потужної підводної течії” (63), котра біжить під головною чоловічою традицією або вздовж неї, і те, що в цій праці вперше було окреслено відносно незнайомий терен, принесло їй широке визнання. Тіллі Олсен вважала “Літераторок” “каталізатором, книжкою-віхою [, яка] рішучо визначає масштаб, глибину, різноманітність літератури, що її створили жінки ... прочитати її, не змінившись, неможливо” /2/. У 1977-му Елен Мойерс, без сумніву, заслуговувала на таку похвалу, але, зважаючи на стрімкість, із якою розвивалася феміністична критика, читач, взявши до рук “Літературних жінок” у 1985-му, може не зовсім розділити захват Тіллі Олсен. “Літераторки” лишаються добре написаною й цікавою книжкою, хоча іноді трохи схильною до сентиментального перебільшення, як тоді, коли Мойерс захоплюється Жорж Санд чи Елізабет Барретт Бравнінґ:

Якими воістину чудесними істотами вони були. Історії їхніх життів випромінюють магнетизм, якусь необорну силу, котра притягувала до них світ – і усі ті блага та благословення, що полегшують і прикрашають зовнішню сторону життя жінки в літературі.

(5)

Тим не менш, перший ентузіазм з приводу відкриття нового терену зараз згасає, і читачці 1985 року може видатись, що книжка Мойерс її не зовсім задовольняє і як дослідження з історії літератури, і як літературна критика. Вона занадто переобтяжена другорядними подробицями, занадто несвідома хоча б якогось виду літературної теорії, котрий міг би прислужитись в якості критичного підґрунтя, а для переконливої історіографії – бере за основу аж занадто обмежену концепцію історії та її стосунків із літературою.

Мойерс вважає історію насамперед гарною оповіддю або захоплюючим сюжетом, з яким можна ототожнитись та якому можна співчувати:

Найголовніше, що змінило мій погляд на історію літераторок, була сама історія, яка драматично розгортається, жива літературна історія періоду моєї праці над цією книжкою. Її уроком стало те, що для розуміння історії літератури потрібно знати історію жінок.

(xvi)

Історія для неї – це літопис у середньовічному розумінні: а саме ретельне записування усього, що літописцю – з його чи її конкретної точки зору – видається суттєвим. У цьому сенсі, та, що пише літопис, вірить, що її версія подій, часто у вигляді сирих і неструктурованих “фактів”, утворює “історію”. Так само і Елен Мойерс вірить, що вона як авторка своєї історії не мала впливу на неї: “Самі літераторки, а не якесь моє вчення, улаштовували книжку – їхні інтереси, їхня мова” (xii). Ця переконаність у можливості безсторонньої реєстрації подій виглядає дивним чином недоречно у праці, яка, врешті-решт, за своїм підходом є відверто феміністичною.

Віра Мойерс в узвичаєні естетичні й літературні категорії, особливо її віра в те, що ми просто *знаємо*, які письменники є “великими” (підзаголовок “Літераторок” – “Великі письменниці”), не зважає на той факт, що категорія “величі” для феміністок завжди була вкрай суперечливою, враховуючи те, що мірила “величі” жорстко перешкоджають включенню жінок до літературного канону. Як огляд обширу англійських, американських та французьких творів, що їх написали жінки у період між кінцем вісімнадцятого та двадцятим століттям, “Літераторки” зі стислим переказом сюжетів, наголосом на особистих деталях і біографічними оповідками слугує корисній меті як попередній вступ, але зараз навряд чи може сприйматися інакше, ніж як першопрохідницьке дослідження, сходинка для зріліших феміністичних історій літератури, які з’явилися протягом року чи двох після її появи.

“Їхня власна література”

Елейн Шовалтер не погоджується із підкресленням Мойерс жіночої літератури як міжнародного руху, “окремого, але навряд чи підпорядкованого головній течії: підводній течії, швидкої і потужної” (цитується за Шовалтер, “Їхня власна література”, 10), наголошуючи натомість, разом із Жермен Гріер, на “швидкоплинності жіночої літературної слави” або на тому факті, що письменниці, знамениті протягом свого життя, здається, безслідно зникали з пам’яті нащадків. Шовалтер зауважує:

Таким чином, кожне покоління письменниць виявлялося, в певному сенсі, без історії, змушене наново відкривати минуле, знову і знову виконуючи усвідомлення своєї статі. Враховуючи ці постійні розриви, а також ненависть до себе, яка відчувувала письменниць від відчуття колективної тожсамості, говорити про “рух” не уявляється можливим.

(11-12)

В “Їхній власній літературі” Шовалтер ставить собі на меті “описати жіночу літературну традицію в англійському романі від покоління сестер Бронте до наших часів і показати, як розвиток цієї традиції схожий на розвиток будь-якої літературної субкультури” (11). Прагнучи заповнити простір між “літературними орієнтирами” – “піками Остін, бескидами Бронте, кряжем Еліот та пагорбами Вулф” (vii) – вона виявляє три основні етапи історичного розвитку, які, як стверджується, є спільними для всіх літературних субкультур:

Першою йде затяжна фаза *наслідування* переважних форм панівної традиції та *увнутрішнення (інтерналізація)* її мистецьких стандартів та поглядів на суспільні ролі. Другою є фаза *протесту* проти цих стандартів і цінностей та *обстоювання* прав і цінностей меншин, включно із вимогою автономності. Нарешті останньою є фаза *самовідкриття*, повороту всередину, почасти звільненого від залежності від своєї протилежності, пошук тожсамості. Термінологічно вдало щодо письменниць було б називати ці три етапи *фемінним, феміністичним та жіночим*.

(13)

Фемінний період починається з появи чоловічих псевдонімів (псевдоандроґонімів) у 1840-их і триває до смерті Джордж Еліот у 1880 році; феміністична фаза тягнеться з 1880 до 1920 року, а жіноча фаза починається 1920 року та триває й донині, хоча у 1960-их, із пришествям жіночого руху, вона набула нового характеру.

Отже, саме за цією загальною перспективою Шовалтер веде свою екскурсію жіночим літературним ландшафтом в Британії з 1840-их років. Основний її внесок до історії літератури в цілому та феміністичної критики зокрема – це наголос, що його дослідниця ставить на перевідкритті забутих або знехтуваних письменниць. Не останньою мірою саме завдяки зусиллям Шовалтер так багато досі невідомих письменниць починають здобувати визнання, на яке вони заслуговують; “Їхня власна література” – це справжнє золоте дно інформації про маловідомих письменниць розглядуваного періоду. Ця епохальна книжка виявляє широкі знання та надзвичайний захват предметом свого розгляду й повагу до нього. Її недоліки варто шукати деінде: в її не викладеному теоретичному припущенні щодо зв'язку між літературою та дійсністю, і між феміністичною політикою та літературною оцінкою, – питання, котрі вже розглядалися у контексті розділу Шовалтер про Вірджинію Вулф у “Їхній власній літературі”. Оскільки Шовалтер – на протигагу Мойерс та Гілберт і Губар – написала також кілька статей з теорії феміністичної критики, мені вдалося зайвим докладніше висвітлювати теоретичні висліди її критичної *практики* в “Їхній власній літературі”. Натомість теоретичні погляди дослідниці обговорюватимуться повніше у розгляді “Теоретичних роздумів” у четвертому розділі.

“Божевільна на горищі”

Грубезний том Сандри М. Гілберт і Сюзан Губар пропонує читачці-феміністці вражаючу збірку вичерпних, ущипливих досліджень про головних письменниць дев'ятнадцятого століття: Джейн Остін, Мері Шелі, сестер Бронте (особливо Шарлотту), Джордж Еліот, Елізабет Барретт Бравнінг, Крістіну Россетті та Емілі Дікінсон – усіх їх ґрунтовно вивчають два критики. Але “Божевільна на горищі” – це щось більше, ніж “просто” збірка прочитань. Якщо з одного боку ця книжка має на меті запропонувати нове розуміння природи “виразно жіночої літературної традиції” (xi) дев'ятнадцятого століття, то з іншого – прагне також виробити амбітну нову теорію жіночої літературної творчості. В першому визначному розділові під назвою “До феміністичної поетики” представлені зусилля авторів “створити моделі для розуміння динаміки жіночої літературної відповіді на чоловічі літературні вимоги та примус” (xii).

Дослідження Гілберт і Губар показує, що у дев'ятнадцятому столітті (як і зараз) панівна патріархатна ідеологія розглядала мистецьку творчість як присутньо чоловічу якість. Письменник “є батьком” свого тексту; в подобі Божественного Творця він стає Автором – єдиним джерелом і сенсом свого твору. Гілберт і Губар тоді ставлять ключове питання: “А раптом такий гордо маскулінний космічний Автор є єдиним припустимим зразком для наслідування для усіх ранніх авторів?” (7). Їхня відповідь полягає в тому, що оскільки саме так все, власне, все й відбувається за патріархату, творчим жінкам було нелегко подолати наслідки такого фалоцентричного міфу творчості:

Оскільки і патріархат, і його тексти підпорядковують і сковують жінок, перш ніж жінки зможуть хоча б спробувати те перо, яке так суворо від них беруть, вони мусять уникнути саме тих чоловічих текстів, котрі, називаючи жінок “порожнім місцем”, відмовляють їм у незалежності створювати альтернативи владі, що позбавила їх свободи та утримувала від спроб писати.

(13)

Оскільки творчість визначається як чоловіча якість, з цього випливає, що панівні літературні образи жіночності – це також чоловічі фантазії. Жінкам відмовлено у праві створювати свої власні образи жіночності, і вони натомість мусять

шукати способів підкорятися патріархатним стандартам, що на них накинута. Гілберт і Губар чітко показують, як у дев'ятнадцятому столітті “вічно жіночне” уявлялося як видіння янгольської краси й вабливості: від Дантової Беатриче й Маргарити і Макарії Гете до “Янгола в домі” Ковентрі Петмора, ідеальну жінку бачать бездіяльною, пасивною, покірною та понад усе *позбавленою власного “я”* істотою. Авторки уїдливо зауважують:

Бути *позбавленою власного “я”* означає не лише бути благородною, це означає бути мертвою. Життя, яке не має історії, як життя Гетевої Макарії, – це насправді життя смерті, смерть-у-житті. Ідеал “задумливої непорочності” викликає в уяві, врешті-решт, і рай, і могилу.

(25)

Але за янголом ховається потвора: протилежною стороною чоловічої ідеалізації жінок є чоловічий страх перед жіночістю. Жінкою-потворою є та жінка, яка відмовляється бути самовідданою, яка діє на власний розсуд, яка *має* історію, яку може розповісти, – коротше кажучи, жінка, що не приймає покірну роль, котру їй відвів патріархат. Гілберт і Губар згадують таких персонажів, як Шекспірові Гонерілья й Реґана, Беккі Шарп Текерея, а також традиційний ряд таких “жахливих чаклунок-богинь, як Сфінкс, Медуза, Цирцея, Калі, Даліла й Саломея, які усі володіють облудними мистецтвами, що дозволяють їм спокушати та красти чоловічу силу творіння” (34). Як на для Гілберт і Губар, жінка-потвора *облудна* саме тому, що вона має що розказати: завжди існує ймовірність, що вона вирішить *не розказувати* взагалі – або розказати іншу історію. Облудна жінка – це та, чия свідомість непроглядна для чоловіка, чий розум не дозволить фалічним зондуванням маскуліною думкою проникнути в себе. Таким чином Ліліт і Мачуха-Королева з “Білосніжки” стають зразковими прикладами жінки-потвори в чоловічій уяві.

Далі авторки “Божевільної на горищі” звертаються до положення жінки-мисткині за патріархату: “Для мисткині неодмінний процес самовизначення ускладнюється всіма тими патріархатними визначеннями, які вклинюються між нею та нею” (17). Жахливим наслідком цих труднощів є те, що письменниця невідворотно починає страждати від виснажливого страху авторства. Якщо автор визначається як чоловік, а вона з’ясовує, що він вже визначив її як *його* творіння, як вона взагалі може відважитися взятися за перо? Гілберт і Губар піднімають це питання, проте не відповідають на нього. Однак вони продовжують постулювати те, що вони вважають стрижневими питаннями феміної літературної критики:

Оскільки головний голос, який вона чує, це його голос – чи намагається Королева говорити як Король, наслідуючи його тон, його інтонації, його способи висловлення думки, його точку зору? Чи вона “відказує” йому її власними словами, її власним тембром, наполягаючи на її власній точці зору? На нашу думку, це основні питання, на які феміністична літературна критика – як теоретична, так і практична – має знайти відповідь, а отже, це питання, до яких ми звертатимемося знову і знову не лише у цьому розділі, а й в усіх наших прочитаннях літераторок дев’ятнадцятого століття.

(46)

Відповідь Гілберт і Губар на своє власне питання складна. Прослідковуючи “важкі шляхи, якими жінки дев’ятнадцятого століття долали свій “страх авторства”, зрікалися виснажливих патріархатних приписів та віднаходили або ж згадували втрачених матерів-попередниць, котрі могли допомогти їм знайти свою особливу жіночу силу” (59), вони, вочевидь, вірять, що така річ як “особлива жіноча сила” *існує*,

але ця сила, чи голос, мала б піти доволі кружною дорогою, аби виразити себе всупереч гнітючим наслідкам панівних патріархатних способів прочитання – чи за їхньою допомогою. В такому випадку, це головна теза “Божевільної на горищі”: письменниці, говорячи словами Емілі Дікінсон, вирішили “Сказати правду всю, але сказати ухильно”; або, як це окреслюють у, мабуть, найважливішому уривку своєї книжки Гілберт і Губар:

Жінки, починаючи з Джейн Остін та Мері Шелі, і закінчуючи Емілі Бронте й Емілі Дікінсон, писали літературні твори, які в певному сенсі є палімпсестами, твори, чиї візерунки на поверхні приховують чи затемнюють глибші, менш доступні (і менш соціально прийнятні) рівні значення. Таким чином ці авторки впоралися зі складним завданням досягнути справжньої жіночої літературної влади, підкоряючись патріархатним літературним стандартам і водночас підриваючи їх.

(73)

Для Гілберт і Губар, іншими словами, жіночий голос є облудним, але тим не менш справжнім, – і до того ж по-справжньому жіночим голосом. Жіноча текстуальна стратегія, як вони її бачать, полягає у “критиці та перегляді, деконструюванні та реконструюванні тих образів жінок, котрі були успадковані від чоловічої літератури, особливо ... зразкові протилежності – янгола й потвору” (76). І тут у міркуваннях з’являється божевільна, яка дала назву книзі. Божевільна, як Берта Мейсон з “Джейн Ейр”, це:

Зазвичай у певному сенсі двійник *авторки*, образ її власного страху й люті. Справді, значна частина поезії та художньої літератури, що її написали жінки, викликає в уяві образ цього божевільного створіння, і тоді авторки зможуть примиритися зі своїми власними суто жіночими відчуттями розщепленості, зі своїм гострим почуттям невідповідностей між тим, ким вони є, і тим, чим вони мають бути.

(78)

“Божевільний двійник” чи “жіноча шизофренія авторства” (78) – це спільний чинник в усіх романах дев’ятнадцятого століття, які досліджуються у цій книзі, й Гілберт і Губар стверджують, що божевільна – тією ж мірою ключова фігура також і в художній літературі двадцятого століття, котру писали жінки (78). Отже, постать божевільної – це *буквально* відповідь на питання, поставлені щодо жіночої творчості:

Проектуючи свій гнів та неспокій * (* В оригіналі вжите слово dis-ease, котре нагадує слово disease – хвороба.) у жахливі фігури, створюючи темних двійників для себе та своїх героїнь, письменниці ототожнюють себе із самовизначеннями, котрі їм накидає патріархатна культура, і водночас переглядають їх. Усі літераторки дев’ятнадцятого й двадцятого століття, які викликають жінку-потвору в своїх романах і віршах, змінюють її значення в силу свого ототожнення із нею. Адже через те, що вона зазвичай у певному сенсі просякнута неповноцінністю, ця відьма-потвора-божевільна стає таким визначним втіленням власного Я письменниці.

(79)

Постать божевільної стає символічною для витонченої літературної стратегії, котра, за Гілберт і Губар, дає жіночій літературі дев’ятнадцятого століття її *революційну* гостроту: “Пародійна, облудна, надзвичайно витончена, уся ця жіноча

література є нараз і ревізійною, і революційною, навіть коли її створили авторки, яких ми зазвичай уявляємо зразками янгольської смиренності” (80). Янгол і потвора, мила героїня й навісна божевільна – це сторони образу Я авторки, а також частини її підступних антипатріархатних стратегій. Гілберт і Губар поширюють цю низку бінарних опозицій, підкреслюючи неодноразове вживання образності ув’язнення та втечі, хвороби і здоров’я, розщепленості й цілісності у творах, які вони вивчають. Їхні часто справді винахідливі й самобутні прочитання і складна теорія жіночої творчості вже надихнула багатьох феміністських критиків продовжувати тонку текстуальну роботу, яку вони започаткували /3/.

Гілберт і Губар теоретично обізнані. Їх власний кшталт феміністичної критичної теорії спокусливо ускладнений, особливо на тлі загального рівня теоретичних суперечок між англо-американськими критиками. Але якої теорії вони насправді дотримуються? І який політичний підтекст їхніх тез? Першим, що тривожить в їхньому підході, є наполягання на тотожності автора та персонажа. Як Кейт Мілет до них, Гілберт і Губар неодноразово заявляють, що персонаж (особливо божевільна) – це двійник *авторки*, “образ її власного страху і люті” (78), стверджуючи, що саме

за допомогою двійникового шаленства авторка даю волю своєму несамовитому прагненню уникнути чоловічих домів і чоловічих текстів, хоча водночас саме за допомогою шаленства двійника ця позбавлена спокою авторка усвідомлює для себе високу ціну руйнівного гніву, який вона придушує, аж поки його неможливо втримати.

(85)

Їхній критичний підхід постулює існування *справжньої* жінки, схованої за патріархатним текстуальним фасадом, і завдання феміністичного критика – відкрити її істину. В ущипливій рецензії на “Божевільну на горищі” Мері Якобус справедливо критикує “замовчане спільництво [авторок] із автобіографічним “чоловічим шовінізмом”, через який критики-чоловіки вважають, що творчість жінок якимось чином ближча до їхнього досвіду, ніж творчість чоловіків; що жіночий текст – це й є авторка, або ж – щонайменше – драматична прибудова до її несвідомого” (520). Хоча дві дослідниці уникають надто спрощених висновків, вони все ж іноді наближаються до небезпечно редукаціоністської точки зору: під зовнішнім текстом, який є лише “візерунком поверхні”, що “приховує чи затемнює глибші, менш приступні ... рівні значення” (73), лежить *дійсна* правда текстів.

Це нагадує розмаїття різновидів спрощенської психоаналітичної або марксистської критики, хоча вже не Едіпів комплекс авторки чи стосунок до класової боротьби, а її невпинна, завжденна *феміністська лютя* вважається за єдину істину тексту. Така точка зору, котра під менш витонченими личинами є, можливо, найчастіше повторюваною темою англо-американської феміністичної критики, примудряється перетворити *всі* тексти, що їх написали жінки, у тексти феміністські, оскільки всі вони завжди й без винятку можуть розглядатися як такі, що якимось і в чомусь втілюють “жіночий гнів” авторки на патріархатне пригноблення. Тому їхнім прочитанням Джейн Остін бракує сили запропонованих ними ж прочитань Шарлотти Бронте – саме через те, що вони вперто продовжують визначати лютя як *єдиний* безсумнівний прояв феміністської свідомості. М’яка іронія Остін втрачена для них, в той час як неприхований гнів і похмурість текстів Шарлотти Бронте надає їм чудові підстави для захожувального витлумачення.

Не кажучи вже про спрощення як наслідок подібного підходу, ствердження авторки як інстанції, котра надає тексту єдиного істинного значення (власне, це значення – гнів авторки), насправді підриває антипатріархатну позицію Гілберт і

Губар. Прочитавши “Початки” Едварда Саїда з їхнім “мініатюрним міркуванням щодо слова *авторитет*” (4) як опису “і автора, і авторитету будь-якого літературного тексту” (5), вони цитують твердження Саїда про те, що “єдність або цілісність тексту підтримується низкою генеалогічних зв’язків, а саме: автор-текст, початок-середина-кінець, текст-значення, читач-тлумачення і так далі. *Насліді всього цього лежить образність наступності, батьківства, ієрархії*” (5) 141. Але, кажучи без перебільшень, непослідовним видається спочатку погоджуватися із Саїдом, що традиційний погляд на стосунки між автором і текстом є ієрархічним та авторитарним, лише для того, щоб далі написати книжку на більш ніж сімсот сторінок, у якій ніде не розглядається питання авторитету *жінки-автора*. Адже якщо ми справді відкидаємо модель автора як Бога-Отця тексту, аж ніяк недостатньо заперечити патріархатну ідеологію, передбачену в цій батьківській метафорі. Так само необхідно заперечити *критичну практику*, до якої вона призводить, критичну практику, котра ґрунтується на концепції автора як трансцендентального означуваного його чи її тексту. Як на патріархатного критика, автор є джерелом, причиною та значенням тексту. Якщо ми хочемо знищити цю патріархатну практику *авторитету*, потрібно зробити ще один крок і разом із Роланом Бартом проголосити смерть автора. У цьому контексті варто процитувати погляди Барта на роль автора:

Відколи Автора усунуто, вимога розшифрувати текст стає безглуздою. Дати текстові Автора означає накинути цьому тексту обмеження, оздобити його кінцевим означуванням, замкнути написане. Таке уявлення цілком влаштовує критику, котра потому призначає собі важливе завдання – віднайти Автора (чи його іпостасі: суспільство, історію, душу, свободу) за твором: щойно Автора знайдено – текст “пояснено”, критик святкує перемогу.

(“Смерть Автора”, 147)

Важливість Бартової критики автор(итет)о-центрованого критика для “Божевільної на горищі” має бути очевидною. Але яка тоді є альтернатива? Згідно з Бартом, – це прийняти *множинність* писання, де “все має *розплутуватися*, і нічого – *розшифровуватися*” (“Смерть Автора”, 147):

Простором письма потрібно блукати, а не пронизувати його; письмо безупинно встановлює значення – щоб безупинно його розвіювати, здійснюючи систематичне звільнення значення. Саме у такий спосіб література (віднині було б краще казати *письмо*), відмовляючись приписати “таємницю”, остаточне значення текстові (та світові як тексту), вивільнює те, що можна назвати анти-теологічною діяльністю, діяльністю, що є істинно революційною, адже відмовлятися зафіксувати значення – це, кінець кінцем, заперечувати Бога та його іпостасі: розум, науку, закон.

(“Смерть Автора”, 147)

Віра дослідниць у справжній жіночий авторський голос як сутність усіх творів, що їх написали жінки, приховує проблеми, котрі піднімає їхня теорія патріархатної ідеології. Для них, як і для Кейт Мілет, ідеологія стає монолітною, цілісною всеосяжністю, якій не відомі суперечності; проти цього чудесно недоторкана “жіночість” може виставити свою силу. Якщо патріархат виробляє свої всепроникні ідеологічні структури, важко зрозуміти, як жінкам у дев’ятнадцятому столітті вдавалося розвинути чи підтримувати феміністичну свідомість, не отруєну панівними патріархатними структурами. Як зазначила Мері Якобус, надмірна увага Гілберт і Губар до оманливих стратегій письменниці робить її “невловимою – коштом свободи, якої так пристрасно шукали поетки двадцятого століття: свободи бути прочитаними

як щось більше, ніж винятково виразно змальовані жертви породженої патріархатом змови” (“Рецензія на “Божевільну на горищі””, 522).

Іншими словами: як взагалі могли писати жінки, зважаючи на безжальну патріархатну індоктринацію, котра оточувала їх від народження? Дослідниці уникають цього питання, улесливо стверджуючи як висновок першого розділу: “Незважаючи на перешкоди, що їх створюють ці парні образи янгола і чудовиська, незважаючи на страхи безпліддя та на тривоги авторства, від яких потерпали жінки, для письменниць були можливі цілі покоління текстів” (44). Але, власне, чому? Лише більш ускладнене бачення суперечливої, уривчастої природи патріархатної ідеології допомогло б Гілберт і Губар відповісти на це запитання. У цьому контексті зауваження Кори Каплан до Кейт Мілет не втрачають своєї актуальності /5/.

Феміністки мають бути спроможними брати до уваги парадоксально плідні сторони патріархатної ідеології (випадки, коли ідеологія потрапляє у власні пастки, так би мовити), а також її явно гнобительські підтексти – якщо хочуть відповісти на хитре запитання: як же так склалося, що деякі жінки спроможні протистояти патріархатним стратегіям, незважаючи на усі створені на їхньому шляху труднощі. У дев’ятнадцятому столітті, наприклад, було б цілком доречно зауважити, що буржуазна схильність патріархату до ліберального гуманізму як “узаконовальної ідеології” допомогла зброєю й доводами буржуазному феміністичному рухові, котрий тоді зростав. Якщо хтось вважав, що права людини священні, ставало дедалі важче доводити, що чомусь такими не є права жінки. Так само як есей Мері Волстонкрафт про права жінок був уможливлений звільнювальними, хоч і буржуазно-патріархатними ідеями *liberté, égalité, fraternité* (свободи, рівності, братерства), так і праця Джона Стюарта Міла про поневолення жінок була породжена патріархатним ліберальним гуманізмом. Гілберт і Губар не помічають цих моментів, лише двічі мимохідь звертаючись до Міла, і обидва рази – як до відповідника до Волстонкрафт. Їхня теорія прихованого й невираженого гніву як сутності столітньої жіночості не здатна переконливо впоратись із “чоловічим” текстом, який *відкрито* заходжується довкола проблеми жіночого поневолення.

Це *безвихідне становище* у праці Гілберт і Губар водночас погіршується та згладжується їхнім наполегливим вживанням епітету “жіноче”. Серед більшості феміністок давно узвичаїлася практика вживати слово “фемінне” (і “маскулінне”) на позначення *соціальних конструктів* (моделей сексуальності й поведінки, встановлюваних культурними та соціальними нормами) та залишати слова “жіноче”, “чоловіче” для суто біологічних аспектів розрізнення за статтю. Отже, “фемінне” у такому вживанні представляє виховання, а “жіноче” – природу. “Фемінність” – це культурний витвір: жінкою не народжуються, а стають, за висловом Сімони де Бовуар. У такому ракурсі патріархатне пригноблення полягає у накиданні певних соціальних стандартів фемінності усім біологічним жінкам – саме для того, аби змусити нас повірити у те, що ці вибрані стандарти “фемінності” є *природними*. Таким чином жінку, яка відмовляється їм слідувати, можна обізнати водночас *не-фемінною й неприродною*. Саме в інтересах патріархату, щоб ці два терміни (фемінність і жіночість) залишалися вкрай переплутаними. Феміністки ж, навпаки, мають розібратися з цією плутаниною, а отже, й повинні завжди наполягати на тому, що хоча жінки без сумніву належать до *жіночої* статі, це в жодному разі не є запорукою того, що вони будуть *фемінними*. Це рівною мірою справедливо для випадків, коли фемінність визначається і у старі патріархатні способи, і у новий феміністичний.

Відмова Гілберт і Губар прийняти відокремленість між природою та вихованням на лексичному рівні робить усю їхню аргументацію незрозумілою. Адже *чим* є ця “жіноча творчість”, яку вони вивчають? Чи це природна, присутня, вроджена якість усіх жінок? Чи це “фемінна” творчість у значенні творчості, яка улягає певним соціальним стандартам жіночої поведінки, або ж це творчість, що притаманна позиції

фемінного суб'єкта у психоаналітичному сенсі? Схоже, дослідниці дотримуються першої гіпотези, хоча й у дещо більш історизованій формі: в певному патріархатному суспільстві усі жінки (через те, що вони жінки біологічно) засвоюють певні стратегії, щоб протистояти патріархатному пригнобленню. Ці стратегії будуть “жіночими”, оскільки вони будуть однакови для усіх жінок, поневолених такими обставинами. Подібна точка зору значною мірою спирається на припущення, що у своїй дії патріархатна ідеологія насправді однорідна та всеохопна. Вона також навряд чи сприятиме усвідомленню того, як неудавано важко жінкам досягти чогось на зразок “повної фемінності”, чи розумінню тих способів, у які жінки спроможні обійняти позицію маскулінного суб'єкта – тобто стати переконаними захисницями патріархатного *status quo*.

В останньому розділі свого теоретичного вступу (“Печерні притчі”) Гілберт і Губар обговорюють “Авторську передмову” Мері Шеллі до твору “Остання людина” (1826), в якій авторка розповідає нам, як вона знайшла розкидані сторінки послань Сивіли, відвідуючи її печеру /6/. Далі Мері Шеллі вирішує присвятити своє життя тому, щоб розшифрувати послання, яке міститься у цих уривках, і передати його у більш зв'язній формі. Дослідниці використовують цю оповідь як алегорію свого розуміння ситуації, в якій перебуває письменниця за патріархату:

Ця остання притча – це історія жінки-митця, яка входить у печеру свого розуму і знаходить там розкидані сторінки не лише своєї власної сили, але й традиції, яка, можливо, породила цю силу. Тіло мистецтва її попередниць, а отже, і тіло її власного мистецтва – розірване на частини, лежить довкола неї – розчленоване, забуте, роз'єднане. Як може вона пам'ятати його і стати його частинкою, приєднатись до нього і возз'єднатись з ним, зробити його єдиним цілим і, роблячи це, досягти своєї власної цілісності, своєї власної особистості? (98)

Ця алегорія – це також виклад феміністичної естетики Гілберт і Губар. Наголос тут зроблено на цілісності – на *збиранні докупи* Сивілиних сторінок (ніхто, однак, не питає, чому ж Сивіла з міфу вирішила взагалі *розкидати* свою мудрість): жіноча літературна творчість може отримати своє існування лише як структуроване та втілене ціле. Подібною до цілісності тексту є цілісність жіночого Я; інтегрована гуманістична особистість – це сутність усієї творчості. Уявлення про розчленоване Я або свідомість для Гілберт і Губар мало чим відрізнялося від концепції хворого чи позбавленого спокою Я. Гарний текст – це органічне ціле, незважаючи на хитромудру машинерію, що її самі авторки “Божевільної на горищі” застосовують до творів, котрі досліджують.

Але цей наголос на цілісності та повноті як ідеалу для жіночих текстів можна критикувати саме як патріархатний або, точніше, фалічний витвір. Як довели Люс Ріггарей та Жак Дерріда, патріархатна думка створює свої критерії того, що вважати за “позитивні” цінності, на основі чільного припущення про Фалос і Логос як трансцендентальні позначувальні західної культури /7/. Наслідки цього – часто приголомшливо спрощенські: все, що ввижається як подібне до так званих “позитивних” цінностей Фалоса – визнається добрим, істинним або прекрасним; усе створене *не* за моделлю Фалоса визначається як хаотичне, розчленоване, негативне чи неіснуюче. Фалос часто уявляється як цілісна, єдина та проста форма, на противагу страхітливому хаосові жіночих геніталій. А отже, тепер можна доводити, що віра Гілберт і Губар у нерозділені цілісності грає на руку таких фалічних естетичних критеріїв. Як ми вже бачили у випадку феміністичного сприйняття Вірджинії Вулф, певна перевага реалізму перед модернізмом в очах феміністок може тлумачитись у такий же спосіб. Цією мірою, певна частина англо-американського

фемінізму – і Гілберт і Губар не виняток – і досі працює за традиційними патріархатними естетичними цінностями Нової критики.

Остання надія Гілберт і Губар, що їхня книжка допоможе відтворити втрачену “жіночу” єдність, підкріплює таке припущення:

В якомусь сенсі ця книжка для нас є мрією воскресити “материзму” Крістіни Россетті. А в якомусь – і спробою відтворити Сивіліні сторінки, сторінки, які крають нас думкою: якщо ми складемо докупи їхні уривки, то частинки утворять ціле, котре розповість нам історію про життєвий шлях однієї жінки-митця, “матері усіх нас”, як сказала б Гертруда Стайн, жінки, яку відправила у небуття безпам’ятства патріархатна поетика, і яку ми намагалися пригадати.

(101)

Цей уривок продовжується поверховим нарисом історії цієї однієї жінки-митця від Джейн Остін і Марії Еджворт до Джордж Еліот та Емілі Дікінсон. Увага до цілісності та до письменниці як *значення* досліджуваних текстів сягає тут свого логічного наслідку: прагнення написати оповідь про могутню “Пражінку”.

З однієї точки зору, це похвальний проект, оскільки феміністки, вочевидь, хочуть змусити жінок говорити; але з іншої точки зору, він тягне за собою деякі сумнівні політичні та естетичні наслідки. Адже намагатися говорити за іншу жінку не варто – хоча б тому, що саме так завжди чинило патріархатне черевомовлення – чоловіки постійно говорили за жінок або від імені жінок. Чи годиться жінкам зараз перейняти саме таку маскулінну позицію стосовно інших жінок? Іншими словами, ми могли б сказати, що Гілберт і Губар привласнюють той самий авторський авторитет, котрим наділяють усіх письменниць. Що ж до “розповіді історії”, то вона як така може бути вибудована як автократичний жест. Як ми вже бачили, Гілберт і Губар схвально цитують Едварда Саїда, коли він пише, що під схемою “початок-середина-кінець” лежить “образність наступності, батьківства, ієрархії” (5). Але ж *історія* – це саме те, що ще від Аристотеля було якраз моделлю початку, середини та кінця. Можливо, це не така вже й добра феміністична ідея – починати розповідати цілісну, закінчену та єдину історію Великої Матері-Письменниці? Як відзначила Мері Якобус:

Ця надзвичайно енергетична, часто дотепна, прониклива й винахідлива книжка, здається мені, в остаточному підсумку обмежена саме через свою надмірну увагу до сюжету; хоча її хитромудрощі не схожі на традиційно жіночі чари злої Королеви, їм загрожує небезпека у свій спосіб стати не менш спрощеними. Ці прийоми набувають форми тісного шнурування, яке сковує гру значення у текстах, чиї приховані сюжети вони виявляють. Те, що вони там знову і знову знаходять – не просто “сюжет”, це “автор”, божевільна на горищі з назви. ... Як історія Білосніжки, цей сюжет приречений на повторення; їхня книжка (докладна почасти саме через те, що вона може лише повторювати) нескінченно розігрує боротьбу за перегляд, знову і знову відмикаючи секрети жіночого тексту одним і тим самим ключем.

(“Рецензія на “Божевільну на горищі””, 518-519)

Врешті-решт, доводить Якобус, це вічне повернення до “первинної та породжувальної “історії” пригноблення жінок за патріархату” відбувається за рахунок нехтування саме політичними підтекстами власної позиції критика: “Якщо культура, література й мова за своєю суттю гнобительські (як це можна стверджувати), то таким само є й тлумачення; і перед феміністським критиком постає питання: Яким конкретним чином вони пригноблюють письменниць?” (“Рецензія”, 520). Якобус висновує, що “між рядками може ховатися історія проблемного зв’язку феміністичної

критики із критикою патріархатною, котру вона ставить собі на меті переглянути” (“Рецензія”, 522). Тут нам слід, без сумніву, запитати себе, чи не прийшов час переглянути феміністичну естетику, яка, схоже, у подібних випадках веде нас у той самий патріархатний й авторитарний глухий кут. Іншими словами, прийшов час визнати той факт, що головна проблема англо-американської феміністичної критики криється в її гострій суперечності між феміністичною політикою та патріархатною естетикою.

4. Теоретичні роздуми

Англо-американські феміністські критики переважно байдуже, а то й вороже ставляться до літературної теорії, яку вони часто розглядають як безнадійно абстрактний “чоловічий” вид діяльності. Таке ставлення зараз починає змінюватися, і, схоже, що 1980-ті позначають прорив теоретичних роздумів у сфері феміністичної критики. У цьому розділі я розгляну кількох предтеч цього розвитку до вищого рівня феміністського осмислення мети та функцій літератури та літературної критики. Задля цього я вирішила зосередитись на теоретичному доробкові трьох, на мою думку, справді показових англо-американських критиків: Аннетт Колодни, Елейн Шовалтер та Міри Єлен.

Аннетт Колодни

Одним із перших текстів, котрі порушили теоретичну тишу серед феміністських критиків, були “Деякі зауваги до визначення “феміністичної літературної критики” Аннетт Колодни, вперше надруковані в журналі “Критикал Інкваєрі” в 1975 році. У вступному абзаці проголошується новизна її підходу: “Досі ніхто ще не сформулював суворого визначення терміну “феміністична критика”” (75). Після короткого огляду різновидів феміністичної критики Колодни звертається до своєї головної теми: дослідження жіночого письма як окремої категорії. Показуючи, що цей вид критики засновано на “припущенні про те, що у жіночому письмі є щось унікальне” (76), дослідниця водночас стурбована, що такий підхід може призвести до занадто квапливих висновків про природу жінок або ж до безкінечних суперечок щодо “відносних заслуг природи на противагу вихованню” (76). Її також хвилює те, що вона вважає “стійким прагненням [феміністичної критики] відкрити щось – якщо воно є – що відрізняє жіноче письмо від чоловічого” (78); оскільки ґендер – це *відносна* сутність, то, вочевидь, неможливо встановити відмінність стилю чи змісту без порівняння. “Якщо ми наполягаємо на відкритті чогось, що можна чітко визначити як “фемінний спосіб”, то ми просто морально зобов’язані також окреслити його протилежність – “маскулінний спосіб”” (78). Колодни, таким чином, обстоює певного виду феміністичний компаративізм, майже так само, як це через шість років робитиме Міра Єлен.

Незважаючи на такі застережні зауваги, Колодни все ж переконана, що ми можемо індуктивно дійти до певної кількості висновків про фемінний стиль у літературі, якщо ми

почнемо ставитися до кожного автора та кожної окремої праці кожного автора як самих по собі унікальних та окремих. Потім, дуже повільно, з плином часу та по багатьох прочитаннях, ми, може, й з’ясуємо, які саме речі повторюються, і, що іще важливіше, *чи* повторюються вони взагалі.

(79)

Цей метод, однак, дещо суперечливий. Адже хоча Колодни і хоче, щоб ми відкинули всі усталені уявлення про жіноче письмо (“Ми повинні ... починати не з припущень (підтверджених чи ні), а з запитань” (79)), важко уявити, як можна запобігти впливові цих більшою чи меншою мірою несвідомих упереджень на наше прочитання кожного “унікального та окремого” автора, та й як ми відбиратимемо риси для виокремлення і порівняння. Сама Колодни виділяє кілька типових стилістичних моделей жіночої літератури, з яких дві найважливіші – “рефлексивне сприйняття” та “інверсія”. Рефлексивне сприйняття подибуємо там, де персонаж “з’ясовує, що вона чи якась її частина втягнута у діяльність, котрої вона не планувала, або перебуває у

ситуації, яку вона не може до кінця збагнути” (79), а інверсія з’являється, коли “заяложені, традиційні літературні образи жінок ... у жіночій літературі цілковито змінюються або для цілей комічного, ... щоб викрити їх приховану справжність [, або щоб] ... перетворити на позначення їхніх протилежностей” (80). Інверсія, таким чином, починає нагадувати ранню версію теорії Гілберт і Губар про підривні стратегії, заховані під поверхнею жіночої белетристики.

Виділивши “страх бути втіленою у хибних образах чи пійманою у недостовірних ролях” як “найнепереборніший страх сьогоденної жіночої літератури” (83), Колодни одразу визнає, що ця тема навряд чи властива виключно жінкам, але наполягає, що завдання критика – шукати *різницю в досвіді*, яка лежить в основі використання жінками такої образності. Феміністична критика, на думку Колодни, завжди шукає *дійсність* за літературою, а тому повинна “просуватися дуже обережно, перш ніж стверджувати, що подекуди гротескні або ж вочевидь ексцентричні способи сприйняття реальності, котрі нам пропонують письменниці та їхні персонажі-жінки, – якесь *викривлення*” (84). Її зосередженість на досвіді “поза” текстом особливо яскраво проявляється у наступному уривку, в якому розбираються можливі відмінності між чоловічим та жіночим використанням однакової образності:

Чоловіче відчуття загнаності у пастку роботи, і жіноче – у хатню пастку, можуть, врешті-решт, отримати однаковий психіатричний ярлик, але мова літератури, якщо вона чесна, відкриє нам цеглинки, похвилинний досвід того, як це – бути ув’язненим у цих дуже різних обставинах.

(85)

Загалом, програма Колодни для феміністичної критики залишається міцно вкоріненою у принципи Нової критики:

Отже, найперше завдання інтелектуально рішучої феміністичної критики, якою я її бачу, – привчити себе до точних методів для аналізу стилю та образу, а далі без упереджень та наперед зроблених висновків застосувати ці методи до окремих творів. Лише тоді ми зможемо навчити наших студентів – та наших колег – читати письменниць належним чином, сильніше цінувати їх особисті цілі й конкретні досягнення (а ці завдання, на моє переконання, повинні структурувати всяку узаконену літературну критику незалежно від її предмету).

(87)

Навіть якщо не зважати на прикметники “рішуча” та “точні” – не без певного маскуліністського забарвлення – вжиті для опису “правильного” виду феміністичної критики, це наполягання на аналізові *без упереджень* (ніби це взагалі можливо) як основі *належного* прочитання письменниць викриває традиціоналізм підходу Колодни. Бунтівна феміністка, котра захоче вивчати літературу *неналежним чином* (як це зробила Кейт Мілет), читати “проти шерсті” та ставити під сумнів усталені структури “узаконеної літературної критики” (чому феміністки мають цуратися незаконності?), навряд чи знайде точку опори у просторі, створеному такими критиками, як Колодни, Шовалтер та Елен. Колодни навіть радить, що у феміністичній критиці слід “обов’язково відділити політичні ідеології від естетичних суджень” (89), оскільки, як вона це формулює, політична заангажованість може зробити з нас “нечесних” критиків /1/. Закінчується її робота заявою про те, що метою феміністичної критики має бути “нове включення письменниць до основного напрямку наших академічних програм за допомогою справедливішої, статево неупередженої та більш розсудливої оцінки їх творчості” (91). Навряд чи хто різко протестуватиме

проти цього, але це все ж незвичайно скромна основа для феміністичної боротьби в межах академії. Варто замислитись, чи не є цей реформізм неunikним вислідом феміністичного аналізу, заснованого на некритичному сприйнятті багатьох аспектів доктрини Нових критиків.

П'ять років потому, у статті під назвою "Танцюючи на мінному полі: деякі спостереження з теорії, практики та політики феміністичної критики", надрукованій у "Фемініст Стадіз", Колодни повертається до декотрих із тих питань, які вона підняла у 1975, нарікаючи, що за десятиліття активного розвитку цілого нового поля інтелектуальних досліджень феміністична критика і досі не отримала "почесного місця у цій невпинній інтелектуальній мандрівці, яку ми в академії вільно називаємо "критичним аналізом". Замість того, щоб запросити на потяг, ... нас змушують долати мінне поле" (6). Згідно з Колодни, ворожа реакція академічних впливових кіл на феміністичну критику могла б "перетворитися на щирий діалог" (8), якби ми *відкрито* виклали наші методологічні та теоретичні припущення; і власне це вона далі вирішує зробити. Доводячи, що феміністична критика – це по суті "підозрілий" підхід до літератури, за головне завдання феміністичного критика Колодни вважає перевірку обґрунтованості наших естетичних оцінок: "Феміністка питає: яким цілям слугують ці оцінки; і які уявлення про світ чи ідеологічні установки (нехай навіть мимохіть) вони допомагають підтримувати?" (15). Це, без сумніву, одна з найцінніших її тез.

Проблема виникає, коли дослідниця переходить від цього до огульної поради звернутися до *плюралізму* як до слушної феміністичної установки. Вона доводить, що феміністична критика не має систематичної узгодженості, і цей факт ("факт нашої різноманітності") повинен "відвести нам те безпечне місце, де ми завжди мали б бути: отаборившись у дальньому кінці мінного поля, з іншими плюралістами та плюралізмами" (17). Феміністки не можуть і, звісно, не повинні забезпечувати цю "внутрішню послідовність як систему", котру Колодни приписує психоаналізові та марксизму. В її дискурсі ці два теоретичні утворення постають монолітно обтяжними брилами, які височіють над різноманітним, анти-авторитарним полем фемінізму. Але невірно не лише те, що марксизм та психоаналіз мають таке цілісне теоретичне поле; дуже сумнівно також, чи феміністична критика *така вже й* різноманітна /2/. Колодни визнає, що феміністична політика є основою феміністичної критики; отже, хоча ми й можемо сперечатися з приводу того, що утворює правильну феміністичну політику та теорію, ця суперечка, тим не менш, відбувається у феміністичних політичних рамках, значною мірою як і дебати у межах сучасного марксизму. Впізнаваної феміністичної критики просто не може бути без спільного політичного підґрунтя. У цьому контексті "плюралістичний" підхід Колодни ризикує разом з водою вихлюпнути і дитину:

Те, що ми переймаємо ярлик "плюралістів" не означає, однак, що ми припиняємо протестувати; це означає лише, що ми враховуємо можливість того, що різні прочитання – навіть одного й того ж тексту – можуть бути по-різному корисними, навіть повчальними, у різних контекстах дослідження.

(18)

Але якщо ми станемо плюралістичними до такої міри, що визнаємо феміністичну позицію лише однією серед багатьох "корисних" підходів, ми також опосередковано надамо право на існування і найрадикальнійшій із "маскуліністських" критик: вона ж теж може бути "корисною" у якомусь дуже відмінному від нашого контексті.

Втручаючись до теоретичних дебатів, Колодни звертає дуже мало уваги на роль політики у критичній теорії. Коли вона слушно зауважує, що "Якщо феміністична критика щось і спростовує, то це, напевно, той заялений міф про інтелектуальну

безсторонність” (21), то, схоже, все одно не розуміє, що навіть критична теорія тягне за собою власні політичні наслідки. Феміністична критика не може просто

започаткувати геть грайливий плюралізм, чутливий до можливостей різноманітних критичних шкіл та методів, але не зациклений на одному з них, усвідомлюючи, що багато потрібних для нашого аналізу знарядь неминуче будуть здебільшого успадковані, і лише якась їх частина буде нашого власного виробництва.

(19)

Феміністки, без сумніву, повинні також провести політичне та теоретичне оцінювання різноманітних методів та знарядь, які їм пропонуються, для того щоб переконатись, що вони не обернуться проти нас.

Елейн Шовалтер

Елейн Шовалтер справедливо вважається однією з найважливіших феміністичних критиків Америки. Тому її теоретичні спостереження становлять для нас особливий інтерес. Тут я хочу розглянути дві її статті, присвячені літературній теорії: “До питання феміністичної поетики” (1979) та “Феміністична критика у пуші” (1981) /3/.

У першій статті Шовалтер виділяє дві форми феміністичної критики. Перший тип, який Шовалтер називає “феміністичною критикою”, зосереджений довкола жінки як читача. Другий тип займається жінкою як письменником, і Шовалтер визначає його як “гінокритику”. “Феміністична критика” працює із творами авторів-чоловіків, і Шовалтер говорить нам, що ця форма критики – “історично обґрунтоване дослідження, яке вивчає ідеологічні засновки літературних феноменів” (25). Однак, цей вид “підозрілого” підходу до літературного тексту, здається, практично відсутній у другій пропонованій Шовалтер категорії, оскільки серед первинних інтересів “гінокритики” ми знаходимо “історію, теми, жанри та структури створеної жінками літератури”, а також “психодинаміку жіночої творчості” та “дослідження окремих письменниць та творів” (25). Немає вказівки на те, що феміністський критик, розглядаючи жінок як письменниць, має залучати до творів, написаних жінками, якісь інші підходи, окрім співчутливих та спрямованих на пошук тожсамості. “Герменевтика підозрілості”, передбачаючи, що текст не є – або є не лише тим – що він із себе вдає, а отже, дошукуючись прихованих суперечностей та конфліктів, а також пропусків та замовчувань у тексті, видається закріпленою за текстами, що їх написали чоловіки. Іншими словами, феміністський критик має усвідомити, що створений жінкою текст отримує статус, повністю відмінний від статусу “чоловічого” тексту.

Шовалтер пише:

Однією з проблем феміністичної критики є її чоловікоорієнтовність. Якщо ми досліджуємо стереотипи жінок, сексизм критиків-чоловіків та обмежені ролі, які жінки відіграють в літературній історії, ми дізнаємося не те, що відчували та пережили жінки, а лише те, якими вони з чоловічої точки зору мали бути.

(27)

Мається на увазі не лише те, що феміністський критик має звернутися до “гінокритики”, дослідження написаного жінками, саме для того, щоб дізнатися, “що відчували та пережили жінки”, але й те, що цей жіночий досвід безпосередньо досяжний у текстах, створених жінками. Текст, таким чином, зник чи став відкритим засобом вираження, за допомогою якого можна усвідомити “досвід”. Таке бачення

текстів як передавачів достовірного “людського” досвіду – це, як ми бачили, традиційний акцент західного патріархатного гуманізму. У випадку з Шовалтер ця гуманістична позиція також приправлена добрячою порцією емпіризму. Вона відкидає теорію як чоловічий винахід, котрий вочевидь можна застосовувати лише до чоловічих текстів (27-28). “Гінокритика” звільняється від догоджання чоловічим цінностям та прагне “зосередитися ... на тому віднедавна видимому світі жіночої культури” (28). Цей пошук “притлумленої” жіночої культури можна найкраще здійснити, застосувавши до авторки та її твору антропологічні теорії: “Гінокритика пов’язана із феміністичними розвідками у галузі історії, антропології, психології та соціології, кожна з яких розвинула гіпотези про жіночу субкультуру” (28). Отже, іншими словами, феміністський критик має звернутися до історичних, антропологічних, психологічних та соціологічних аспектів “жіночого” тексту; коротше кажучи, схоже, до будь-чого, окрім тексту як процесу означення. Видається, єдині чинники, які Шовалтер визнає за визначальні для тексту, мають емпіричний, позалітературний характер. Таке ставлення, поєднане із її острахом перед “чоловічою” теорією та загальною прихильністю до “людського” досвіду, на жаль, підводять її небезпечно близько до тієї чоловічої критичної ієрархії, проти чиїх патріархатних цінностей вона виступає.

У “Феміністичній критиці у пуші” Шовалтер тяжіє до повторення цих самих тем. Нова складова цієї статті – багатослівний опис того, що вона вважає за чотири основні напрямки сучасної феміністичної критики: біологічної, лінгвістичної, психоаналітичної та культурної критики. Хоча запропонований нею поділ можна поставити під сумнів, він як ціле засвідчує, що Шовалтер прийшла до визнання необхідності теорії. Вона й досі використовує поділ на “феміністичну критику” (яку вона у цій праці також називає “феміністичним прочитанням”) та “гінокритику”. Феміністична критика чи прочитання – це, пояснюють нам, “по суті спосіб витлумачення”. Шовалтер продовжує: “Дуже важко запропонувати теоретичну узгодженість у діяльності [тобто витлумаченні], яка за своєю природою така еkleктична та широкосяжна, хоча як критична практика феміністичне прочитання було, без сумніву, дуже впливовим” (182). У такий спосіб вона намагається уникнути наполегливих “чоловічих” запитань на зразок: Що таке витлумачення? Що означає читати? Що таке текст? Шовалтер ще раз заперечує будь-яке втручання “чоловічої критичної теорії”, оскільки остання “тримає нас у залежності від себе та загальмовує наше просування у розв’язанні наших власних теоретичних проблем” (183). Її дихотомія між “чоловічою критичною теорією” та “нашими власними теоретичними проблемами” не аргументується і детально не розробляється, і нам самим залишається відкрити, що, засуджуючи “білих отців” – Лакана, Машері та Енгельса (183-184), дослідниця все ж закінчує тим, що вихваляє як особливо доречну для “гінокритичної” діяльності культурну теорію Едвіна Арденера та Кліфорда Гірца. Незважаючи на символічне вибачення за таку кричущу непослідовність (“Я не маю на меті ... звести Арденера та Гірца на престол як нових “білих отців” замість Фрейда, Лакана та Блума” (205)), їй, тим не менш, вдається приголомшити цим жестом читача, який зайшов разом із нею так далеко. То чи повинна палка феміністка-“гінокритик” використовувати “чоловічу” теорію – чи ні? Остаточна відповідь Шовалтер на це питання відверто ухильна, ґрунтуючись як така на сумнівному протиставленні “теорії” та “знання”: “Жодна теорія, хай яка вона інтелектуально насичена, не може замінити близьке й багатостороннє знання жіночих текстів, яке складає наш основний предмет” (205). Але чи існує “знання”, яке взагалі не живиться теоретичними припущеннями?

І ось ми там, звідки й починали: нестача придатної теорії феміністичної критики стала дієвою необхідністю, адже якщо теоретичних досліджень буде дуже багато, це вбереже нас від отримання того “близького та багатостороннього знання

жіночих текстів”, яке сама Шовалтер так розкішно показала в “їхній власній літературі”. Її страх перед текстом та його проблемами добре виправданий, оскільки якщо цією сферою досліджень зайнятися по-справжньому, це призведе до викриття корінної співучасті між цим емпіричним і гуманістичним різновидом феміністичної критики та чоловічою академічною ієрархією, котрій ця критика справедливо опирається.

Я спробую коротко показати, як діє ця співучасть. Гуманіст переконаний, що література – це чудове знаряддя освіти: читаючи “великі твори”, студент стає кращою людиною. Великий творець великий тому, що він (чи зрідка навіть вона) зміг передати правдиве бачення життя; і роль читача або критика – шанобливо слухати голос автора, який виражений у тексті. Літературний канон “великої літератури” забезпечує, що майбутнім поколінням передаватиметься саме цей “показовий досвід” (відібраний буржуазними критиками чоловіками), а не ті девіантні, нетипові досвіди, що їх подибуєш у переважній частині творів жінок, етнічних меншин та робочого класу. Англо-американська феміністична критика оголосила війну цій самодостатній канонізації цінностей чоловіків середнього класу. Але вона дуже рідко ставила під сумнів саме поняття такого канону. Справжня мета Шовалтер – створити окремий канон жіночої літератури, а не скасувати усі канони. Але новий канон не буде присутньо менш утиковим, ніж старий. Роль феміністського критика і досі – сидіти тихенько та дослухатися до голосу своєї господині, котрий провіщає правдивий жіночий досвід. Читачка-феміністка не має права постати й оспорити цей жіночий голос; жіночий текст панує так само деспотично, як і старий чоловічий. Ніби на винагороду за свою покору, феміністці-критикові дозволяється кидати скептичні зауваги на адресу “чоловічої” літератури, але лише у тому випадку, якщо її критика жодним чином не стосується письменниць. Але якщо тексти розглядати як процеси означення, а письмо і читання розуміти як текстуальне породження, схоже, що феміністична критика скоро досліджуватиме без належної пошани навіть тексти, написані жінками. І якби це сталося, “гінокритика” Шовалтер постала б перед болісним вибором між “новими” феміністками з їхніми “чоловічими” теоріями – та чоловіками-гуманістичними емпіриками із їхньою патріархатною політикою.

Обмеженість цього різновиду феміністичної критики особливо яскраво проявляється, коли вона натрапляє на жіночий твір, що відмовляється відповідати гуманістичним очікуванням щодо достовірного, реалістичного вираження “людського” досвіду. Англо-американська феміністична критика не випадково працює майже виключно із літературою, написаною у тривалий період реалізму між 1750 та 1930 роками, приділяючи особливу увагу вікторіанській епосі. “Партизанки” (1969) Монік Віттіґ – приклад цілковито іншого виду тексту. Цей утопічний твір складається із низки фрагментів, в яких зображується життя громади амазонок, котра воює проти чоловіків. Війну, зрештою, виграли жінки, і вони та молоді чоловіки, що перейшли на їхній бік, святкують мир. Цей фрагментований твір через регулярні проміжки переривається іншим текстом: послідовністю жіночих імен, надрукованих великими літерами у центрі порожньої сторінки. На додачу до сотень імен, перелічених у цій послідовності, цей текст також містить кілька віршів і три великих цикли, у яких описується вульва, – символізм, який далі в книжці заперечується як форма оберненого сексизму. В книзі Віттіґ не знайти ані індивідуальних персонажів, ані психології, ані впізнаваного “досвіду”, що його читачка може одразу відчувати. І все ж очевидно, що ця праця глибоко феміністична, й англо-американські феміністичні критики часто намагалися з нею працювати.

У творі Ніни Ауербах “Жіночі общини” пропонується такий коментар щодо жіночих імен, що вломлюються до тексту:

Ритуально виспівувані жіночі імена схожі на глузування з читача, оскільки вони не належать жодному з персонажів, про котрих ми дізнаємося:

ДЕМОНА ЕПОНІНА Г'АБРІЕЛА
ФУЛЬВІЯ ОЛЕКСАНДРА ЖЮСТІНА (с. 43)

і так далі. Хоча ці імена живуть своїм власним магічним життям, порожній резонанс їх звучання – це також смерть реальних людей, за для зустрічі з якими ми колись читали романи.

(190-191)

У тексті Віттіг'ї ніде не зазначено, що імена кимось вимовляються: “ритуальне виспівування” є спробою самої Ауербах приписати фрагментований текст єдиному людському голосові. Коли текст більше не пропонує жодної особистості, котру можна визначити як трансцендентальне джерело мови й досвіду, гуманістичний фемінізм має скласти зброю. Ауербах, таким чином, тужливо мріє про кращі часи у феміністичному майбутньому: “Оскільки жінки довели собі свою силу, ймовірно, можна буде повернутися до індивідуальності Меґ, Джо, Бет та Емі чи до людському взаємозалежній ввічливості Кренфорду” (191). Якщо усе, чого може прагнути цей вид критики, – це ностальгійне повернення до “Кренфорд” чи “Маленьких жінок”, невідкладним завданням на порядку денному англо-американської феміністичної критики повинно стати негайне ознайомлення з іншими, більш теоретично обізнаними критичними практиками.

Міра Єлен

Схоже, стаття Міри Єлен “Архімед та парадокс феміністичної критики”, озвучила центральні тривоги багатьох американських феміністок: від часу першої публікації влітку 1981 року її вже двічі включали до складу антологій /4/. Її есе, присвячене обговоренню суперечності між – як вона це називає – “оцінювальним та політичним прочитанням” (579), справді зачіпає важливі питання. Єлен береться за цю присутню проблему не лише у галузі феміністичної критики, а й обстоює “радикальний компаративізм” (585) для феміністичних студій в цілому. Згідно з Єлен, жінкоцентрованим працям Спекс, Мойерс, Шовалтер, Гілберт і Губар не йде на користь їхня зосередженість виключно довкола жіночої традиції у літературі. Нарікаючи на феміністичну схильність творити “альтернативний контекст, щось на кшталт феміністичного анклаву, відмежованого від всесвіту маскуліністських зазіхань” (576), Єлен хоче, щоб жіночі студії стали “дослідженням – з жіночої точки зору – всього” (577). Цей проект за своєю суттю водночас і амбітний, і енергійний. Феміністична критика, власне, починала з вивчення домінантної чоловічої культури (Елман, Мілет), і сьогодні жінкам немає причин відмовлятися від цього аспекту феміністичної роботи. Але Єлен робить ще один крок далі. Рекомендуючи порівняння для того, щоб встановити “різницю між письмом чоловіків та жінок, яку дослідження лише жіночого письма показати не в змозі”, вона звертається до прикладу “Сексуальної політики” Кейт Мілет як твору, “повністю присвяченого порівнянню” (586). Але це цілком хибно: книга Мілет, як ми бачили, повністю присвячена чоловічому письму.

Міркування Єлен небезпечно сповзає з такого потрібного наполягання на *відносній* природі ґендеру до поради феміністкам повернутися до вивчення традиційного патріархатного літературного канону. Суперечливість її позиції в цьому питанні відображає її переконаність у тому, що “те, що справді потрібне феміністкам

– це точка зору, з якої ми могли б оглянути весь наш концептуальний всесвіт, але яка, тим не менш, була б міцно вкорінена у чоловічий ґрунт” (576). Ця суперечливість немалою мірою зумовлена риторичними маневрами довкола образу Архімеда та його точки опертя, які доволі сильно збивають з пантелику. Доводячи, що феміністичне мислення – це “радикальний скептицизм” (575), що створює виняткові труднощі для тих, хто його практикує, Єлен пише:

У чомусь подібно до Архімеда, якому, щоб підняти землю важелем, потрібно було якесь інше місце, де б він розмістив себе та точку опертя, феміністкам, які ставлять під сумнів припустимий порядок як природи, так і історії, – і цим пропонують вибити ґрунт з-під власних ніг – здається, потрібна буде альтернативна основа.

(575-576)

Єлен згадує тут центральний парадокс фемінізму: враховуючи, що поза патріархатом не існує місця, з якого могли б говорити жінки, як взагалі можна пояснити існування феміністичного, антипатріархатного дискурсу? Наполегливе вживання Єлен образу точки опертя (“Архімедові насправді була потрібна земна точка опертя” (576)), як наслідок, невдало натякає на приреченість цього зусилля на невдачу (земна точка опори *ніколи* не зможе зрушити землю). Замість пересовувати землю, Єлен хоче посунути фемінізм назад на “чоловічий ґрунт” – але саме там, без сумніву, фемінізм, як жінкоцентрований, так і усякий інший, і стояв завжди. Якщо не забрудненого патріархатом місця, з якого можуть виступати жінки, не існує, з цього слідує, що точка опертя взагалі не потрібна: нам просто нема куди більше йти.

Елейн Шовалтер у своїй відповіді Єлен не погоджується з її порадою перейти до “радикального компаративізму”, в силу того, що “такий перехід міг би означати занедбання феміністичного проекту, який і досі лякає нас своєю зухвалістю” (“Зауваги до Єлен”, 161). Шовалтер захищає дослідження жіночої традиції у літературі як “радше методологічний вибір, ніж віру”, проголошуючи, що:

Нам відомо – жодна жінка не відрізана від дійсного чоловічого світу; але у світі ідей ми можемо провести кордони, які відкривають нові простори думки, що дозволять нам по-новому подивитися на проблему.

(161)

Але дослідження жіночої традиції в літературі, не будучи обов’язково спробою створити “жіночий анклав”, є, без сумніву, чимось *більшим*, ніж просто методологічний вибір: це крайня *політична* необхідність. Якщо патріархат пригноблює жінок *як власне жінок*, вважаючи нас усіх “фемінними” незалежно від наших особистих відмінностей, феміністична боротьба повинна прагнути водночас і повалити патріархатну стратегію, яка робить “фемінність” внутрішньо притаманною біологічній належності до жіночої статі, і наполягати на захисті жінок саме *як власне жінок*. У патріархатному суспільстві, яке дискримінує письменниць через те, що вони *жінки*, досить легко виправдати обговорення їх як окремої групи. Але нагальніше питання – як уникнути перенесення патріархатних понять естетики, історії та традиції на “жіночу традицію”, яку ми вирішили вибудувати. Навіть Шовалтер у “їхній власній літературі” не уникла цих пасток, і Єлен, схоже, навряд чи взагалі усвідомлює проблему: її визнання найтрадиційніших патріархатних естетичних категорій (у чому ми пересвідчимось) є, щонайменш, дивним для критика, котра називає себе феміністкою.

Єлен підходить до проблеми “критичного оцінювання” як протилежності “політичному прочитанню”, стверджуючи:

Особливо суперечливою феміністичну критику робить специфічна природа літератури, відмінна від об'єктів дослідження фізики чи суспільних наук. На відміну від них, література сама по собі вже є інтерпретацією, розшифрувати котру є завданням критика. Без сумніву, не новина те, що літературний твір упереджений: власне, у цьому його цінність. Критична об'єктивність вступає в гру лише на другому рівні, для того, щоб запропонувати достовірне прочитання, хоча навіть тут багато хто доводив, що прочитання – це теж вправління у творчому витлумачуванні.

(577)

Це твердження, не піддаючи жодному сумніву, бере за основу те, що літературний текст – це об'єкт, який треба розшифрувати. Але, як говорив Ролан Барт: “Відколи Автора усунуто, вимога розшифрувати текст стає безглуздою” (“Смерть Автора”, 147). Єлен переконана, що тексти – це закодованим посланням авторського голосу: тоді “критична об'єктивність”, певно, полягає у чесному відтворенні закодованого послання у доступнішій формі. Статус автора та тексту у статті Єлен відпочатково залишається дещо неясним. Справедливо зазначаючи, що фемінізм як “філософія Іншого” мав полишити віру романтиків у те, що “бути великим поетом означало говорити *абсолютну* істину, бути єдиним пророчим голосом усього Людства” (579), тим не менш, дослідниця далі стверджує, що мета критики – “віддати належне” власне авторові, аби відтворити “окремішне бачення” літературної теми. Або, за її власним висловленням:

Таким чином, ми маємо починати з визнання окремої суцільності літературної теми, її індивідуального бачення, яке не обов'язково повинно співпадати із нашим – про що нам говорили формалісти: її цілісності. Ми також маємо визнати, що поважати цю повноту, тобто не ставити щодо тексту тих питань, які він сам не ставить, питати в тексті, які питання ставити, означатиме створити повніше, багатше прочитання.

(579)

З цього випливає, що Єлен повинна винести догану Кейт Мілет, оскільки її “підхід, який свідомо не має відношення до теми, зчинив насильство над мовою твору Генрі Міллера” (579), та навіть “ушкодив його архітектуру” (580). Як на Єлен, підхід Мілет – *неналежний* та *насильницький*; її прочитання стає згвалтуванням непорочної цілісності тексту Генрі Міллера. Складається враження, ніби існує набір об'єктивних фактів щодо розглядуваного твору, які зміг би побачити кожен, хто просто доклав достатньо зусиль, і які за будь-яку ціну мусять переважати у підході критика – *будь-якого* критика. Наполягання Єлен на існуванні *правильного* прочитання, якому феміністки повинні коритися, інакше вони опиняться у вигнанні у далекій темряві “неправильних” чи “нечесних” критичних прочитань, у цьому перекликається з поглядами Аннетт Колодни. Сю Воррік Додерляйн має рацію, коли доводить, що:

Нові розвідки у лінгвістиці та антропології переконливо викрили хибність будь-яких поглядів на автономність твору мистецтва, чю святість ми не маємо права паплюжити, і у чий простір ми входимо (зі своєю жалюгідною об'єктивністю) лише для того, щоб “запропонувати достовірне прочитання”. Феміністські критики мають право (обережно) перейняти деякі постулати від сучасних схвалюваних маскуліністами гіпотез, які дозволять нам ніколи більше не вибачатись за “неправильне прочитання” чи “неправильну інтерпретацію”.

(165-166)

Патрочініо Швайкарт, яка також сперечається з Елен з цього приводу, показує схожість її теорії з доктринами Нової критики та зауважує:

Варто відмітити, що формалістична основа аргументів Елен – поняття самоцільного мистецького об'єкту та супутнє йому поняття про те, що для читання літератури як літератури (а не як, скажімо, соціологічного документу), потрібно залишатися у рамках, властивих текстові (тобто дозволених текстом) – була суттєво оспорена структуралізмом, деконструкцією та деякими теоріями читацької рецепції. Я не хочу сказати, що ми маємо сліпо слідувати критичній моді. Просто моя думка полягає в тому, що доведено – щонайменше – сумнівність принципів Нової критики. Нам не слід приймати їх за аксіоми.

(172)

Але якщо пропонується Елен розрізнення між “критичним оцінюванням” та “політичним прочитанням” ґрунтується на традиціоналістичному визначенні цих понять, з феміністичної точки зору важчі політичні питання виникають у зв'язку із її бажанням понад усе підтримувати таке абсолютне розрізнення. Адже різниця між феміністичною та не-феміністичною критикою не в тому, що перша політична, а друга – ні (як, здається, переконана Елен), а у тому, що феміністка відкрито декларує свою політичність, а не-фемініст(-ка) може або не усвідомлювати свою власну систему цінностей, або намагатися універсалізувати її як “не-політичну”. І дуже дивує те, що Елен, пишучи після п'ятнадцяти років розвитку феміністичної критики у Америці, явно не відчуває стурбованості з приводу свого відходу від одного з найфундаментальніших досягнень попереднього феміністичного аналізу.

Елен захищає відокремлення політики від естетики, намагаючись вирішити вічну проблему радикальних критиків: як оцінювати мистецький твір, котрий видається їм естетично цінним, але політично неприйнятним. І якщо вона, тим не менш, закінчує тим, що не погоджується з усіма відомими феміністичними позиціями з цього питання, то це тому, що вона відмовляється розуміти як те, що естетичні ціннісні судження історично відносні, так і те, що вони невіддільно перетинаються із політичними ціннісними судженнями. Наприклад, естетика, яка радить дотримуватися органічної єдності та гармонійної взаємодії усіх частин поетичної структури, не така вже й політично невинна. Феміністка могла б запитати, чому комусь кортить наголосити перш за все на порядку та єдності, і чи може це мати якийсь зв'язок із соціальними та політичними ідеалами прихильників таких критичних теорій. Звісно, було б безнадійним спрощенством доводити, що всі естетичні категорії мають *автоматичний* політичний підтекст. Але так само спрощують ті, хто доводить, що естетичні структури завжди і незмінно політично нейтральні, або “не-політичні”, як каже Елен. Суть у тому, що той самий естетичний інструмент може бути політично полівалентним, змінюючись залежно від історичного, політичного та літературного контекстів, у яких він діє. Лише той, хто мислить не-діалектично, як Елен, може доводити, що погляд П'єра Машері на культурні продукти як утворення “відносно автономні” стосовно історичного та соціального контексту, у якому вони створені, внутрішньо суперечливий: вимагати простої та неускладненої відповіді на край заплутану проблему стосунку між політикою та естетикою – це, поза всяким сумнівом, найбільш спрощенський з усіх можливих підходів.

Елен переконана, що “ідеологічна критика” (яка для неї тотожна “політичній” чи “упередженій” критиці) – спрощенська. Сучасна критична теорія переконує нас, що усі прочитання в якомусь сенсі спрощенські, і що вони надають текстові певної замкнутості. Якщо всі прочитання в якомусь смислі *також* і політичні, це навряд чи

підтримає бінарну опозицію Нових критиків між спрощенськими політичними прочитаннями, з одного боку, та багатими естетичними оцінками – з іншого. Якщо естетика ставить питання того, чи (і як) текст дієво впливає на аудиторію, це вже, вочевидь, пов'язане із політикою: без естетичного впливу не буде й впливу політичного. А якщо у феміністичній політиці йдеться, серед іншого, про “досвід”, то вона вже пов'язана з естетикою. До цього моменту вже повинно було стати зрозуміло, що одне з головних положень цієї книжки – те, що феміністична критика готова деконструювати таку опозицію між політичним та естетичним: як політичний підхід до критики, фемінізм мусить усвідомити політику естетичних категорій, а також неявну естетику політичних підходів до мистецтва. Ось чому мені здається, що погляди Єлен підривають деякі з найосновніших принципів феміністичної критики. Якщо фемінізм не повстає проти патріархатних понять культурної критики як “вільної від цінностей” діяльності, то він опинився у невідворотній небезпеці втратити останні часточки політичної довіри до себе /5/.

Дехто з феміністок може поцікавитися, чому я у цьому огляді нічого не сказала про чорну або лесбійську (чи чорно-лесбійську) критику у Америці. Відповідь проста: мета цієї книги – розглянути теоретичні аспекти феміністичної критики. А у цьому лесбійська та / або чорна феміністична критика виявляє ті самі *методологічні* чи *теоретичні* проблеми, що й решта англо-американської феміністичної критики. Бонні Ціммерман у своєму цінному дослідженні лесбійської критики звертає особливу увагу на паралелі між феміністичною та лесбійською критикою. Лесбійські критики займаються встановленням лесбійської літературної традиції, аналізом образів та стереотипів лесбійок та розробкою проблематики концепції “лесбійського”. Наскільки я можу судити, перед ними, таким чином, постають точно ті ж *теоретичні* проблеми, що й перед “гетеросексуальними” феміністськими критиками. Не метод, а *зміст* праці відрізняє дослідження лесбійського критика. Замість того, щоб зосереджуватися на “жінках” у літературі, лесбійка-критик зосереджується на “жінках-лесбійках”, як чорношкіра феміністка критик – на “чорношкірих жінках” у літературі /6/.

Отже, я просто хочу сказати, що *допоки йдеться про текстуальну теорію*, між цими трьома сферами немає помітної різниці. Це не значить, що чорна та лесбійська критика не мають *політичної* важливості; навпаки, висвітлюючи різні ситуації та часто суперечливі інтереси окремих груп жінок, ці критичні підходи змушують білих гетеросексуальних феміністок переглянути їхню іноді тоталітарну концепцію “жінки” як категорії однорідної. Ці “маргінальні фемінізми” повинні завадити білим феміністкам середнього класу з Першого світу визначати те, чим вони займаються, як *універсальні* жіночі (або ж феміністичними) проблеми. У цьому плані найновіші праці про жінок Третього світу можуть багато чого нас навчити /7/. Що ж до складної взаємодії класу та ґендеру, особливою увагою англо-американських феміністичних критиків вони теж не користувалися /8/.

У цьому дослідженні англо-американської феміністичної критики я намагалася пролити світло на фундаментальні зв'язки між традиційною гуманістичною та патріархатною критикою і новішими феміністичними науками. Незважаючи на заяви, що англо-американська феміністична літературна критика вже виробляє нові методи та аналітичні процедури, я не бачу суттєвих прикмет цього розвитку /9/. Радикально новий імпульс феміністичної критики треба шукати не на рівні теорії чи методології, а на рівні політики. Феміністки *політизували* існуючі критичні методи та підходи. Якщо феміністична критика й зруйнувала усталені критичні судження, то це через свій радикально новий наголос на *сексуальній політиці*. Саме на основі її політичної теорії (яка вже породила багато дуже відмінних між собою форм політичної стратегії) феміністична критика виросла до масштабів

нової галузі досліджень літератури. Феміністки, таким чином, виявилися у становищі, приблизно подібному до становища інших радикальних критиків: виступаючи зі своїх маргіналізованих позицій на академічних задвірках, вони прагнуть *викрити* політику так званих “нейтральних” чи “об’єктивних” праць своїх колег, а також діяти як культурні *критики* у найширшому сенсі цього слова. Як і соціалісти, феміністки можуть до певної міри дозволити собі бути толерантно плюралістичними у виборі літературних методів та теорій саме тому, що варто радо вітати будь-який підхід, який можна успішно пристосувати до їх політичних цілей.

Ключове слово тут – “успішно”: політична оцінка критичних методів та теорій є серцевиною феміністичного критичного проекту. Мої зауваги до значної частини англо-Американської феміністичної критики, таким чином, полягають не в тому, що вона не вилетіла з гнізда чоловікоцентрованого гуманізму, а, насамперед, у тому, що вона зробила це без достатнього усвідомлення високої політичної ціни, яку вона за це заплатить. Головний парадокс англо-американської феміністичної критики полягає в тому, що незважаючи на її часто сильну, відкриту політичну заангажованість, *кінець-кінцем* вона виявляється недостатньо політичною; не у тому сенсі, що вона не здатна зайти достатньо *далеко* вздовж політичного спектру, а в тому сенсі, що її радикальний аналіз сексуальної політики і досі залишається переплутаним із деполітизуючими теоретичними парадигмами. У цьому немає нічого дивного: усі форми радикальної думки неминуче залишаються заручниками тих самих історичних категорій, за межі яких вони намагаються вийти. Але наше розуміння цього історично невідворотного парадоксу не повинно нас заспокоїти та схилити до продовжування патріархатних практик.

Частина II: Французька феміністична теорія

Від Сімони де Бовуар до Жака Лакана

Сімона де Бовуар і Марксистський фемінізм

Сімона де Бовуар, без сумніву, є найвизначнішим теоретиком фемінізму наших днів. Щоправда, у 1949 році, надрукувавши “Другу статтю”, вона була переконана, що сам по собі прихід соціалізму покладе край пригнобленню жінок, а, отже, вважала себе соціалісткою, а не феміністкою. Але її позиція дещо змінилася. У 1972 році вона приєдналася до Жіночого визвольного руху (* – MLF, Mouvement de Libération de la Femme.) і вперше відкрито проголосила себе феміністкою. Вона пояснила це запізніле визнання фемінізму, зауважуючи новий радикалізм жіночого руху: “Жіночі групи, котрі існували у Франції до заснування ЖВР у 1970 році, здебільшого були реформістськими і орієнтованими на законність. Я не хотіла мати з ними нічого спільного. На противагу тодішньому, новий фемінізм є радикальним. (Сімона де Бовуар сьогодні, 29). Однак, ця зміна акцентів не змусила її відмовитися від соціалізму:

У заключній частині “Другої статі” я писала, що не вважаю себе феміністкою, адже була переконана, що ті проблеми, які стоять перед жінками, розв’яжуться самі по собі в контексті соціалістичного розвитку. Під фемінізмом я розуміла боротьбу за вирішення саме жіночих питань, незалежну від класової боротьби. Я й по сьогодні дотримуюся тієї ж точки зору. Згідно з моїм визначенням, фемініст(к)ами можна назвати жінок – або навіть і чоловіків – які ведуть боротьбу за зміну становища жінок, поєднуючи її із класовою боротьбою, але водночас – незалежно від неї, не ставлячи ті зміни, котрих прагнуть, в повну залежність від зміни суспільства як цілого. Я б сказала, що я сьогодні феміністка саме в цьому значенні, оскільки я усвідомила, що ми повинні боротися за становище жінок тут і зараз, не чекаючи, поки наші мрії про соціалізм здійсняться.

(Сімона де Бовуар сьогодні, 32)

Незважаючи на відданість авторки соціалізму, “Друга стаття” базується не на традиційній марксистській теорії, а на екзистенціалістській філософії Сартра. Головна теза Бовуар в цьому епохальному творі проста: протягом історії жінки були зведені до рівня речей для чоловіків: “жінка” була витворена як чоловіків Інший, позбавлений права на власну суб’єктність та відповідальності за власні дії. Або, в поняттях екзистенціалізму, патріархатне світобачення зображає жінку як іманентність, а чоловіка – як трансцедентність. Бовуар показує, як ці провідні припущення владарюють над усіма проявами суспільного, політичного й культурного життя, а також, що не менш важливо, – як самі жінки засвоюють це опредмечене бачення, чим прирікають себе на життя у довічному стані “несправжності” або “неширості”, як назвав би це Сартр. Те, що жінки часто грають ролі, котрі їм нав’язав патріархат, не доводить, що патріархатний аналіз правий: безкомпромісна відмова Бовуар від будь-якого поняття “жіноча природа” або ж “сутність” коротко підсумоване в її відомому вислові “Жінкою не народжуються; нею стають”. /1/

Хоча більшість теоретиків і критиків фемінізму 1980-х років визнають свій борг перед Сімоною де Бовуар, мало хто з них схвально ставиться до переконання дослідниці, що саме соціалізм є необхідним контекстом для фемінізму. Зважаючи на це, може видатись, що її найвідданіших послідовниць слід шукати в країнах Скандинавії та у Великій Британії. У скандинавських соціал-демократіях боротьба

всередині жіночого руху ніколи відкрито не зводилася до протистояння несоціалістичних і соціалістичних феміністок, тоді як сперечання щодо того, на який соціалізм феміністкам слід пристати, відбирало чимало зусиль. Отже, на початку 1970-их років у Норвегії значного розмаху набирає ворожнеча між централізованим Маоїстським “Жіночим Фронтом” і більш антиєрархічними “Неофеміністками”, чії прихильники поділяли найрізноманітніші погляди від правої соціал-демократії до більш радикальних лівих форм соціалізму й марксизму. /2/ У скандинавській феміністичній критиці відображений цей наголос на соціалізмові; особливо він відчувається в її схильності розміщувати аналіз тексту поміж ретельно обґрунтованого розгляду класових структур і класової боротьби в часи створення літературного твору. /3/ Нещодавній прихід до влади консервативних політичних партій у багатьох скандинавських країнах лише поверхово змінив цю картину: незважаючи на появу кількох “правоцентристських” феміністок при владі, ледь не всі скандинавські феміністки все ще почуваються досить затишно де-небудь на лівій стороні політичного спектра.

Британський фемінізм традиційно був відкритішим до соціалістичних ідей, ніж американський. Однак більшість марксистських феміністичних праць у Великій Британії не утворюють окрему галузь літературної теорії й критики. У 1980-их роках саме жінкам, котрі працюють в нещодавно розроблених галузях культурологічних досліджень, досліджень кіно та досліджень ЗМІ або ж у сфері соціології чи історії, належать найцікавіші зразки політичного і теоретичного аналізу. Хоча такі представниці марксистського чи соціалістичного фемінізму, як Розалінд Кавед, Аннет Кун, Джуліет Мітчел, Террі Ловел, Джанет Волф і Мішель Баррет, писали на літературні теми, все одно їхні важливі й зухвалі твори не розглядатимуться в цій книжці. /4/ Я планувала подати розширений критичний розгляд сучасної полеміки в межах феміністичної літературної критики й теорії. Прикро, але марксистсько-феміністичні міркування не посіли чільного місця в цій полеміці; цій книжці також можна закинути, що її базова структура недостатньо радикально оспорує сучасне панування англо-американського та французького критичних підходів.

До власне сфери літературних досліджень належить новаторське дослідження Марксистсько-феміністичного літературного колективу “Жіноче письмо: “Джейн Ейр”, “Шерлі”, “Віллет”, “Аврора Лей””, котре залучає теорії французьких марксистів Луї Альтюссера і П’єра Машері для аналізу маргіналізації жінки-письменниці та її праці як в поняттях класу, так і в поняттях ґендеру. Цей підхід доопрацювала і розширила Пенні Бумела в своєму блискучому аналізі сексуальної ідеології в книжках Томаса Гарді (“Томас Гарді і жінки”), в основі котрого так само лежить Альтюссерова теорія ідеології. Кора Каплан, колишня членкиня Колективу, вдалася до цього підходу у вступі до праці “Аврора Лей та інші вірші”. В Америці Джудіт Лаудер Н’ютон в книжці “Жінки, влада та підрив” зосереджується на поєднанні класу і ґендеру в британській літературі XIX століття.

Схоже, що підхід Машері, що його перейняли Пенні Бумела і особливо Марксистсько-феміністичний літературний колектив, відкриває плідну область досліджень для феміністичної критики. Для Машері літературний твір не є ані єдиним цілим, ані беззаперечним “посланням” Великого Автора / Творця. Дійсно, з точки зору Машері, недомовленості, пропуски і суперечності тексту краще розкривають його ідеологічні характеристики, ніж прямі твердження. Террі Іглтон коротко підсумувала докази Машері щодо цього:

Саме в значних умовчаннях тексту, його прогалинах і пропусках можна якнайясніше відчути присутність ідеології. Це ті недомовленості, що їх критик має примусити “заговорити”. Тексту як і раніше, ідеологічно забороняється “говорити” про певні речі; наприклад, автор, намагаючись по-своєму сказати

правду, змушений викрити рамки ідеології, в межах котрої пише. Він змушений виявити її пропуски й умовчання, що їх ця ідеологія неспроможна виразити. Саме тому, що текст містить ці пропуски і недомовленості, він завжди *незавершений*. Текст аж ніяк не є завершеним, узгодженим цілим, йому властиві зіткнення й суперечливість значень; і важливість роботи полягає радше у розбіжності, ніж в узгодженості цих значень... Праця Машері завжди “*відцентрова*”; в ній нема центральної сутності, – лише безперервна боротьба і невідповідність значень.

(Марксизм і літературна критика, 34-5)

Вивчення умовчань і протиріч літературного твору дасть змогу критику прив'язати його до конкретного історичного контексту, в якому низка різних структур (ідеологічних, економічних, суспільних, політичних) перехрещується, створюючи саме ці текстові структури. Отже, особистий стан автора та його наміри можуть стати лише однією з багатьох ворогуючих складових, що утворюють суперечливу побудову, яку ми називаємо текстом. Отже, для цього виду марксистської феміністичної критики особливий інтерес полягав у вивченні історичного утворення категорій ґендеру та в аналізові важливості культури в зображенні та перетворенні цих категорій. У цьому плані марксистська феміністична критика пропонує альтернативу як до уодноманітнювальних зосереджених на авторові прочитань англо-американської критики, так і до часто аісторичних й ідеалістичних категорій французьких теоретиків фемінізму.

Однак, можна цілком справедливо зазначити, що в більшості випадків марксистська феміністична критика, байдуже, британська, американська чи скандинавська, просто додає “клас” як ще одну тему для обговорення в межах загальної схеми, встановленої англо-американською феміністичною критикою. І, на жаль, так само правдиво й те, що й донині феміністські критики майже не дослідили праці теоретиків марксизму, таких як Антоніо Грамші, Вальтер Беньямін чи Теодор Адорно, аби з'ясувати, чи їхнє розуміння проблем зображення традиції пригноблених може бути придатним для фемінізму.

Французький фемінізм після 1968 року

Новий французький фемінізм є дитям студентського травневого повстання в Парижі 1968 року, яке майже покінчило з однією з найрепресивніших серед так званих західних демократій. На певний час усвідомлення, що “Травню-68” майже вдалося вочевидь неймовірно, викликало непомірний оптимізм у лівих французьких інтелектуалів у Франції. Ці події дали їм змогу повірити як у зміну влади, так і в те, що інтелектуали мають відігравати у цьому процесі справжню політичну роль. Отже, у кінці 1960-их і на початку 1970-их масова політична активність і втручання здавалися сповненими сенсу й доречними для студентів та інтелектуалів, що поділяли ліві погляди.

Саме в цьому політизованому інтелектуальному кліматі, в якому переважали різноманітні різновиди марксизму, особливо маоїзму, формувалися перші французькі угруповання. Багато в чому випадок, який безпосередньо вплинув на утворення перших у Франції жіночих угруповань улітку 1968 року, разюче нагадував той, який привів до створення американського жіночого руху.^{/5/} У травні жінки боролися поряд із чоловіками на барикадах тільки для того, щоб з'ясувати, що від них – як і раніше – очікують, що вони на додаток до іншого надаватимуть своїм товаришам-чоловікам сексуальні, секретарські та кулінарні послуги. Цілком передбачувано, вони взяли приклад із американських жінок і почали утворювати власні угруповання, до складу котрих входили лише жінки. Одна з цих найперших груп вибрала для себе назву

“Психоаналіз та політика” * / * – *Psychanalyse et Politique*/. Пізніше, коли політика фемінізму досягла більш високого рівня, ця група, котра на той час вже заснувала впливове видавництво – *des femmes* (жінки), змінила власну назву на “політика та психоаналіз” * / * – *politique et psychanalyse*/, раз і назавжди помінявши місцями пріоритети політики та психоаналізу й відкинувши ієрархічні великі літери. Психоаналіз був головним захопленням паризьких інтелектуальних кіл. У той час як американські феміністки 1960-их розпочали із рішучого розвінчування Фрейда, французькі вважали за очевидне, що психоаналіз спроможний запропонувати визвольну теорію особистого і спосіб дослідити несвідоме, позаяк і перше, і друге мали вирішальне значення для аналізу пригноблення жінок у патріархатному суспільстві. В англomовному світі міркувань феміністок на користь Фрейда не було чути, доки у 1974 році Джуліет Мітчелл не випустила друком свою визначну працю “Психоаналіз і фемінізм”, котру переклали й видали у Франції *des femmes*.

Хоча на 1974 рік французька феміністична теорія вже перебувала у розквіті, їй знадобилося чимало часу, щоб досягти жіноцтва за межами Франції. Однією з причин порівняно обмеженого впливу французької теорії на англо-американських феміністок став її “важкий” інтелектуальний характер. Вкорінені в європейській філософії (зокрема, у філософії Маркса, Ніцше і Гайдеґґера), Дерідіанській деконструкції та Лакановому психоаналізові, французькі теоретики фемінізму, очевидно, без тіні сумніву вважають їхню паризьку аудиторію цілком природною. Хоча вони майже й не беруть за ціль свідомо заплутувати, сторонньому спостерігачеві зарозумілістю віддає той факт, що читачу без “належної” інтелектуальної підготовки робляться лише мізерні педагогічні поступки. Це стосується складної гри слів Елен Сіксу і дратівної пристрасті Люс Іріґарей до грецького алфавіту, а також тривожної звички Юлії Крістевої згадувати будь-кого, від св. Бернарда до Фіхте чи Арто, в межах одного речення. Навряд чи має дивувати, що доведений до нестями читач часом відчуває себе відчуженим через подібний безкомпромісний інтелектуалізм. Але варто англо-американському читачеві подолати наслідки цього початкового культурного шоку, не знадобиться багато часу, аби з’ясувати, що французька теорія багато зробила для феміністичного обговорення щодо сутності пригноблення жінок, вибудови розрізнення за статтю та особливостей взаємодії жінок із мовою і письмом.

Однак в англomовного читача певні труднощі викликати французьке слово “*féminin*”. У французькій мові існує лише один прикметник від слова “*femme*”, – це “*féminin*”/6/, тоді як в англійській мові існує два прикметники до слова “жінка”: “жіночий” і “фемінний”. Серед багатьох англomовних феміністок давно стало прийнятним вживати “фемінний” (і “маскулінний”) для зображення соціальних утворень (ґендер) і лишати за словами “жіночий” (і “чоловічий”) виключно біологічні аспекти (стать). Складність у тому, що це сутнісне політичне розрізнення у французькій мові втрачається. Так, наприклад, у фразі *écriture féminine* йдеться про “жіноче” чи про “фемінне” письмо? Як дізнатися, чого стосується цей або будь-який інший вираз такого типу: статі чи ґендеру? Звичайно, не існує однозначної відповіді: в подальших викладах моє прочитання французького слова “*féminin*” – це тлумачення, що ґрунтуються на контексті та загальному розумінні тих праць, про які я писатиму.

Англо-американських феміністських критиків може бентежити той факт, що у Франції існує дуже мало феміністичної *літературної критики*. Окрім незначної кількості винятків, серед яких – Клодін Германн і Анн-Марі Дардінья, /7/ французькі феміністські критики надавали перевагу роботі над проблемами текстуальної, лінгвістичної, семіотичної або психоаналітичної теорії, чи створенню текстів, в яких поезія і теорія перепліталися, кидаючи виклик узвичаєному поділові літературних жанрів. Незважаючи на власні політичні переконання, такі теоретики являли дивне бажання прийняти усталений патріархатний канон “великої” літератури, зокрема,

виключно чоловічий пантеон французького модернізму від Лотреамона до Арто чи Батая. Без сумніву, англо-американська феміністична традиція була куди успішнішою в боротьбі із гнобительськими суспільними та політичними стратегіями інституту літератури.

У подальшому викладі французької феміністичної теорії я вирішила зупинитися на таких постатях, як Елен Сіксу, Люс Іриґарей і Юлія Крістева. Вони були обрані почасти тому, що їхні праці є найпоказовішими для головних напрямів у французькій феміністичній теорії, а частково – тому що вони сильніше, ніж багато інших теоретиків фемінізму у Франції, зацікавлені конкретними проблемами, пов'язаними із взаємодією жінок із письмом та мовою. Отже, я вирішила не обговорювати праці таких жінок, як Ані Леклер, Мішель Монтреле, Ежені Лемуан-Лучіані, Сара Кофман і Марсель Маріні. Теорії Жака Лакана і Жака Дерріда стали найбагатшим джерелом натхнення також і для багатьох американських феміністських критиків, але через брак місця я не можу віддати належне глибоким працям таких жінок, як Джейн Ґеллоп, Шошана Фелман і Ґаятрі Співак. /8/

Часто стверджують, що нове покоління французьких теоретиків фемінізму цілковито відкинуло екзистенціалістський фемінізм Сімони де Бовуар. А далі ведеться, що, відмовившись від ліберального прагнення Бовуар до рівності із чоловіками, ці феміністки підкреслюють відмінність. Прославляючи право жінок плекати свої суто жіночі цінності, вони відкидають “рівність” як приховану спробу примусити жінок стати такими як чоловіки./9/ Але насправді ситуація є дещо складнішою. Незважаючи на весь свій екзистенціалізм, Сімона де Бовуар залишається визначною материнською фігурою для французьких феміністок, а символічну значимість її відкритої підтримки нового жіночого руху важко переоцінити. Невірно також казати, що той вид соціалістичного фемінізму, який вона заснувала, не має послідовників у Франції. У 1977 році Бовуар і деякі інші жінки заснували журнал “Квестіон феміністе” * /* – Questions féministes./ саме для обговорення різноманітних соціалістичних і антиесенціалістських форм фемінізму./10/ Однією із співзасновниць журналу була соціолог Крістін Делфі, представниця марксистської течії фемінізму, яка вважає, що жінки утворюють собою окремий клас.

Незважаючи на дуже різномірну теоретичну спрямованість Юлії Крістевої, більшість з її основних інтересів (прагнення створити теорію суспільної революції на підставі як класу, так і ґендеру, наголошення на побудованості фемінності) мають набагато більше спільного із поглядами Бовуар, ніж із романтизованим уявленням Елен Сіксу про жіноче тіло як місце жіночого писання. Подібним чином виразна критика Люс Іриґарей, спрямована проти пригноблення жінки у патріархатному дискурсі, подекуди звучить як постструктуралістське переосмислення розгляду Бовуар жінки як чоловікового Іншого. (Це й не дивно, зважаючи на те, що як Лаканів психоаналітичний “Інший”, котрий вплинув на праці Іриґарей, так і екзистенціальний “Інший” Бовуар пішли, скоріш за все, з Гайдеґґера). Хоча загалом структуралізм і пост-структуралізм в 1960-их роках витіснили екзистенціалізм на узбіччя, здається, ніщо краще не могло вказати на часову приналежність “Другої статі”, стосовно нового жіночого руху у Франції, ніж несприйняття Бовуар психоаналізу. Сіксу, Іриґарей і Крістева – всі вони зазнали надзвичайного впливу з боку Лаканового (пост)-структуралістського прочитання Фрейда, а отже, будь-яке подальше дослідження їхніх праць вимагає певного знайомства із найголовнішими ідеями Лакана. /11/

Жак Лакан

Уявне і Символічний лад утворюють один із найголовніших рядів споріднених понять в теорії Лакана; найкраще пояснювати кожне з цих понять через звертання до інших. Уявне відповідає доєдіповому періоду, коли немовля вважає себе частиною

матері і не відчуває жодних розмежувань між собою і світом. В Уявному не існує відмінності й відсутності, – лише тотожність і присутність. Едіпова криза означає входження до Символічного Ладу. Це входження також пов'язане із оволодінням мовою. Едіпова криза полягає в тому, що батько розриває двоїсту єдність між матір'ю і немовлям і забороняє дитині у майбутньому мати доступ до матері та материного тіла. Отже, фалос, який представляє Закон Батька (або загрозу оскоплення), для немовляти починає означати відокремлення і втрату. Понесена втрата або нестача – це втрата материнського тіла; і з цього моменту потяг до матері або прагнення до уявної єдності з нею мають бути придушені. Перше витіснення – це те, що Лакан називає первинним витісненням, і саме це первинне витіснення відкриває несвідоме. В Уявному нема несвідомого, позаяк немає нестачі.

Дія цього первинного витіснення стає особливо відчутною тоді, коли дитя вдається до щойно набутої мови. Коли воно вчиться казати “я” і відрізнити “я” від “ти” або “він”, це рівнозначно визнанню того, що воно зайняло відведене для нього місце в Символічному Ладі й відмовилося від уявного ототожнення з усіма іншими можливими позиціями. Людина, яка каже “я”, насправді каже “Я той / та, хто втратив/ла щось” – і та перенесена втрата є втратою уявної єдності із матір'ю та світом. Отже, вислів “Я є”, за Лаканом, найкраще було б передати як “Я той, чим я не є”. Таке переформулювання наголошує на тому фактові, що суб'єкт мовлення починає існувати тільки через витіснення потягу до втраченої матері. Отже, говорити від першої особи – це те саме, що виказувати наявність придушеного бажання: суб'єкт мовлення *усоблює собою* нестачу, і саме тому Лакан говорить, що людина є тим, чим вона не є.

Входження до Символічного Ладу пролягає через прийняття фалоса як символу Закону Батька. Над усією людською культурою і всім життям у суспільстві панує Символічний Лад, а, отже, й фалос, як знак нестачі. Незалежно від того, чи подобається людині такий хід речей, чи ні, вибору у неї нема: залишитися в Уявному рівнозначно перетворенню на божевільне створіння, не здатне жити у людському суспільстві. До певної міри корисно вбачати зв'язок між Уявним і Фройдівим принципом задоволення, так само, як і між Символічним Ладом та його принципом реальності.

Зображення переходу від Уявного до Символічного Ладу потребує ще деяких зауважень. Згідно з Лаканом Уявне починається зі входу немовляти у Дзеркальний етап. Схоже, що в цьому питанні Лакан поділяє погляди Мелані Клайн про розвиток дитини, принаймні у тому, що припускає, що найраніший особистий досвід малюка є досвідом дроблення. Можна було б сказати, що спочатку немовля відчуває, що його тіло складається з частин, якби це не створювало неправильного враження, ніби дитя може *усвідомлювати* “власне” тіло на такому ранньому етапі розвитку. У віці 6-8 місяців немовля входить до Дзеркального Етапу. Головне призначення Дзеркального Етапу – в тому, щоб надати малюкові цілісний тілесний образ. Однак, це тілесне *его* є сутністю глибоко відчуженою. Дивлячись на себе в дзеркало – або на себе в маминих руках, або просто на іншу дитину – немовля лише сприймає присутність іншої людини, з якою воно себе об'єднує і ототожнює. Отже, в Уявному не існує уявлення про окрему самість, оскільки ця “самість” завжди відчужена в Іншому. Тому Дзеркальний Етап передбачає лише *двоїсті* стосунки. Лише через отримання цієї структури, котре (як ми побачили) відбувається, коли батько втручається, розриваючи двоїсту єдність між матір'ю і дитиною, дитина може зайняти своє місце в Символічному Ладі, а отже, почати усвідомлювати себе як щось окреме від інших.

Лакан розрізняє Іншого (*Autre*) з великої літери” та іншого з маленької літери. Для нашого дослідження корисно розглянути кілька з багатьох різних значень, що їх ці поняття набувають в текстах Лакана. Найважливіші із вживань поняття “Інший” – коли воно позначає мову, місце позначувального, Символічний Лад або будь-яку

третю сторону у трикутній структурі. Інакше кажучи, Інший – це місце утворення суб'єкта або структури, котра породжує цього суб'єкта. А якщо викласти ще по-іншому, Інший постає як розрізнявальна структура мови і суспільних стосунків, котрі спочатку утворюють суб'єкта та в котрих цей суб'єкт повинен зайняти своє місце.

Якщо, за Лаканом, входження до Символічного Ладу відкриває несвідоме, це означає, що це несвідоме *створюється* саме первинним витісненням прагнення до симбіотичної єдності із матір'ю. Іншими словами, несвідоме виникає як наслідок витіснення жадання. В певному сенсі, несвідоме і є жаданням. Відомий Лаканів вислів, що “несвідоме структуроване, як мова” містить важливе проникнення в суть природи жадання: з точки зору Лакана, жадання “поводиться” так само, як і мова: воно невпинно рухається від об'єкта до об'єкта, або позначувального до позначувального і ніколи не знаходить повного і негайного задоволення, так само як і значення ніколи не можна пізнати як повну наявність. Різні об'єкти, в які ми вкладаємо наше жадання, Лакан називає “*objet a*” (“*objet petit a*” – “a” тут позначає іншого (*antre*) з маленької літери). Не може бути остаточного задоволення нашому жаданню, так само як не існує останнього позначувального або об'єкта, котрий може *належати* до тих, що втрачені назавжди (уявна гармонія із матір'ю та світом). Якщо погодитись із тим, що кінець жадання є логічним наслідком задоволення (якщо ми задоволені – ми більше не жадаємо), можна зрозуміти, чому Фройд у праці “По той бік принципу задоволення” пише про смерть як про граничний об'єкт жадання – як Нірвани чи повернення втраченої єдності, остаточного зцілення розщепленого суб'єкта.

6. Елен Сіксу: уявна утопія

Чи я собі суперечу?
То й дарма – значить, я суперечу собі
(Я великий, я вміщую безліч людей)
Волт Вітмен*

/*– Walt Whitman, „Song of Myself” у перекладі Леся Герасимчука („Пісня про себе”) [прим. наук. ред.]. /

Те, що проблема *écriture féminine* * /* – жіноче письмо/ посіла центральне місце в політичній і культурній полеміці у Франції в 1970-их роках – значною мірою заслуга Елен Сіксу. Між 1975 та 1977 роками вона написала цілу низку теоретичних (або напівтеоретичних) робіт, причому всі вони були присвячені дослідженню взаємозв'язків між жінками, фемінністю, фемінізмом і створенням текстів: “La Jeune Née”* (* – новонароджена, фр.) (спільно із Катрін Клемен, 1975), “Le Rire de la Méduse” (1975), в перекладі – “Сміх Медузи” (1976), “Le Sexe ou la tête?”* (* – член чи голова? фр.) (1976), в перекладі – “Оскоплення чи обезглавлення?” (1981) і “La Venue à l’écriture”* (* – прихід письма, фр.) (1977). Ці праці тісно взаємопов’язані: наприклад, “Sorties”, основна частина того, що Сіксу написала для “La Jeune Née”, містить великі уривки з виданого окремо “Сміху Медузи”. Постійні звертання до багатьох центральних ідей та образів подають її доробок як континуум, котрий потребує нелінійних форм прочитання./1/ Її стиль – часто надзвичайно метафоричний, поетичний й відверто анти-теоретичний, а створені нею головні образи утворюють щільну сітку позначувальних, до котрої аналітично налаштований критик не знає, з якого боку й підступитися. Нелегко проникнути в текстові джунглі Сіксу, знайти з них вихід, намалювати їхню карту; більше того, самі тексти недвозначно вказують, що цей опір аналізу є абсолютно свідомим. Сіксу не вірить ані в теорії, ані в аналіз (хоча й вдається до обох – як, наприклад, у своїй докторській дисертації “L’exil de James Joyce on l’art du remplacement” (1968), котру в 1972 році переклали як “Вигнання Джеймса Джойса або Мистецтво Заміщення”, або в її “Prénoms de personne” * (* – нічийі імена, фр.) 1974 року); і, звісно, не схвалює феміністичних аналітичних дискурсів; зрештою, саме вона першою відверто заявила: “Я не феміністка” (RSH, 482), а далі постійно казала: “Я не повинна розробляти теорію” (Конлі, 152). Звинувачуючи феміністок, котрі ведуть дослідження у гуманітарній сфері, в тому, що вони замість сучасності дивляться у минуле, Сіксу відкидає їхні спроби як пусте теоретизування. На її думку, такі феміністські критики неминуче опиняються в пастці пригноблюючої мережі ієрархічних бінарних опозицій, що їх поширює патріархатна ідеологія (RSH, 482-3). Заповзятливим феміністкам, що прагнуть аналізувати “літературну теорію” Сіксу, теж можна не турбуватись.

Але й це не повністю описує позицію Сіксу. Коли її цитують, вириваючи написане з тогочасного французького контексту, це створює враження жорсткості й непохитності її поглядів. Вона відмовилась від ярлика “фемінізм” в першу чергу тому, що вважає фемінізм буржуазною й егалітаристською вимогою до жінок здобути владу у сучасній системі патріархату; для Сіксу феміністки – це жінки, які прагнуть влади, “місця в системі, поваги, соціального узаконення” (RSH, 482)./2/ Сіксу не відкидає того, що вважає за потрібне називати жіночим рухом (на противагу незрушимої зашкарублості так званого фемінізму); навпаки, вона гаряче підтримує його і з 1976 до 1982 року друкувала всі свої праці в *de femmes*, щоб засвідчити свою політичну відданість боротьбі проти патріархату. Однак для багатьох французьких феміністок, так само як і для багатьох феміністок за межами Франції подібне схоластичне чіпляння до слова “феміністка” видалося політично шкідливим для жіночого руху в цілому. У Франції це підштовхнуло членкинь угруповання “politique et

psychonalize” * / * – політика і психоаналіз/ вийти на вулиці на Міжнародний Жіночий День із демонстрацією з плакатами, на яких було написано “Геть фемінізм!”, породивши значну ворожість і роздратування всередині жіночого руху, котрі знайшли здебільшого публічний прояв. Схоже, головний вислід, що його угруповання “politique et psychonalize” досягло своїм “антифеміністичним” виступом, – так це створення загального враження про розлад і взаємну ненависть в лавах французьких феміністок. Отже, я не збираюся йти на поводу у Сіксу у цьому питанні: відповідно до прийнятого в англomовному середовищі розуміння, її явна підтримка боротьби за визволення жінок у Франції поряд із суровою критикою патріархатних способів мислення роблять її феміністкою. Звичайно, визнавши це, однаково доречно і потрібно приступити до розгляду того *різновиду* феміністичної теорії і політики, які вона представляє.

Бінарне патріархатне мислення

Однією з найзрозуміліших ідей Сіксу є аналіз того, що можна було б назвати “патріархатним бінарним мисленням”. Під заголовком “Де вона?” Сіксу наводить такий перелік бінарних опозицій:

Активність / Пасивність

Сонце / Місяць

Культура / Природа

День / Ніч

Батько / Матір

Розум / Емоції

Інтелігібельний / Сенсіббельний * (* – Інтелігібельний, чи пізнаваний, – такий, що осягається тільки розумом (інтелектом) на відміну від того, що можна відчутти, тобто сенсіббельного.)

Логос / Пафос

(JN , 115)

Ці бінарні опозиції, що існують у відповідності до панівного протиставлення чоловік / жінка, ґрунтовно вкорінені в патріархатній системі цінностей: кожен опозицію можна розкласти як ієрархію, в котрій “фемінна” сторона завжди вважається негативною і слабкою. Як на Сіксу, чиї міркування тут значною мірою базуються на працях Жака Дерріда, західна філософія й література є і завжди були замкнені в цій нескінченній низці ієрархічних бінарних опозицій, котрі обов’язково наприкінці зводяться до головної пари “чоловіче-жіноче”.

Природа / Історія

Природа / Мистецтво

Природа / Розум

Бездіяльність / Дія

(JN , 116)

На цих прикладах добре видно – байдуже, котру “пару” розглядати: прихована опозиція чоловіче-жіноче із неунікною схвальною чи огудною оцінкою завжди відстежується як панівна парадигма./3/

Звичним рухом Сіксу переходить до визначення того, яку роль відіграє *смерть* у подібному способі мислення. Як стверджує дослідниця, одне поняття – щоб набути значення – повинно знищити друге. Ця пара не може зберегти цілісність: вона стає головним полем бою, де нескінченно відбувається боротьба за позначення верховенства. Зрештою, перемога прирівнюється до дії, а поразка – до бездіяльності; за патріархату чоловіче начало завжди перемагає. Сіксу пристрасно засуджує таке отожднення фемінності із пасивністю і смертю, адже воно не залишає позитивного простору для жінки: “Або жінка пасивна – або її взагалі не існує” (JN ,

118). Всі її теоретичні розробки в певному сенсі можна розглядати як спробу знищити логоцентричну /4/ ідеологію: проголосити жінку джерелом життя, сили і енергії і привітати появу нової, фемінної мови, котра безупинно підриває ці патріархатні бінарні схеми, в яких логоцентризм діє заодно із фалоцентризмом /5/, намагаючись підкорити й впокорити жінок.

Відмінність

Будь-якій бінарній системі мислення Сіксу протиставляє множинну різнорідну *відмінність*. Однак, для того, щоб зрозуміти її докази на користь такої точки зору, спершу потрібно звернутися до поняття відмінності (або радше *différance* – розрізняння), що його запропонував Жак Дерріда. Багато ранніх структуралістів, як наприклад А. Ж. Греймас у своїй праці “*Sémantique structurale*” * (* – Структурна семантика, фр.), стверджували, що значення породжується саме через бінарні опозиції. Отже, в опозиції фемінне / маскулінне кожне поняття набуває значення лише за допомогою свого структурного зв'язку із іншим: “маскулінне” не мало б сенсу без своєї прямої протилежності “фемінне” і навпаки. *Будь-яке* значення утворюється в такий спосіб. Цій теорії можна протиставити численні приклади прикметників або прислівників на позначення ступеню (багато – більше – найбільше, мало - менше - найменше), які набувають своїх значень за допомогою зв'язку з іншими поняттями, що належать до того самого ряду, а не через зв'язок зі своїми бінарними протилежностями.

Однак, Дерріда у своїй критиці бінарної логіки веде до значно далекосяжніших висновків. Для Дерріда значення (позначування) не породжується в межах статично замкненої бінарної опозиції. Радше це досягається через “вільну гру позначувального”. Аби проілюструвати міркування Дерріда з цього питання, зокрема, можна звернутись до поняття *фонему* Соссюра, котра визначається як найменша розрізнявальна – а отже, позначувальна – одиниця мови. Про фонему аж ніяк не можна сказати, що вона набуває свого значення лише через бінарну опозицію. Сама по собі фонема /р/ не значить геть нічого. Якби в нас була лише одна фонема – не існувало б жодного значення й жодної мови. /Р/ означає лише те, що вона сприймається як щось відмінне від, наприклад /д/ чи /л/. Отож, рід : дід : лід усвідомлюються як різні слова з різними значеннями в одній мові. Аргумент полягає в тому, що /р/ набуває значення лише завдяки процесові, який успішно *вирізняє* його значення з-поміж інших розрізнявальних елементів мови. В певному розумінні, саме завдяки іншим фонемам стає можливим визначити значення /р/. З точки зору Дерріда, значення з'являється саме внаслідок цього виду нескінченної гри між наявністю одного знаку й відсутністю інших. /б/

Отже, це й є головне значення деррідеанського поняття *відмінність*. Якщо написати його через “а”, щоб відрізнити – на письмі, а не у вимові – від звичайного французького слова на позначення різниці (*différence*), воно набуває активнішого значення завдяки закінченню “-ансе” у французькій мові (*différance*) і, отже, може перекладатися як відмінність, так і розрізняння. Як ми могли переконатися, гра між наявністю і відсутністю, що породжує значення, якраз і постулюється як гра розрізняння: насправді значення ніколи не наявне, воно витворюється тільки внаслідок потенційно безкінечного процесу “відсилання” до інших, відсутніх позначувальних. У певному сенсі, “наступне” позначувальне надає значення “попередньому”, і так далі до нескінченності. Отже, не може існувати “трансцендентного позначуваного”, на якому б процес відсилання якимось чином завершився. Таке трансцендентне позначуване мало б бути значущим *саме по собі*, повністю наявним саме для себе, і не потребувало б іншого джерела й кінця, крім себе. Очевидним прикладом такого “трансцендентного позначуваного” є

християнське уявлення про Бога як про Альфу і Омегу, джерело значення і остаточного кінця світу. Подібним чином, традиційне сприйняття автора як джерела і значення його або її власного тексту ставить автора в позицію трансцендентного позначуваного.

Аналіз породження значення, що його розробив Дерріда, передбачає фундаментальну критику всієї західної філософської традиції, в основі котрої – “метафізика присутності”, яка розглядає значення як таке, що повністю присутнє в Слові (або Логосі). Західна метафізика надає перевагу усному мовленню перед письмом саме тому, що мовлення передбачає *присутність* суб’єкта мовлення, котрому, отже, може відводитись роль єдиного джерела його або її дискурсу. Припущення, що текст лише тоді є певним чином повністю *справжнім*, коли в ньому виражена присутність людини-суб’єкта, є одним із прикладів недвозначного надання переваги голосові або усному мовленню над письмом. Крістофер Норіс блискуче підсумував погляди Дерріда на це питання:

Голос стає метафорою правди і достовірності, джерелом самоприсутного “живого” мовлення на протизагу вторинним безжиттєвим породженням письма. У мовленні людина здатна відчувати (принаймні, так вважається) тісний зв’язок між звуком і значенням, внутрішнє і негайне усвідомлення якого цілковито піддається досконалому й прозорому розумінню. Навпаки, письмо руйнує цей ідеал чистої самоприсутності. Воно нав’язує відчуженого, знеособленого посередника, оманливу тінь, яка пролягає між задумом і значенням, між висловлюванням і розумінням. Воно охоплює безладну громадську сферу, де авторитетність офірована забаганкам й мінливостям текстуального “розповсюдження”. Отже, письмо – це загроза глибоко традиційному баченню, котре пов’язує правду із самоприсутністю і “природною” мовою, через котру вона проявляється.

(28)

Щоб уловити різницю, яку Дерріда вбачає між письмом і усним мовленням, важливо зрозуміти, що *письмо* як поняття тісно пов’язане із *відмінністю*; тож Норіс визначає письмо як “нескінченне заміщення значення, яке одночасно керує мовою і виносить її назавжди за межі досяжності усталеного самопідтверджувального знання” (29). Аналіз Дерріда підриває і руйнує заспокійливу завершеність бінарної опозиції. Лишаючи поле значення широко відкритим, письмо – текстуальність – визначає вільну гру символів і ламає те, що Сіксу розглядає як в’язницю патріархатної мови.

Ecriture féminine 1) маскулінність, фемінність, бісексуальність

Уявлення Сіксу про *фемінне письмо* вирішальним чином пов’язане із розглядом письма як *différance* Дерріда. На її погляд, фемінні тексти – це тексти, які “працюють на відмінність” як вона це висловила (RSH, 480), прагнуть відмінності, борються, щоб підірвати панівну фаллогоцентричну логіку, розірвати замкненість бінарної опозиції і поринути у насолоди безмежної текстуальності.

Однак Сіксу залишається непохитною в тому, що навіть термін *écriture féminine* або “фемінне письмо” викликає в неї відразу, оскільки такі поняття як “маскулінний” і “фемінний” самі по собі ув’язнюють нас в межах бінарної логіки, всередині “класичного бачення статевого протистояння між чоловіками і жінками” (Конлі, 129). Отже, вона вирішила говорити або “письмо яке називають фемінним” (чи маскулінним) або, більш віднедавна, “виразна лібідальна фемінність, яку можна

віднайти у написаному чоловіком або жінкою” (Конлі,129). Безперечно, має значення не дійсна стать автора, а вид твору, який розглядається. Отже, дослідниця застерігає проти небезпеки переплутати стать автора зі “статтю” твору, котрий він чи вона створює:

Більшість жінок роблять саме так: вони пишуть не у свій, а в *чоловічий* спосіб і через свою простодушність підтримують його і висловлюють його, і, врешті-решт, створюють письмо, котре присутньо є маскуліним. Потрібно дуже обережно працювати із фемінним письмом – щоб не втрапити в пастку імен: якщо текст підписаний жіночим ім'ям, від цього він не обов'язково стає фемінним. Це цілком може бути маскуліним письмом; і навпаки, сам по собі той факт, що твір підписаний чоловічим ім'ям, не виключає фемінності. Рідко, але часом можна знайти фемінність і в текстах, підписаних чоловіком: часом це все ж трапляється.

(Кастрація, 52)

Дійсно, одна з причин, чому Сіксу так прагне позбутися давнього протистояння між маскуліним і фемінним і навіть від таких термінів, як чоловік і жінка, – це її сильна переконаність у вродженій *бісексуальності* усіх людей. У “Сміхові Медузи” (а також в “Новонародженій” – деякі уривки, які стосуються цих тем, відтворено в обох текстах) вона спершу піддає критиці “класичне поняття бісексуальності”, котре “було роздушене під знаком страху оскоплення і разом із уявленням про “цілісне” створіння (котре, щоправда, складається з двох половин) знищило б відмінність” (“Медуза”, 254/46, JN , 155). Це однорідне уявлення про бісексуальність призначене догодити чоловічому страху перед Іншою (жінкою), оскільки дозволяє чоловіку уявити, що не існує неунікних ознак статевої відмінності. Виступаючи проти такої точки зору, Сіксу створює те, що вона називає *іншою бісексуальністю*, яка є множинною, несталою, постійно мінливою, “з якої не виключається ані відмінність, ні жодна з двох статей”. Серед особливостей такої бісексуальності – “множення проявів напису жадання на всі частини мого тіла й іншого тіла, дійсно, ця *інша бісексуальність* не знищує відмінності, а перемішує їх, продовжує їх, посилює їх” (“Медуза”, 254/46, JN , 155).

Сьогодні, згідно із Сіксу, настав той час, коли, “внаслідок історико-культурних причин ... саме *жінки* відкриваються назустріч цій натхненній бісексуальності і отримують від неї користь”, або, як вона це формулює: “У певному сенсі “жінка” бісексуальна, в той час, як чоловік – і це ні для кого не секрет – змушений триматися знаменної фалічної моносексуальності” (“Медуза”, 254/46, JN , 156-7). Вона заперечує можливість коли-небудь *визначити* феміністичну практику письма:

Адже цю діяльність ніколи не можна буде звести до теорії, обмежити, кодифікувати – що, однак, не означає, що її не існує. Але вона завжди випереджатиме дискурс, який керує фалоцентричною системою; вона відбувається і завжди відбуватиметься в сферах інших, ніж ті, котрі підпорядковані філософсько-теоретичному пануванню”.

(“Медуза”, 253/45)

І все ж вона пропонує визначення, що не лише нагадує поняття *écriture* у Дерріда, але й, схоже, збігається з її власним уявленням про “іншу бісексуальність”:

Припустити, що письмо – це, власне, праця внутрішнього (або у внутрішньому), вивчення процесу одного й того самого та іншого, без чого ніщо не може жити, відновлення знищеного смертю – припустити це означає радше воліти двох, так само як і того й іншого, єдності першого і другого, що не усталена низкою боротьби і вигнань або будь-якої іншої форми смерті, а

нескінченно посилювана безперервним процесом переходом від одного суб'єкта до іншого.

(“Медуза”, 254/46)

Тут може видатися, що для Сіксу письмо як *таке* є бісексуальним. Однак вона також доводить, що – принаймні, сьогодні – *жінки* (що чітко позначає осіб жіночої статі, як протилежність чоловікам) набагато більш схильні бути бісексуальними у цьому сенсі, ніж чоловіки. Отже, *бісексуальне письмо* напрочуд схоже на письмо *жіноче*, хоча деякі виняткові чоловіки можуть в певних випадках спромогтися відкинути свою “знаменну моносексуальність” і також сягнути бісексуальності. Така позиція є досить логічною. Дотримуючись цього анти-есенціалістського спрямування, Сіксу в “Сміхові Медузи” стверджує, що у Франції лише Колетт, Маргьйоріт Дюра і Жан Жене, можуть насправді вважатись фемінними (або бісексуальними) письменниками. У “Новонародженій” вона також вказує на Клеопатру Шекспіра і Пентесілею Клейста, як на яскраві образи фемінного лібідального устрою.

Поки ж схоже на те, що позиція Сіксу являє собою дієве феміністичне застосування теорії Дерріда. Її антиесенціалістська й антибіологістична робота у цій галузі може відвернути всю феміністську полеміку навколо проблеми жінок і письма від емпіричної зосередженості на статі автора – і спрямувати на аналіз сполучень сексуальності і жадання в межах власне художнього тексту. Прикро, але на цьому все не закінчується. Як ми зможемо побачити, теорія Сіксу переобтяжена суперечностями: щоразу, коли залучається будь-яка з ідей Дерріда, їй протиставляється (і її знецінює) бачення жіночого письма, занурене якраз в ту метафізику присутності, котру, як стверджує Сіксу, вона збирається викрити.

Дарунок і Власне

Розрізнення дарунку і власного, яке робить Сіксу, несе перші ознаки відходу від антиесенціалізму Дерріда. Хоча дослідниця відмовляється прийняти бінарну опозицію фемінності й маскулінності, вона раз у раз наполягає на своєму власному розмежуванні “маскулінного” і “фемінного” лібідального устрою. Вони позначаються, відповідно, Цариною *Власного* і Цариною *Дарунку*. Маскулінність або маскулінні системи цінностей вибудовуються відповідно до “устрою власного”. Власне – власність – привласнення: позначаючи підкреслення самототожності, самозвеличення і безпідставних претензій на панування, ці слова влучно змальовують логіку власного за Сіксу. Наполягання на власному, на належному поверненні призводить до маскулінної одержимості класифікацією, систематизацією та ієрархізацією. Її нападки на клас з пролетаріатом не пов'язані:

Потрібно виступити проти *класу*, проти розподілу за категоріями, проти класифікації – класів. “Робити класи” у Франції означає відбування військової служби. Має бути проведена робота, спрямована проти військової служби, проти усіх шкіл, проти всепроникної маскулінної жаги судити, ставити діагнози, класифікувати, називати... і не стільки у значенні захопленої влучності поетичного називання, як у значенні утиску-цензури філософського іменування / концептуалізації.

(“Кастрація”, 51)

Іншими словами, теоретичному дискурсові властива деспотичність внаслідок маскулінного лібідального навантаження. Навіть питання “Що це?” засуджується як символ маскулінного потягу ув'язнити дійсність в жорстких ієрархічних структурах:

Щойно постало питання “Що це?”, з тієї самої миті як його задано, і воно потребує відповіді, *ми вже потрапили в пастку маскулінного допиту*. Я вживаю поняття “маскулічний допит” у тому значенні, у якому ми говоримо: такого-то й такого-то допитала поліція.

(“Кастрація, 45”)

Звичайно, пов'язувати Царину Власного із «маскулічним лібідальним устроєм», без сумніву, бездоганно антибіологістично. Однак посутньо визначати її як чоловічий страх оскоплення (тут він названий “маскулічним страхом перед втратою свого символу”) – ні:

Ми усвідомлюємо, що Царина Власного вибудовується на основі страху, який насправді є типово маскулічним: страх бути позбавленим власності, страх перед відокремленням, втратою символу. Іншими словами – вплив загрози кастрації.

(JN , 147)

У статті “Кастрація чи обезглавлення?” Сіксу розробляє цю ідею власного як властивого *чоловікам*:

Етимологічно “власний” – це “власність”, те, що невіддільне від мене. Власність – це сусідство, близькість: ми повинні любити тих, хто поряд із нами, так само, як самих себе: ми повинні наблизитись до іншого, щоб ми могли любити його/її – тому що найбільше ми любимо себе. Царина Власного, культура, діє через привласнення явлене, задіяне через класичний страх чоловіка опинитися відчуженим, позбавленим..., через його відмову бути позбавленим, у стані роз'єднання, через його страх перед втратою привілею, страх, відповіддю на який є вся Історія. Все має повернутися до маскулінного. “Повернення”: устрій спирається на систему повернень. Якщо чоловік витрачає і витрачається, то лише за умови, що його влада повертається.

(“Кастрація”, 50)

Нинішня чоловіча Царина Власного виглядає як ілюстрація з підручника для “метафізики присутності” Дерріда (див. також JN , 146-7). Отже, можна розраховувати, що її протилежність, Царина Дарунку, покаже деконструктивніший підхід. Сіксу розрізняє два різні види дарунків. Перший – це дарунок в тому вигляді, як його сприймають чоловіки. Отримати подарунок для чоловічої душі є річчю небезпечною:

Тієї миті, коли ти отримуєш щось, ти фактично “відкриваєшся” перед іншим, і якщо ти чоловік, то маєш лише одне бажання – поспіхом повернути подарунок, аби розірвати кругообіг обміну, що може не мати кінця... не бути нічиєю дитиною, нікому нічого не бути винним.

(“Кастрація”, 48)

У Царині Власного дарунок сприймається як щось, що встановлює нерівність – відмінність – яка несе в собі загрозу, оскільки начебто показує дисбаланс *влади*. Отже, акт дарування перетворюється на тонкий засіб агресії, на обеззброєння іншого перед загрозою вищості того, хто робить дарунок. Однак, жінка дає, не думаючи про відшкодування. *Щедрість* одне з найбільш позитивних слів у словнику Сіксу:

Якщо й існує “власність жінки”, то це – як не парадоксально – її здатність безкорисливо віддавати своє тіло без кінця, без доповнення, без головних

“частин”... Це не означає, що вона є одноманітною магмою, а означає, що вона не понукає власним тілом або жаданням... Її лібідо – всеохопне, а її несвідоме охоплює весь світ. Її письмо може рухатись без упину, обходячись навіть без того, щоб окреслити чи намітити контури, наважившись провести ці запаморочливі перехрещення інших скороминущих й пристрасних тимчасових зупинок у ньому, ній, них, в котрих вона мешкає достатньо довго, щоб дивитися на них з точки найближчої до їхнього несвідомого з того часу, як вони прокинулись, любити їх, будучи якомога ближче до їхніх потягів; а далі, наскрізь пройнята цими короткими ототожнювальними обіймами, вона йде і перетворюється на безмежність. Лише вона насмілюється і прагне знати зсередини, де вона, вигнанка, ніколи не припиняла чути луну від прамови. Вона дозволяє іншій мові звучати говорити – мові 1000 мов, що не знають ані обмеження, ані смерті.

(“Медуза”, 259-60/50, JN , 161-2)

Тут можна чітко прослідкувати сковзання від “фемінний” до “жіночий”. Висловлюючись на цю тему, Сіксу додає, що жінка віддає, тому що вона не страждає через страх перед оскопленням (страх бути позбавленою власності, як вона часто це формулює) так, як через це страждають чоловіки. Незважаючи на цей біологізм чистої води, Царина Дарунку навряд чи в достатній мірі збігається із визначенням письма, котре запропонував Дерріда; фемінний/жіночий лібідальний устрій відкритий для відмінності, прагнучи перетнутися з “іншим”, являючи невимушену щедрість; насправді Царина Дарунку не є цариною взагалі, а деконструктивним простором насолоди й оргазмічного обміну з іншим. Жодного сумніву, що Сіксу недвозначно намагається надати своєму викладові двох “лібідальних устроїв” рис теорії Дерріда. Вона, наприклад, попереджає, що “потрібно стерегтися, щоб сліпо чи послужливо не вдатися до есенціалістських ідеологічних тлумачень” (JN , 148) і відмовляється прийняти будь-яку теорію, яка постулює тематичне походження влади і розрізнення за статтю. Однак, цю спробу значно псує її біологізм: схоже, що в своїх зверненнях до власне жіночого письма вона насправді просуває цілковито метафізичні міркування.

Écriture feminine 2) джерело і голос

У “Новонародженій” Сіксу спершу повторює свою відмову розмірковувати про письмо і фемінність, тільки для того, щоб зазначити, що вона, зрештою, прагне відкрити обговорення цього питання. Те, що вона описує як певні попередні зауваження, виявляється нічим іншим як ліричним, ейфорійним відновленням присутнього зв'язку між фемінним письмом і матір'ю як джерелом і осередком голосу, котрий можна почути в усіх жіночих текстах. Фемінність у письмі можна розпізнати через переважання *голосу*: “*письмо і голос...переплетені між собою*” (JN , 170). Жінка, що говорить, є цілковито своїм голосом: “Вона фізично втілює те, про що думає; вона виражає це власним тілом” (“Медуза”, 251/44, JN , 170). Іншими словами, жінка повністю і фізично наявна у своєму голосі – і письмо є не більш ніж розширення цього самототожного продовження мовленнєвого акту. Більше того, голос кожної жінки – не лише її власний голос, він з'являється з найглибших куточків її душі: її власне мовлення стає відлунням первісної *пісні*, котру вона колись чула, голосом-втіленням “першого голосу кохання, яке завжди житиме у жіночих серцях ... голосом, яким жінка оспівує перше безіменне кохання” (JN , 172). Коротше кажучи, він є Голосом Матері, тієї всемогутньої постаті, що царює у фантазіях доєдіпового немовляти: “той Голос, пісня до Закону, до того, як дихання [*le souffle*] було

розщеплене символічним, перетворений на мову під впливом влади, котра роз'єднує. Найглибше, найдавніше, найпрекрасніше з випробувань” (JN , 172).

Маючи початок у часі до того, як виник Закон, голос є безіменним: він перебуває жорстко на доєдіповій стадії до того, як дитина опановує мову і, отже, отримує змогу назвати себе і свої об'єкти. Голос – це матір і материнське тіло: “Голос: невичерпне молоко. Вона знайдена знову. Втрачена матір. Вічність: це голос, змішаний з молоком” (JN , 173). Жінка, яка говорить/пише, перебуває у просторі поза часом (вічність), у просторі, де неможливе називання і синтаксис. У своїй статті “Час жінок” Юлія Крістева доводить, що синтаксис є визначальним для нашого сприйняття хронологічного часу, адже порядок слів у реченні позначає часовий перебіг: оскільки підмет, присудок, додаток не можна вимовити одночасно, промовляння їх неминуче розриває часову тривалість “вічності”. Потім Сіксу зображає цей безіменний доєдіповий простір, наповнений материнським молоком і медом, як джерело пісні, що звучить у всьому жіночому письмі.

Той факт, що жінки мають цей “привілейований зв'язок із голосом” пояснюється наявністю в них відносно незначної кількості захисних механізмів: “Жодна жінка ніколи не нагромаджує стільки засобів захисту проти своїх лібідальних потягів, скільки чоловіки” (JN , 173). В той час, як чоловік утискає матір, жінка цього не робить (або навряд чи робить): вона завжди близька до матері як до джерела добра. Постать матері Сіксу якраз така, яку Мелані Клайн назвала б Доброю Матір'ю: всемогутня і щедра дарувальниця любові, їжі й достатку. Отже, жінка, яка пише, є надзвичайно могутньою: їй належить *puissance féminine* * (* – жіноча сила (фр.)), яке надходить прямо від матері, дар якої завжди сповнений сили: “Чим більше ти маєш, тим більше ти даєш і тим більше ти є, чим більше ти даєш, тим більше ти маєш” (JN , 230).

Найчіткіший опис справжнього прикладу жіночого письма, створеного під Знаком Голосу – стаття Сіксу про бразильську письменницю Кларіс Ліспектор, що підкреслює як її відкритість і щедрість (“L’approche”, 410, прим. 7) так і (у глибоко не-Деррідеанському міркуванні,) її здатність надавати словам їхнього сутнісного значення:

Майже нічого не залишилося від моря, окрім слова без води: адже ми також переклали слова, ми позбавили їх їхнього мовлення, висушили, зменшили і забальзамували їх, і вони не можуть більше нагадувати нам, як вони раніше поставали з речей вибухом властивого лише їм сміху... Але голосові Кларіс достатньо лише казати: море, море відкривається для мого корабля, море кличе мене, море! Кличуть мене води!

(“L’approche”, 412)

Крістін Маквард у своїй статті про Маргьоріт Дюра і Елен Сіксу виділяє 12 різновидів стилю у новелі Сіксу “LA”: сім поетичних і п'ять оповідних рівнів. П'ять з семи поетичних рівнів стилю можна охарактеризувати як дещо біблійні, літургійні чи міфологічні. Ці високі поетичні інтонації виринають також і в більш теоретичних працях Сіксу. “La venue à l’écriture” * /* – “Прихід до письма”./ відкривається біблійною цитатою “Спочатку я поклонявся” (VE, 9). У цьому тексті, як і в багатьох інших, Сіксу подає себе якщо вже не як богиню, то принаймні як пророчицю – невітшну матір, що вийшла рятувати свій народ, як жінку-Мойсея і водночас дочку Фараона:

Сльози, які я пролила вночі! Всі води світу течуть з моїх очей, я омиваю мій народ у своєму відчаї, я купаю їх, я зрошую їх своєю любов'ю, я йду на береги Нілу, щоб зібрати народи, полишені в плетених кошиках; за життєву долю я маю невтомну любов матері, і тому я всюди, моє космічне лоно, я працюю над

своїм незорим як світ несвідомим, я проганяю смерть, вона повертається, ми починаємо знову, я вагітна початками.

(VE, 53)

Зазіхаючи на усі припустимі суб'єктні позиції, суб'єкт мовлення може зі справжньою гордістю проголосити себе "фемінною множиною" (VE, 53), тою, хто через читання і писання долучається до божественної вічності:

Книжка – я можу перечитати її за допомогою пам'яті і забування прочитаного. Почати знову. Під іншим кутом, потім ще і ще під одним. Читаючи, я відкрила, що письмо є безкінечним. Безсмертним. Вічним.

Бог або письмо. Бог письма. Бог, який пише.

(VE, 30)

Прихильність Сіксу до Старого Заповіту очевидна, але її захоплення класичною античністю проявляється не менше. Її здатність до перевтілення видається безмежною: Медуза, Електра, Антігона, Дідона, Клеопатра – у своїй уяві вона була всіма ними. І дійсно, вона заявляє: "Я сама земля, все, що відбувається на ній, всі живі істоти, які живуть в мені – різновиди мене" (VE, 52-53): Це постійне звернення до біблійних і міфологічних образів свідчить про її вкладення у світ міфу: світ, який – ніби далека країна з казок – сприймається як безмежно багатозначний, як завершення і єдність. Міфічний чи релігійний дискурс являє всесвіт, у якому всю відмінність, протистояння і розлад можна зрештою успішно залагодити. Її міфічні й біблійні алюзії часто супроводжуються – або доповнюються – образом "океанічної" води, який породжує безперервні насолоди поліморфно перверсивної дитини:

Ми самі є морем, піском, коралами, водоростями, берегами, течіями, плавцями, дітьми, хвилями... Так, розмаїття. Через свої радісні переваги вона еротична; вона – еротичність різноманітності: пливучи у повітрі, у польоті, вона не тримається за себе; вона розсіювана, надзвичайна, приголомшлива, спрагла, вона вміщує в собі інших, іншу жінку, якою вона буде, іншу жінку, якою вона не є, його, тебе.

("Медуза", 260/51)

В текстах Сіксу, як і в численних міфологіях вода є фемінним елементом *par excellence*: завершеність міфічного світу містить і відображає заспокійливу безпеку материнського лона. У межах саме цього простору суб'єкт мовлення, про якого говорить Сіксу, може вільно рухатися від однієї суб'єктної позиції до іншої або океанічно злитися зі світом. У цьому сенсі її бачення жіночого письма незмінно перебуває в межах закритого простору Лаканіанського Уявного: простору, в якому всю відмінність скасовано.

Такий наголос на Уявному може пояснити, чому жінка, яка пише, користується такою надзвичайною свободою у всесвіті Сіксу. В Уявному матір і дитина є частинами основної єдності: вони становлять *єдине ціле*. Захищена всемогутньою Доброю Матір'ю, жінка, яка пише, може завжди і всюди почуватися в цілковитій безпеці, захищеною від небезпеки: ніщо і ніколи не завдасть їй шкоди, відстань і роз'єднання ніколи не знесилять її. Клеопатра Шекспіра стає прикладом такої переможної фемінності:

Розум, сила Клеопатри проявляються особливо в тій роботі, яку вона виконує – роботі кохання, - через відстані, через провалля, через роз'єднання: вона

викликає провалля, щоб через край переповнити його, ніколи не допускаючи роз'єднання, яке могло б зашкодити тілу коханого.

(JN, 235)

Антоній і Клеопатра можуть ризикнути будь-чим, адже вони завжди захистять один одного від шкоди: власне “Я” можна полишити якраз тому, що його завжди можна відновити. Якщо поетичний дискурс Сіксу часто набуває нав'язливої краси через згадування раю дитинства, це відбувається не в останню чергу завдяки його відмові змиритися зі втратою тієї привілейованої сфери. Голос матері, її груди, молоко, мед і жіночі води постають як частина вічно існуючого простору навколо неї та її читачів.

Однак цей світ Уявного не є бездоганно однорідним. Як ми вже могли переконатися, жіноча Царина Дарунку – це простір деконструктивної відкритості для відмінності, і хоча Сіксу й описує жіноче письмо переважно в поняттях незмінної присутності Голосу Матері, вона *також* зображає голос як дію роз'єднання, розщеплення і дроблення (JN, 174-5). У “Приході письма” прагнення писати в першу чергу зображається як *сила*, котру вона не може свідомо контролювати: її тіло вміщує “інший безмежний простір” (VE, 17), який вимагає вираження у письмовій формі. Проте, борючись з цим – жодний шантаж не змусить її відступити – вона відчуває приховану принадність цього нездоланного *soufflé* (дихання):

Тому що воно [il] було таким сильним і таким шаленим, я любила і боялась цього дихання. Бути розбудженою одного ранку, відірваною від землі, підвішеною в повітрі. Бути здивованою. Відшукати в собі можливість непередбачуваного. Заснути мишею і прокинутися орлицею! Яка насолода! Який жах. Я нічого не могла вдіяти з цим, я не могла зупинити це.

(VE, 18)

Цей уривок, особливо із використанням скрізь французького займенника чоловічого роду *il* для позначення *дихання* сприймається певним чином як переосмислення відомої феміної фантазії про зґвалтування: *il* збиває жінку з ніг; нажахана й зачарована, вона піддається нападу. Потім вона відчуває себе сильнішою і могутнішою (як *орлиця*), так, ніби вона ввібрала в себе силу фалосу під час цього епізоду. Як і у всіх фантазіях про зґвалтування, насолода і *jouissance* постають із того факту, що жінку нема за що ганити: вона цього не хотіла, тож і не винна в жодних незаконних бажаннях. (Зайвим є наголошувати, що все вищесказане стосується лише *фантазій* про зґвалтування і не має нічого спільного із реальним зґвалтуванням). Це є яскравим відтворенням ставлення жінок до мови за фалоцентричного символічного ладу: якщо жінка має писати, вона відчуватиме вину за своє бажання майстерно опанувати мову, аж доки вона не зможе через фантазії забути про свою власну відповідальність за таке невимовне бажання. Але те, що Сіксу розглядає текст як зґвалтування, є тлом для її бачення тексту як Доброї Матері: “Я поїдала тексти, я їх обсмоктувала, облизувала, цілувала їх, я незліченна дитина їхньої безлічі” (VE, 19). Клайніанський розгляд материнського соска як образу доєдіпового пеніса може пролити світло на цю дивовижну оральну спорідненість із текстом, який вона читає – який, зрештою, повинен бути тим текстом, що його вона винувато сподівається колись написати: “Писати? Мені до смерті хотілося зробити це заради кохання, віддати письму те, що він [elle] дав мені. Який честолюбний задум! Яке неймовірне щастя. Нагодувати свою власну матір. Віддати їй в свою чергу власне молоко? Божевільна нерозсудливість” (VE, 20). Текст як матір стає текстом як зґвалтуванням через низку швидких перетворень:

Я сказала “писати французькою”. Пишуть *мовою*. Проникнення. Двері. Постукати перед тим як увійти. Абсолютно заборонено... Як я могла не хотіти писати? Коли книжки забрали мене, перенесли мене, пройняли мене до глибини моєї душі, дали відчутти мені свою безкорисливу могутність?... Коли сутність моя була населена, а моє тіло – перегорнуте і запліднене, як я могла приректи себе на тишу?

(VE, 20-1)

Матір-текст, згвалтування-текст; підкорення фалічному пануванню мови як диференціалу, як структурі пропусків і прогалін; прославлення письма як всесвіту всемогутньої матері: Сіксу завжди об'єднуюватиме відмінності, зіставляти суперечності, прибирати пробіли і розбіжності, заповнювати через край пропуски й успішно об'єднувати пеніс і сосок.

Уявні суперечності

Глибоко суперечлива теорія письма і фемінності Сіксу коливається від наголосу Дерріда на текстуальності як відмінності до повною мірою метафізичного розгляду письма як голосу, присутності і джерела. В інтерв'ю, яке дослідниця дала в 1984 році, вона показує, що цілком свідомо цих суперечностей:

Якби я була філософом, я б ніколи не дозволила собі говорити в поняттях присутності, сутності тощо, або про значення чого-небудь. Я могла б продовжити філософський дискурс, але не зробила цього. Я дозволила поетичному слову викрасти себе.

(Конлі, 151-2)

Посилаючись на “Слухобіографію” Дерріда, вона пояснює спорідненість (або її відсутність) між концепцією Дерріда і своєю власною:

У “Слухобіографії” він розглядає письмо в цілому і текст в цілому. Коли я говорю про письмо, це не те, про що я говорю. Мені не йдеться про поняття письма у той спосіб, в який розглядає його Дерріда. Я говорю в більш ідеалістичній манері. Я дозволяю це собі. Я звільняю себе від філософічних зобов'язань і виправлень, що не означає, що я ними зневажаю.

(Конлі, 150-1)

Хоча її власний теоретико-поетичний стиль відверто прагне до зняття протилежності, сама по собі праця Сіксу базується на свідомому розмежуванні “поезії” і “філософії” (розмежування, що його сам Дерріда, можливо, хотів би деконструювати). Як тоді можна найкраще пояснити позірну пристрасть Сіксу до суперечностей? Дехто може стверджувати, що це – хитра стратегія, чия мета – довести її власну точку зору: через відмову прийняти Аристотелівську логіку, за якою А не може водночас бути не-А, Сіксу вправно залучає власну деконструкцію патріархатної логіки. Але цей аргумент передбачає, що позиція Сіксу справді є *деконструктивною*, а отже, оминає багато уривків, де представлена позиція цілковито метафізична. З психоаналітичної точки зору, може видатися, що її текстуальні маневри спрямовані на створення простру, в якому *відмінність* Символічного Ладу може мирно співіснувати із завершеністю і тотожністю Уявного. Однак таке співіснування охоплює лише *один* аспект бачення Сіксу: рівень, на якому жіноча сутність описана в деконструктивних термінах, як наприклад, в Царині Дарунку, або в тих уривках, в яких йдеться про розмаїту різноманітність “нової

бісексуальності”. Але ми переконалися, що навіть щирості Жінки, яка Дає, або множинності бісексуального письма притаманні біблійні, міфологічні чи природні образи, що повертає нас до втягнення в Уявне. Отже, видається, що розбіжність і розмаїття, що розглядаються, ближчі до поліморфно перверсивності доєдіпової дитини, ніж до метонімічних зсувів жадання в символічному Ладі. Зокрема, “нова бісексуальність” видається зрештою уявним закритим простором, що дозволяє суб’єктові без особливих зусиль переходити із чоловічої до жіночої суб’єктної позиції. Під кінець, зрештою, можна показати, що суперечності викладу Сіксу вміщені й розв’язані в межах безпечного притулку Уявного. Її надзвичайна зневага до “патріархатної” логіки аж ніяк не є ознакою її зацікавленості, услід за Бартом, у звільненні читача, хоча з першого погляду може видатися, що Бартів опис читацького *насолоди від тексту* може бути напрочуд вдалим для того, що ми знаємо про тексти Сіксу:

Уявіть когось (на кшталт мсьє Тест навпаки), хто знищив у собі всі перешкоди, всі класи, всі виключення не через синкретизм, а просто через непотрібність тієї старої примари: *логічної суперечності*; хто змішує усі мови, навіть ті, що вважаються несумісними; хто мовчки приймає кожний заряд нелогічності, невідповідності; хто залишається бездіяльним перед Сократовою іронією (яка веде співрозмовника до надзвичайної ганьби: *самозаперечення*) і законного тероризму (наскільки карне свідчення засноване на психології узгодженості!)... Зараз цей антигерой існує: він – читач тексту в той момент, коли він отримує своє задоволення.

(Насолода від тексту, 3)

Відмінність між *насолодою від тексту* Бартова читача і текстом Сіксу така: в той час як перший свідчить про абсолютну втрату, простір, в якому суб’єкт поступово зникає, останній завжди врешті-решт зможе зібрати свої суперечності у повноті Уявного.

Влада, ідеологія, політика

Розуміння Сіксу фемінного/жіночого письма як способу відновлення мимовільного зв’язку з фізичним *jouissance* жіночого тіла можна прочитати ствердно, як утопічне бачення жіночої творчості в по-справжньому непригноблювальному й несексистському суспільстві. Дійсно, помітний наголос на Уявному притаманний утопічному письму. Наприклад, у 1972 році Крістіана Рошфор опублікувала потужний феміністичний утопічний роман “Archaos ou le jardin étincelant” * /*– “Аркаос, чи Блискучий сад”./, котрий своєю манерою викладу являє дивовижні паралелі захватів Сіксу Уявним як утопічним розв’язком проблеми жадання.

Утопічна думка завжди була джерелом політичного натхнення як для феміністок, так і для соціалістів. /7/ Переконано вважаючи, що така зміна є і можливою, і бажаною, утопічне бачення відштовхується від негативного аналізу свого власного суспільства, для того, щоб створювати образи і ідеї, здатні надихати на повстання проти пригноблення й експлуатації. Зазнавши впливу теоретиків Франкфуртської школи, таких як Ернст Блох і Герберт Маркузе, Арнгельм Нойзюс показав, що антиутопічні виклади походять із правого крила, являючи собою частину стратегії, спрямованої на нейтралізацію або відновлення революційного наповнення утопічної мрії. Найбільш згубна і широко поширена з різноманітних антиутопічних ідей, описаних Нойзюсом, – це та, котру ми могли б назвати “реалістичним” підходом. Наближаючись до раціоналізму у своїй недооцінці можливого політичного впливу людського жадання, “реалістичний” підхід також не схвалює суперечливий характер

багатьох утопій: мовляв, немає підстав сприймати їх серйозно, адже вони є настільки нелогічними, що будь-хто підтвердить – вони аж ніяк не спрацюють в реальному житті.

Відкидаючи цю позицію, Нойзюс розглядає суперечності, втілені в стількох утопіях, як виправдання їхньої соціальної критики: вони показують утискові наслідки соціальних структур, які, в першу чергу, й породжують утопію, її прогалини й несумісності вказують на всепроникний характер авторитарної ідеології, котру утопічний мислитель намагається зруйнувати. Якщо Нойзюс правий, утопічний задум завжди супроводжуватиметься конфліктом і суперечністю. Отже, якщо ми вирішимо розглядати Сіксу як утопічну феміністку, то, принаймні, деякі із суперечливих аспектів її текстів можна аналізувати як структуровані конфліктом між уже суперечливою патріархатною ідеологією й утопічною думкою, що бореться, аби звільнитися з тієї мертвої хватки патріархату. Але якщо правда те, що всі її суперечності зрештою зібрані до уодноманітливого простору Уявного, тоді вони, скоріш за все, утворюватимуть ще й відхід від панівної суспільної дійсності.

У критиці Нормана О. Брауна, Герберт Маркузе, котрий і сам – пристрасний захисником утопізму, описує утопічний ідеал Брауна як спробу, спрямовану на “відновлення первісної і абсолютної єдності: єдності чоловіка і жінки, батька і матері, суб’єкта й об’єкта, тіла й душі – скасування свого, мого і твого, скасування принципу реальності, всіх меж” (234). Хоч яка це позитивна спроба відмінити існуючі утискові структури, те, як Браун (в чому він нагадує Сіксу) плекає принцип насолоди, не задовольняє Маркузе саме тому, що це відбувається виключно в Уявному.

Коріння пригноблення є і залишається справжнім корінням; отже, його викорінювання залишається справжньою і доцільною роботою. Треба скасувати аж ніяк не принцип реальності; не все – лише такі конкретні явища як бізнес, політика, експлуатація, бідність. Без повернення до дійсності і здорового глузду, справа Брауна зазнає поразки.

(235)

Саме ця відсутність будь-якого конкретного аналізу вагомих чинників, котрі не дають жінкам писати, є найслабкішим місцем в утопії Сіксу. У межах її поетичної міфології письмо зображається як абсолютна діяльність, в якій всі жінки, будучи *власне* жінками, автоматично беруть участь. Хоча таке бачення є хвилюючим і спокусливим, воно нічого не говорить про справжні несправедливості, втрати і порушення, від яких жінки, радше як соціальні істоти, ніж міфологічні архетипи, мають постійно страждати.

Наполягання Маркузе на необхідності для утопічного проекту включити в себе розум і реальність є вчасним. У своєму запалі використати уяву і принцип насолоди стосовно жінок, Сіксу ризикує грати на користь, власне, тієї патріархатної ідеології, котру вона розвінчує. Зрештою, саме патріархат, а не фемінізм наполягає на маркуванні жінок як створінь емоційних, із розвинутою інтуїцією і багатою уявою, водночас ревниво перетворюючи розум і раціональність на виключно чоловічу прерогативу. Отже, утопії становлять для нас небезпеку як на поетичному, так і політичному рівні. Тож зрозуміло, що визнаючи риторичну владу бачення Сіксу, феміністкам все ж слід прагнути розглянути його конкретні політичні наслідки, щоб точно з’ясувати, на які дії нас надихають.

Але чи виправдано надягати на письмо Сіксу політичну гамівну сорочку, особливо тоді, коли, як вона стверджує, вона цікавиться політикою менше, ніж поезією?

Я б збрехала, якби назвала себе жінкою, що цікавиться політикою, аж ніяк. Насправді я маю поєднати два слова, політичне і поетичне. Чесно кажучи, я маю визнати, я роблю наголос на поетичному. Я роблю це так, щоб політичне не пригноблювало, адже політичне є чимось жорстоким й суровим і таким жорстко дійсним, що часом мені кортить розрадити себе, плачучи і проливаючи поетичні сльози.

(Конлі , 139-40)

Без сумніву, встановлену тут відстань між політичним і поетичним феміністська критика постійно прагне прибрати. І хоча видається, що Сіксу претендує на “поетичний” статус для своїх текстів, це не заважає їй писати безпосередньо про владу і ідеологію стосовно феміністичної політики. Відповідно до Сіксу, ідеологія є “різновидом безкрайної оболонки, яка огортає все. Шкірою, яка – ми це знаємо – є там, навіть якщо вона накриває нас як сітка чи закрита повік” (JN, 266-267). Таке бачення ідеології як абсолютного закритого простору нагадує уявлення про неї Кейт Мілет як про монолітну єдність і має абсолютно ті самі недоліки./8/ Як можемо ми сподіватися коли-небудь відкрити природу ідеології, що оточує нас, якби вона була цілком послідовною, без найменших суперечностей, прогалин чи шпарин, які взагалі можуть дати нам змогу сприйняти її? Те, як Сіксу розглядає ідеологію, заново відтворює закритий простір міфологічного всесвіту, в якому вона постійно прагне сховатися від суперечностей реального світу. Коли Катрін Клеман звинувачує Сіксу в тому, що та говорить на неполітичному рівні, то загострює увагу саме на цій проблемі в роботі Сіксу:

К[атрін Клеман]. Я повинна визнати, що ваші речення для мене позбавлені справжності, якщо тільки не сприйматиму сказане у поетичному сенсі. Наведіть мені приклад... На вашому рівні опису я не впізнаю жодної з речей, про які я думаю в поняттях політики. Не те, щоб він був “хибним”, звісно ж, ні. Але він зображений в поняттях, котрі, як мені здається, належать до рівня міфу чи поезії; він весь позначає якогось спраглого, уявного колективного суб’єкта, величезну сутність, яка є то вільною й революційною, то закріпаченою, то спить, то пильнує... Це не ті суб’єкти, котрі існують насправді.

(JN , 292-293)

Так само занепокоїливими є міркування Сіксу про владу. В інтерв’ю “*La Revue des sciences humaines*”^{**} /^{*} – “Ла Ревю де сыанс юмен”, фр. – Журнал гуманітарних наук/ вона розрізняє “поганий” і “добрий” види влади:

Я б дійсно зробила чітке розмежування коли йдеться про владу як про прагнення верховенства, жаги до особистого та нарцисистичного задоволення. Така влада – це завжди влада над іншими. Це щось, що стосується уряду, контролю і, поза тим, деспотизму. Але якщо я кажу “влада жінок”, по-перших, це вже не *одна* влада, вона помножена, *більше ніж одна* (отже, це не є питання

централізації – котре знищує зв'язок з унікальним, котре зводить все до одного рівня) і це є *питанням влади над собою*, іншими словами, зв'язку, який ґрунтується не на пануванні, а на доступності [*disponibilité*].

(RSH, 483-484)

Обидва види влади є цілком особистими і індивідуальними: схоже, що боротьба проти пригноблення полягає у невдалій спробі утвердити певну гетерогенність влади жінки (гетерогенність, розвінчана однією від слова “жінка”), яка, здається, в будь-якому випадку зводиться до твердження, що сильна жінка може робити все, що забажає. У французькій мові слово *disponibilité* * / * – наявність, доступність/ несе важкий буржуазно-ліберальний спадок, частково через своє центральне положення в працях Андре Жида. Отже, бути “наявним” може передбачати певне егоїстичне бажання “бути готовим до будь-чого” і не застрягати в соціальних і міжособистісних зобов'язаннях. Всеосяжне звернення Сіксу до “влади жінки” прикриває справжні відмінності між жінками, а отже, за іронією долі, придушує справжню гетерогенність влади жінок.

Поетичне бачення письма Сіксу як, власне, залучення звільнення, радше ніж просто як його засобу, несе в собі такі ж індивідуалістичні обертони. Письмо як екстатичне самовираження розглядає особу як таку, що в найвищій мірі здатна звільнити себе – назад до втраченої єдності із первозданною матір'ю. З точки зору Сіксу видається, що жінки пов'язані одна з одною виключно у дуалістичний (я/ти) спосіб: як матері й дочки, лесбійські пари, або ж деякими іншими різновидами стосунку, як от учитель/студент, чи проповідник/послідовник. Недостатність звернень до ширшої спільноти жінок чи колективних форм організації є не лише помітним в праці феміністської активістки, але й свідченням загальної неспроможності Сіксу передати не-Уявне, трикутні структури жадання, притаманні для суспільних взаємин.

Зважаючи на індивідуалістичну орієнтованість теорії Сіксу, мабуть, не варто дивуватися, коли деякі з її студентів зображають її політику як просте продовження її особистості, як в розповіді Верени Андерматт Конлі про появу Сіксу у Паризькому Університеті у передмісті Вінсенн (“навчальний заклад, сумнозвісний через свою королівську вбогість”):

Сіксу звично заходила до комплексу в розкішній горностаєвій досі, чия величезна ціна, найімовірніше, переважала статки багатьох у класі. Її поведінка визначалася передовим застосуванням пригноблення. Як копія зі згадок Батая про ацтекський обряд, вона не вписувалася в дешеві бетонні нутрощі притулків-класів. Потім вона ставала доданою вартістю і поняттям абсолютного нуля, незалежним центром пристойності, винятково ніжним тілом, де її політика розбивала ті з архаїчних сцен, в яких дружини короля упали коло нього.

(Конлі, 80)

Горностаї як емансипація: дивно, що жінки Третього Світу так безглуздо повільно приймають стратегію вдягання Сіксу.

Для читачки, зануреного в англо-американський підхід до жінок і письма, праця Елен Сіксу представляє собою яскравий новий напрям. Незважаючи на негаразди, яких зазнає поняття *письмо* в її текстах, для неї воно завжди певною мірою є лібідальним об'єктом чи дією. Надавши феміністській критиці можливості уникати обмежувального зосередженого на авторові емпіричного підходу, це поєднання сексуальності і текстуальності відкриває цілком нову сферу феміністських досліджень того, як жадання виражене в мові, в текстах, написаних не лише жінками, але й чоловіками.

Як ми могли переконатися, ближчий розгляд її доробку нашоюхується на заплутані тенета суперечності й конфлікту, де деконструктивному баченню текстуальності протистоїть і заважає таке же пристрасне зображення письма як жіночої сутності. Якщо ці суперечності можна вважати, зрештою, знищеними в Уявному, це, в свою чергу, породжує низку політичних проблем для феміністки, що читає Сіксу: проте її творчість, якій шкодять як недостатність посилань на упізнавані соціальні структури, так і біологізм, являє собою запальне утопічне викликання сил творчої уяви жіноцтва.

7. Патріархатні роздуми: Дзеркало Люс Іриґарей

Монументальна докторська дисертація Люс Іриґарей “*Spéculum de l'autre femme*” (“Дзеркало іншої жінки”, 1974) призвела до її негайного виключення з Лаканової *École freudienne* * / * – Школа фрейдизму, фр./ у Вінсенні. Дуже спокусливо розглядати це драматичне застосування патріархатної влади як очевидний доказ справжнього феміністського значення її книжки: будь-який текст, котрий дратує Отців до такої міри, заслуговує на феміністську підтримку і схвальне ставлення. Однак, зазнавши суворої критики з боку більшості послідовників Лакана /1/, «Дзеркало» також було об'єктом багатьох уїдливих феміністських дебатів. Іноді здається, що єдиним, у чому досягли згоди різні критики Іриґарей, – це те, що книга варта тієї уваги, яку їй так щедро приділяють /2/.

Перша книга Іриґарей, “*Le Langage des déments*” (“Мова слабоумства”, 1973), була дослідженням моделей мовної дезінтеграції у старечому слабоумстві: сфера, що на перший погляд може видатись далекою від феміністських пристрастей у «Дзеркалі». Однак читачам останнього висновки “Мови слабоумства” видадуться знайомими: “Сказавши більше, ніж каже, промовивши більше, ніж промовляє, божевільна людина насправді вже більше не є активним суб'єктом промовляння.... Вона – тільки можливий виразник раніше оголошених формулювань” (351). Таке пасивне, наслідувальне чи імітативне ставлення до структур мови є разюче схожим на спосіб, в який жінки, відповідно до «Дзеркала», ставляться до фалократичного дискурсу.

У 1977 році слідом за «Дзеркалом» вийшла низка текстів із спільною назвою “*Ce sexe qui n'en est pas un*” (“Стать, що не є одиничною”). Хоча “Стать” є набагато стислішим і в багатьох аспектах доступнішим виданням, ніж попередня праця, її недостатньо, щоб створити цілком повноцінне враження про теорії Іриґарей. Адже для цього взаємозв'язок цієї праці і «Дзеркала» занадто тісний; складаючись частково з поетичних або напівтеоретичних текстів, частково із фрагментів теоретичних у звичний спосіб, навіть з уривками записів семінарів за попередньою книжкою, “Стать” розвиває багато провідних тем, вперше розглянутих у «Дзеркалі», у такий спосіб, що часто вимагає деякої обізнаності із контекстом.

З 1977 року Іриґарей видала два менших за обсягом тексти, які зосереджуються на стосунках матері і дочки: “*Et l'une ne bouge pas sans l'autre*” (“І одне не рухається без іншого”, 1979 р.) і “*Le Corps-à-corps avec la mère*” (“Стискаючи матір”, 1981 р.). Розвиваючи критику західної філософської традиції, розпочату в «Дзеркалі», у “*Amante marine de Friedrich Nietzsche*” (“Морська коханка Фрідріха Ніцше”, 1980 р.) вона також запропонувала поетико-теоретичне прочитання Ніцше, зосереджене на його вживанні водних образів. Вода була для Ніцше найчужішою стихією, стверджує Іриґарей, а тому має найвищий “деконструктивний” потенціал для його власного дискурсу. “*Passions élémentaires*” (“Стихійні пристрасті”, 1982 р.) є поверненням до основних тем “Статі” і «Дзеркала», цього разу – у формі поетичного монологу, де суб'єкт мовлення, жінка, оспівує свою насолоду в природних стихіях і власну пристрасть до свого (чоловіка-)коханця. У “*L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger*” (“Забуваючи повітря: випадок Мартіна Гайдеґґера”, 1983 р.) подано критику Гайдеґґера, яка заснована на витісненні ним повітряних образів, де його міркування швидко стають для Іриґарей відправною точкою вже для власного аналізу – аналізу повітря як жіночої стихії, який деконструє спрощенські поділи чоловічого мислення. В “*La Croissance même*” (“Те саме вірування”/ “Вірування в Того самого”, 1983 р.), невеличкому розглядові Фрейдівського аналізу гри *fort-da*, Іриґарей стверджує, що Фрейд нехтує вирішальністю стосунків немовляти і повітря як єдиної стихії, спроможної примирити маля із втратою плаценти й матиного тіла. Однак я розглядатиму феміністську теорію Іриґарей, спираючись на два тексти, в котрих вона

розробляє головні принципи свого феміністського аналізу: перш за все, це “Дзеркало іншої жінки”, а також “Стать, що не є одиничною”. /3/

«Дзеркало»

З огляду на підготовку Іриґарей у царині психолінгвістики та на її фах психоаналітика, може здатися дивним те, що вона схотіла спробувати свої сили у престижному і високоакадемічному французькому *doctorat d'Etat* (* – докторантура) з філософії. Для самої Іриґарей вибір філософії був очевидним: у нашій культурі філософія корисується статусом “провідного дискурсу”, як авторка сама про це каже: “Саме філософський дискурс потрібно взяти під сумнів і порушувати, тому що він встановлює правила для всіх інших, тому що він створює дискурс дискурсів” (S, 72). Якщо перша частина «Дзеркала» містить уїдливу критику Фройдової теорії жіночності, то критика ця якраз і полягає в показі того, як революційний за інших обставин дискурс Фрейда підкоряється жінконенависницьким правилам західної філософської традиції, оскільки це зачіпає фемінність. Іриґарей, на відміну від Кейт Мілет, жодним чином не збирається відкидати психоаналіз як марну чи реакційну за своєю суттю теорію:

Це більше питання виявлення його [психоаналізу] все ще незалучених наслідків. Слід сказати, що, хоча Фройдова теорія вочевидь дає нам дещо, спроможне сколихнути весь філософський порядок дискурсу, але, як це не парадоксально, вона все ж підкорюється цьому порядку, коли йдеться про визначення статевої різниці.

(CS, 70)

“Дзеркало іншої жінки” розділене на три основних частини: перша, “La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie” (“Сліпа пляма давньої мрії про симетрію”)/4/, складається з напрочуд ретельного розгляду тверджень Фрейда щодо жіночності, переважно в його лекції про жіночність в “Нових вступних лекціях з психоаналізу”, але також і в інших текстах, де він досліджує питання жіночого психостатевого розвитку та / або статевої різниці. Друга частина, “Дзеркало”, містить низку потрактувань західних філософів від Платона до Геґеля, а також декілька розділів із викладом власних теоретичних засад Іриґарей. Третя частина, “Платонова *L'μστερα*” (Платонова *hustera* [печера]) – детальний розгляд печерної притчі Платона у світлі попередньої критики західної філософії. Хоча ця частина книги Іриґарей не посідатиме чільного місця у подальшому викладові, слід зауважити, що це – надзвичайно витончена феміністська деконструкція або ж критика патріархатного дискурсу, котра надихає жінок у пошукові нових моделей для метких політичних потрактувань літературних або філософських текстів.

Однак за цим описом структура «Дзеркала» виглядає значно спрощеною порівняно із тим, якою вона є насправді. Згідно із Оксфордським словником англійської мови, одним із значень слова *speculum* є:

1. (Мед). Інструмент для розширення порожнин людського тіла для огляду, розширник. 2. дзеркало, зазвичай з полірованого металу, наприклад, *~um metal* (сплав міді й олова, особливо у телескопі-рефлекторі).

Його первісне латинське значення було «дзеркало», від *specere*, (дивитися). Як ми побачимо, саме слово вже містить деякі з головних тем аналізу Іриґарей. Більше того, сама будова книги наближається до дзеркалоподібної структури. Почавши із

Фройда і закінчивши Платоном, Іриґарей перегортає звичайну історичну послідовність так, як це робить увігнуте дзеркало - розширник, що його використовують гінекологи для огляду "порожнин" жіночого тіла. Щоб це підкреслити, Іриґарей цитує Платона, який пише про увігнуте дзеркало: "Якщо його встановити горизонтально щодо поверхні, то через увігнутість буде здаватися, начебто все стало догори ногами" (S, 183) /5/. Але увігнуте дзеркало – це також фокальна точка, лінза, що може зосереджувати промені світла таким чином, щоб "висвітлити секрети печер" і "осягнути таїну статі жінки" (S, 182). Дзеркало -- чоловіче знаряддя для глибшого проникнення у жінку, але це також увігнута поверхня, на зразок тієї, яку воно прагне дослідити. Дзеркало, що входить і висвітлює піхву жінки, здатне на це тільки завдяки його власній увігнутій формі; як це не парадоксально, дзеркало об'єктивізує свій об'єкт, в першу чергу, через його імітування.

"Дзеркало іншої жінки" Іриґарей оформлене як ввігнута поверхня за моделлю ввігнутого дзеркала/піхви. В центрі розташований розділ із назвою «Дзеркало», котрий обрамлено двома великими розділами, (перший – стосовно Фройда, останній – стосовно Платона): наче уривчастіший середній розділ просідає між солідними, ґрунтовними працями видатних мислителів. У межах середнього розділу ця техніка обрамлення і повторюється, і обертається на свою протилежність: Іриґарей викладає свої власні міркування в першому та останньому розділах, обрамляючи сім розділів поміж ними, де головно розглядаються чоловіки-філософи від Платона до Геґеля. Структура та ж сама, але співвідношення між чоловіками й жінками було обернене. Однак, схоже, в семи середніх розділах задіяний інший засіб обрамлення: за двома надзвичайно критичними розділами стосовно Платона й Аристотеля іде розділ "з" Плотіна, що складається цілком з цитувань за його "Енеадами". У цьому контексті (або, що доречніше, *кон-тексті* - *con* французькою означає "поцька"), вочевидь пряме цитування руйнує думку Плотіна: зрештою, це вже більше не слова Плотіна, а їхня зроблена Іриґарей талановита (дослівна) імітація. Її бездоганна мімікрія примудряється невловимо викрити його нарцисистичний фалоцентризм.

Цей наслідувальний розділ розташований безпосередньо перед традиційнішим аналізом Декарта, після якого, у свою чергу, йде захопливий розгляд дискурсу жінок-містиків під назвою "La mystérieuse". Розділи про Канта й Геґеля передують останньому розділу, де знов з'являється власний теоретичний дискурс Іриґарей. Оскільки присвячений Декартові розділ розташований точнісінько у центрі розділу "Дзеркало" (і всієї книжки), знову утворюється ефект обрамлення. Оточений розділом "з" Плотіна, яка має назву "La mère de glace" ("Льодяна/дзеркальна мати/океан"), і розділом "La mystérieuse" ("Жінка-містик/істеричка/таємнича жінка"), Декарт потрапляє у найглибшу западину книги: фалічним, інструментальним рухом дзеркало висвітлює його, і водночас підкреслює його положення всередині жіночого, ніби для того, аби довести припущення Іриґарей, що жінка є мовчазним підґрунтям, на котрому патріархатний мислитель зводить свої дискурсивні споруди. Це навряд чи збіг, що саме Декарта, раціоналіста-теоретика поділу на тіло і душу, котрий усе ще справляє значний вплив на французьке інтелектуальне життя, Іриґарей вирішила оточити в такий спосіб.

Спекуля(риза)ція і міметизм

Стиль Іриґарей завдячує багато в чому методам деконструктивістської критики. Позаяк більшість із того, що вона хотіла сказати, у «Дзеркалі» розкрито за допомогою майстерної маніпуляції цитатами й власними коментарями, важко передати особливості її письма без розлогих цитувань на кшталт того, як вона цитує Фройда чи Платона. У подальшому викладі, аби висвітлити її підхід, а також розглянути деякі з його більш проблематичних аспектів, я вирішила зосередитись головним чином на її критиці Фройда та її аналізові жіночої містики.

Фройд

Лекція Фройда з жіночності бере за вихідну точку таємницю жінки. Маючи на меті пролити дешицу світла науки на незвіданий континент фемінності, Фройд починає з того, що висуває питання “Що є жінка?” Вже саме використання образів світла й темряви, стверджує Іриґарей, засвідчує його сліпе підкорення найдавнішим з фалократичних” філософських традицій. Фройдова теорія різниці статей заснована на зримості тому, що різниця *видима оком*: саме *око* вирішує, що чітко істинне, а що – ні./6/ Тобто найсуттєвішим фактом статевої різниці для Фройда є те, що чоловік має зримий статевий орган, пеніс, а жінка – ні; коли Фройд дивиться на жінку, він вочевидь не бачить нічого. Жіноча відмінність сприймається як відсутність чи заперечення чоловічої норми.

Цей момент є вирішальним для міркування Іриґарей: у нашій культурі жінка – це зовнішній образ: “отже, фемінне слідувало розшифровувати як заборонене [*interdit*], між знаками, між втіленими значеннями, між рядками (S, 20). Вона, стверджує Іриґарей, – це негатив, якого потребує “спекуляризація” * - Термін, котрий обігрує значення слова “спекуляція” як міркування, умогляд, залучаючи уявлення про економічну спекуляцію задля розгляду того, у що ми робимо інтелектуальні капіталовкладення, та подібне за звучанням дзеркальне (англ. *specular*), видиме, із особливою увагою до “спектакля” фемінності. (Прим. ред.).\, що до неї вдається суб’єкт-чоловік. “Спекуляризація” передбачає не тільки дзеркальний образ, що створюється візуальним проникненням дзеркала у піхву; це також натяк на основне припущення у витоках всього західного філософського дискурсу: необхідність постулювати існування суб’єкта, здатного *усвідомлювати* самого себе. Філософський мета-дискурс уможливлений тільки у процесі, за твердженням Іриґарей, коли суб’єкт міркувань сам себе розглядає\обмірковує; *міркування*** (** Читай – спекуляції (прим.ред.)) філософа присутньо є нарцистичними. Замасковані під роздуми з приводу загальних умов людського Буття, мислення філософа для своєї дієвості залежить від дзеркальності (само-рефлексивності мислення); те, що виходить за межі цього рефлексивного кругообігу, є *незбагненним*. Саме цей вид спекуля(риза)ції Іриґарей має на увазі, коли говорить, що західний філософський дискурс не спроможний представити фемінність / жінку інакше, ніж як негатив\заперечення свого *власного* відображення.

Цю логіку *такого самого*, згідно з Іриґарей, можна прослідкувати й у Фройдовому погляді на розвиток статевої різниці. Для Фройда не існує статевої різниці на до-Едіповій стадії: протягом оральної, анальної й фалічної стадій маленька дівчинка нічим не відрізняється від маленького хлопчика. І саме під час Едіпової кризи відбувається важлива зміна в орієнтації маленької дівчинки: в той час, коли маленькому хлопчикові мати і надалі править за об’єкт, маленька дівчинка повинна зректися своєї до-Едіпової прив’язаності до матері і натомість прийняти за любовний об’єкт свого батька. Цю зміну не тільки складно пояснити, її важко втілити у життя: існують сумніви, і Фройд це легко визнає, щодо того, чи більшість жінок дійсно може спромогтися повністю полишити свою до-Едіпову прив’язаність і розвинути цілком “зрілу” фемінність./7/ Іриґарей стверджує, що Фройд був вимушений розвинути таку непослідовну, суперечливу й жінконенависницьку теорію фемінності через своє неусвідомлене підкорення дзеркальній логіці такого ж. Адже його теорія розглядає маленьку дівчинку присутньо як *таку ж саму*, що й маленький хлопчик: вона, як це уїдливо викладає Іриґарей, не маленька дівчинка, а маленький чоловік. На фалічній стадії сама маленька дівчинка сприймає клітор як недолугий пеніс – стверджує Фройд, у такий спосіб спритно придушуючи вторгнення різниці в свої міркування. Це візуальне сприйняття нестачі в маленької дівчинки – наріжне положення спірної Фройдової теорії пенісних заздрощів.

Думку, що жінка спочатку сприймає свій клітор як маленький пеніс, а потім вирішує, що її вже було кастровано, можна потрактувати, на думку Іриґарей, у такий спосіб, що про нього нагадує Кейт Мілет, як проекцію *чоловічого* страху кастрації: допоки вважається, що жінка заздрить чоловіку через його пеніс, він може бути спокійним, знаючи, що він, зрештою, обов'язково той пеніс має. Іншими словами, завдання жіночих пенісних заздрощів – підпирати чоловічу душу. “Каструвати жінку означає вписати її в закон *такого ж* жадання, жадання того ж самого”, зауважує Іриґарей (CS 64). Чоловік, що мислить, не тільки проектує своє бажання самовідтворення (тобто свого власного відображення) на жінку; він, згідно із думкою Іриґарей, нездатен *міркувати* поза цією дзеркальною структурою. У такий спосіб жіночий комплекс кастрації стає все більш Таким же. Жінка не просто Інша, як з'ясувала Сімона де Бовуар, вона саме чоловікова Інша: вона – його негатив або ж дзеркальне відображення. Ось чому Іриґарей вважає, що патріархатний дискурс розташовує жінку *поза* представленням: вона – відсутність, негативність, темний континент, чи, в кращому випадку, гірший чоловік. У патріархатній культурі жіноче *посутньо* (і, що б це не було, воно буде розглянуто далі) знецінюється; воно повертається тільки в своїй “прийнятній” формі – як спекуляризований (віддзеркалений) Інший чоловіка.

Власні тексти Фрейда, особливо “Моторошне”, усвідомлюють *пильний погляд* як фалічну діяльність, пов'язану із анальним бажанням садистського володіння об'єктом./8/ Філософ що спекуляризує, є могутнім володарем своєї здатності бачити сутність; як доводить приклад Едіпа, страх сліпоти є страхом кастрації. Поки скопофілія (тобто “любов до споглядання”) володаря залишається вдоволеною, немає загрози його володарюванню. Не дивно тоді, що *rien à voir* (“нічого не видно”) маленької дівчинки загрожує теоретику чоловічої статі. Як нам нагадує Джейн Гелоп, грецьке *theoria* походить від *theoros*, “глядач”, від *thea*, “перегляд” (Гелоп, 58). Якби наш теоретик осмислював фемінне, він міг би виявити, що падає зі свого фалічного маяка в морок темного континента.

Іриґарей демонструє важливість погляду (чи пильного погляду) у Фрейдівій теорії в характерному для неї стилі: удаючи з себе допитливу маленьку дівчинку, що насмілюється кинути виклик владі батька, вона повільно викриває його будови. При цитуванні Фрейдового виразного опису бажання маленької дівчинки мати пеніс замість власного меншовартого клітора, вона розмірковує над його значенням:

Непогана драматизація. І можна уявити чи вигадати сцени такого визнання, що відбувається у кабінеті Фрейда-психоаналітика. Хоча має постати питання їхнього відповідного стосунку до погляду, до ока і до статевої різниці, оскільки він каже – треба побачити, щоб повірити. Чи слід у такому разі не бачити [*ne pas voir*], щоб розглянути [*revoir*] питання? Можливо... Але все ж... Якщо уся сила і різниця(?) перейшли у погляд(и)? Тобто Фрейд міг дивитись без того, щоб його бачили? Без того, щоб дивилися, як він дивиться? І навіть без сумніву щодо сили його пильного погляду? Чи не звідси бере початок заздрість до всемогутності цього погляду, цього знання? Влада над геніталіями/жінкою/сексом [*le sexe*]. Заздрість, ревності до пеніса-ока, фалічного погляду? Він побачив би, що в мене цього нема, зрозумів би це так швидко, що не встигнеш і оком моргнути. Я не знаю, чи у нього є. Чи він має більше, ніж я маю. Але він дасть мені знати. Витіснена кастрація? *Це нехайна загроза поглядові*. Дійсно, не слід забувати, чим завдячує поглядові “кастрація” чи знання про кастрацію, у всякому разі, у випадку Фрейда. Як завжди, погляд під загрозою /у грі [*en jeu*]...

Але маленька дівчинка, жінка, не має *нічого*, що б можна було показати. Вона б представила, виставила можливість того, що *нічого не видно*.

Жінка – як для Фрейда, так і для інших західних філософів – стає дзеркалом для його власної маскулітності. Іриґарей робить висновок, що в нашому суспільстві представлення, а отже, й соціальні та культурні структури, - це продукти того, що вона бачить як фундаментальну *hom(m)osexualité* * (* - Можливий переклад українською – чоловікосексуальність. Прим. ред.). Тут маємо французькою гру слів *homo* (“такий самий”) і *homme* (“чоловік”): чоловіче бажання того ж самого. В задоволенні від самопредставлення, від її бажання того самого, жінці відмовлено: вона відрізана від усіх видів задоволення, які могли б бути притаманні їй.

У полоні дзеркальної логіки патріархату жінка може вибирати, чи залишитися їй мовчазною, белькочучи щось незрозуміле (будь-яке висловлювання, що не вкладається у логіку такого самого, буде за визначенням незрозумілим для дискурсу чоловіка-володаря), чи *вдатися* до дзеркального представлення себе як меншовартого чоловіка. Другий з варіантів, жінка як імітатор, згідно із Іриґарей, є формою істерії. Істерія *імітує* її власну сексуальність у чоловічий спосіб, адже це єдиний спосіб, у який вона може зберегти щось від свого власного бажання. Драматизація (чи *mise en scène*) істеричкою самої себе є, таким чином, вислідом її виключення з патріархатного дискурсу. Не дивно тоді, що фалократія сприймає симптоми істерички як неточну копію первинної драми, пов’язаної із чоловіком (її прагнення спокусити власного батька). І не дивно також, що Фрейдове лікування маленького Ганса показує надзвичайний ступінь ототожнення між аналітиком і його малим двійником, в той час як його аналіз Дори має усі ознаки його власного страху втратити контроль і загинути в жажливій каструвальній порожнечі (*rien à voir*), явленій у Дориній істерії./9/

Містицизм

Перша частина середнього розділу «Дзеркала» починається з розгляду концепції суб’єктності: “Усі теорії суб’єкта завжди стосувалися “чоловічого”. Коли жінка підкоряється їм, вона несвідомо поступається своїм особливим стосунком із уявним”(S, 165). Жінкам відмовлено у суб’єктності, стверджує Іриґарей, і це виключення забезпечує побудову порівняно стійких об’єктів для суб’єкта (що спекуляризує). Якщо хтось уявив, що жінка може уявити все що завгодно, об’єкт (міркування) втратив би сталість і в такий спосіб зрушив би і самого суб’єкта. Якщо жінка не може представляти основу, землю, бездіяльну або незрозумілу матерію, котра має бути привласнена чи придушена, тоді як суб’єкт може бути впевнений у своєму статусі суб’єкта? Без такої не-суб’єктної основи, як доводить Іриґарей, суб’єкт взагалі був би неспроможний вибудувати себе. Сліпою плямою дискурсу мислителя-володаря завжди є жінка: відсторонена від представлення, вона є основою, на якій теоретик зводить свої дзеркальні будови, але, внаслідок цього, саме на ній його побудови завжди просідають.

Якщо, як вважає Іриґарей, містичний досвід – це й є саме досвід втрати суб’єктності, досвід зникнення протиставлення між суб’єктом й об’єктом, тоді він мав би бути особливо привабливим для жінок, чия суб’єктність* /* – здатність бути суб’єктом – прим. ред./ так чи інакше заперечується і придушується патріархатним дискурсом. Хоча не всі містики були жінками, однак схоже, що містицизм створив єдину сферу високого духовного прагнення за патріархату, де жінки могли й відзначалися частіше за чоловіків. З точки зору Іриґарей, містичний дискурс є “єдиним місцем в західній історії, де жінка говорить і діє так публічно” (S, 238). Містичні образи підкреслюють ніч душі: морок і бентежність свідомості, втрата суб’єктності. Відчувши дотик вогнів божественного, душа містика перетворюється на

потік, що розчиняє будь-які відмінності. Цей оргазмічний досвід ухиляється від дзеркальної раціональності патріархатної логіки: садистське око \ я має бути заплющене; якщо філософ має відкрити для себе приваби містицизму, то мусить залишити свою філософію, “вирушаючи у політ наосліп із замкнених покоїв філософії, змоглядної матриці, де він ув’язнив себе, щоб ясно мислити про все суще” (S, 239). Видається, що саме екстатичне бачення (від грецької *ex*, “поза”, і *histēmi*, “місце”) якраз і уникає дзеркальності. Якщо жінки прагли й досягли екстазу (чи *extase*, як це пише Іриґарей), то це сталося тому, що вони були вже поза скопичним (видимим) представленням; невігластво жінки-містика, її безумовне приниження перед божественним було невід’ємною частиною жіночого стану, в якому вона виховувалася: “[У цій системі] найслабші в науках і найнеобізнаніші були найкрасномовнішими і найбагатшими на одкровення. Отже, як історично склалося, жінки. Чи принаймні “жіноче”.” (S, 239).

Але що, як в центрі навіть цієї безмежної прірви приховано дзеркало/увігнуте дзеркало-розширник? Містики, зрештою, часто використовують образ *палаючого дзеркала* (чи *miroir ardent*), щоб описати деякі аспекти свого досвіду. Хоча палаюче дзеркало, як там що, нічого не відбиває, однак фраза означає рух у напрямку до спекуляризації містичного досвіду. Це відбувається, за твердженням Іриґарей, через теологізацію містицизму. Теологія робить містицизм цілеспрямованим, надаючи йому (маскулінний) об’єкт: містичний досвід приходить, щоб *відбити Бога* у всій його славі, і в такий спосіб зводиться до лише чергового прикладу чоловічої спекуляризації, де гомо(чоловіко-)сексуальний устрій Бога, який жадає свого Сина (і навпаки), відбивається у небутті (*néant*) у серці містика. Але, як зауважує Іриґарей, ці зусилля із повернення чоловіками містицизму цілком можуть призвести до зворотних наслідків: Бог, навіть у теології, вищий за будь-які представлення; людське втілення Сина є “найбільш жіночим з-поміж усіх чоловіків” (S, 249). Христос скасовує дзеркальну логіку, і самоприниження містика відтворює його пристрасті: перемогу буде здобуто саме в найглибшій з усіх прірв. Самопредставлення жінки-містика уникає дзеркальної логіки не-представлення, накинута їй за патріархату. Взнявши за приклад образ Христа, що страждає, жінка-містик через часто само-заподиюване приниження, парадоксально відкриває простір, у якому може розквітнути її власне задоволення. Хоча цей простір усе ще обмежений чоловічим дискурсом, він, однак, є досить великим, щоб вона більше не почувалася вигнанкою.

Непохитна логіка Того самого

Те, що Іриґарей підносить містицизм, може виявитися несподіванкою для багатьох феміністок. Її точка зору, зрештою, полягає в тому, що містичний досвід дозволяє жіночності відкритися саме через найглибше прийняття патріархатного підкорення. Однак містицизм – це особливий випадок. Скоріш за все, Іриґарей й не стверджує, що усі жінки є справді містиками у душі, а всього лиш, що за патріархату містицизм (як, власне, й істерія кілька сторіч потому) пропонує жінкам справжню, дарма що обмежену, можливість відкрити деякі аспекти задоволення, що могли б бути притаманні їхнім лібідальним потягам. Але звідки нам знати, чим є або ж може бути “задоволення жінки”? Якщо дзеркальна логіка панує над усім західним теоретичним дискурсом, то як докторська дисертація Люс Іриґарей може уникнути його згубного впливу? Якщо її дослідження містицизму веде її до втішання з образу жінки, що наслідує страждання Христа, чи не потрапила вона в тенета логіки, котра вимагає від неї створення образу жінки, що є точнісінько таким самим, як у дзеркальних конструкціях фемінності в патріархатній логіці? У проникливому міркуванні Шошана Фельман порушила низку доречних питань, що точно визначають проблеми, котрі постають перед Іриґарей, коли вона представляється як теоретик-жінка або теоретик жінок:

Якщо якраз “жінка” і є Іншим усіх західних теоретичних точок зору, котрі тільки можна уявити, як може жінка як така говорити в цій книжці? Хто тут говорить, і хто проголошує інакшість жінки? Якщо, як пропонує Люс Іриґарей, мовчання жінки чи утиск її здатності говорити є визначальними для філософії і теоретичного дискурсу, з якої теоретичної точки зору говорить сама Люс Іриґарей, аби розвинути свій власний теоретичний дискурс щодо жінок? Чи говорить вона як жінка, чи *замість* (мовчазної) жінки, *для* жінки, *від імені* жінки? Чи достатньо *бути* жінкою, щоб *говорити як* жінка? Чи “говорити як жінка” – це факт, зумовлений деякою біологічною умовою або ж стратегічним, теоретичним *положенням*, анатомією чи культурою? А що, як здатність “говорити як жінка” – не просто “природний” факт, що, як її не можна вважати за саму собою зрозумілу?

(Фельман, 3)

Хоча Іриґарей ніколи фактично не визнавала, все ж її аналіз чоловічої дзеркальної логіки багато в чому завдячує Дерріда, а власне – його критиці західної філософської традиції. Якщо текстуальні аналізи, викладені в «Дзеркалі» є надихаючими прикладами протипатріархатної критики, то це тому, що Іриґарей знає, як викрити недоліки й суперечності фалоцентричного дискурсу. Ґаятрі Співак має на увазі саме роботу Іриґарей, коли схвально відгукується про певні аспекти французького фемінізму за його винахідливий підхід до панівних форм дискурсу:

У тривалій перспективі, найкорисніше, що може дати навчання з французького фемінізму, – це політизовані й критичні приклади “Симптоматичного читання”, котре не завжди наслідує техніку повного обернення та заміщення, що нею послуговується деконструктивне читання. Метод, який видавався відновлювальним, коли використовувався для того, щоб вітати авангард, є плідно конфліктним, коли до нього вдаються, аби викрити панівний дискурс.

(Співак, 177)

Але якщо, як стверджує Дерріда, ми усе ще живемо за панування метафізики, тоді неможливо запропонувати нові *концепції*, незаплямовані метафізикою присутності. Ось чому він бачить деконструкцію радше як діяльність, ніж як нову “теорію”. Деконструкція, іншими словами, є відверто паразитичною на метафізичному дискурсі, який вона має повалити. З цього випливає, що будь-яка спроба сформулювати загальну теорію фемінності буде метафізичною. Саме в цьому полягає дилема Іриґарей: показавши, що досі фемінність витворювалася виключно щодо логіки Того самого, вона піддається спокусі розробити свою власну позитивну теорію фемінності. Але, як ми бачили, будь-яке визначення “жінки” означатиме спробу осутнісити, есенціалізувати її.

Сама Іриґарей усвідомлює цю проблему і докладає значних зусиль, щоб уникнути цієї есенціалістської пастки. Таким чином, в певний момент вона недвозначно відкидає будь-яку спробу визначити “жінку”. Вона пише, мовляв, жінки не повинні намагатися стати рівними чоловікам:

Вони не повинні претендувати на суперництво із ними, вибудовуючи логіку фемінного, котра знову орієнтуватиметься на “онто-теологічне”. Натомість вони повинні спробувати виплутати це питання з лабет устрою логосу. Отже, їм не варто викладати його як “Що є жінка?” Вони повинні, через повторення-

тлумачення способу, у який фемінне стає визначеним у дискурсі – як відсутність, нестача, чи як імітаційне і обернене відтворення суб'єкта – показати, що на фемінній стороні можливо *вийти за межі* цієї логіки та *порушити* її.

(CS, 75-76)

Один із шляхів руйнування патріархатної логіки в такий спосіб – через імітацію, чи мімікрію чоловічого дискурсу. Ми вже бачили, як сама Іриґарей із помітним успіхом вдається до такої імітаційної стратегії у розділі “з” Плотіна. Відповідаючи на питання, що їх поставила Шошана Фельман, цілком можна стверджувати, що Іриґарей у «Дзеркалі» говорить як жінка, що імітує чоловічий дискурс. Таким чином, академічний апарат докторської дисертації, все ще відчутний у «Дзеркалі», може бути іронічним жестом: бездоганно теоретичний дискурс Іриґарей (походячи від жінки, що обговорює випадок, котрий представляє Іриґарей) зазнає зміщення й витворення в якості дотепної пародії на патріархатні способи аргументування. Якщо Іриґарей, як жінка за патріархату, не має – відповідно до її ж аналізу – власної мови, а може тільки (у кращому випадку) імітувати чоловічий дискурс, це повинно неминуче позначитись на її письмі. Вона не може вдавати, ніби пише у такому собі суто феміністичному просторі поза патріархатом: якщо її роздуми мають сприйматися як щось більше, ніж невиразна балаканина, вона приречена копіювати чоловічий дискурс. Фемінне ж, таким чином, може бути прочитане лише у проміжках між знаками та рядками її власної імітації.

Але якщо все так і є, то імітація Іриґарей у «Дзеркалі» стає свідомою діяльністю з істеричної (наслідувальної) позиції, приписаної усім жінкам за патріархату. Приймаючи те, що у будь-якому випадку є неминучою імітацією, Іриґарей подвоює її, таким чином, підносячи паразитизм до другого ступеня. Їй належить театральна постановка імітування: імітуючи імітацію, накинуту жінці, хитрий дзеркальний хід Іриґарей (її імітація *віддзеркалює* імітацію усіх жінок) має на меті знищити прояви фалоцентричного дискурсу, просто *перебільшуючи* їх. Їй належить дуже парадоксальна стратегія, що відтворює стратегію містиків: якщо ница капітуляція жінки-містика стає моментом її звільнення, підрив патріархату, до якого вдається Іриґарей через надмірну імітацію його дискурсів, може бути спасінням із гамівної сорочки фалоцентризму.

Питання, однак, полягає в тому, чи дійсно працює ця стратегія, і якщо так, то за яких обставин. Одним зі шляхів дослідження проявів мімікрії в текстах Іриґарей є розгляд використання в її аргументації аналогій чи порівнянь. У «Дзеркалі» вона бачить аналогічне прочитання як типове вираження чоловічої пристрасності до Того самого:

Самі тлумачі снів мали лише одне бажання: знаходити те ж саме. Усюди. І це, звичайно ж, впадало в око. Але з того часу, хіба *тлумачення* не потрапило також в тенета цього сну про тотожність, рівнозначність, аналогію, подібність, симетрію, порівняння, імітацію і т.д., що була б більш-менш *правильною*, тобто більш-менш *хорошою*?

(S, 27)

Отже, мало б сенс очікувати від Іриґарей наслідування цього виду міркування за допомогою рівнозначності й подібності, щоб знищити його стабілізаційні, ієрархічні прояви. Але це відбувається не завжди. У своєму есеї “Le marché des femmes” (“Жінки на ринку”, CS, 165-85), вона твердить, що “Марксів аналіз продукту як основної форми капіталістичного багатства можна ... розуміти як інтерпретацію статусу жінки в так званих патріархатних суспільствах (CS, 169). Згідно з точкою зору

Іриґарей, жінка може, перш за все, читатись і як споживча вартість, і як обмінна вартість: вона є “природою” (споживчою вартістю), що підлягає впливу людської праці і перетворюється на обмінну вартість. Саме в ролі обмінної вартості вона може бути проаналізована як продукт на ринку: її цінність міститься не в її власному бутті, а в деякому надзвичайному стандарті рівнозначності (гроші, фалос). В показовій виносці Іриґарей захищає активне використання аналогії в цьому есеї:

І чи не визначав Аристотель, “гігант думки” за Марксом, відносини між формою і матерією за допомогою аналогії зі стосунками між чоловіками і жінками? Тому повернення до питання статевої різниці є швидше новим переходом [*retraversée*] через аналогізм.

(CS, 170)

Іншими словами: коли вона як жінка вдається до конкретної риторичної стратегії, ця стратегія негайно потрапляє в новий (не-чоловічий?) контекст із відмінними політичними ефектами. Тобто виявляється, що питання політичної дієвості жіночої мімікрії залежить від влади нового контексту, наданого жіночим наслідуванням. Якщо у випадку Плотіна стратегія виявилась надзвичайно успішною, це сталося завдяки анти-сексиському аналізу, поданому безпосередньо перед наслідувальним розділом "з" Плотіна. Але у випадку Маркса важко прослідкувати, як її імітація підриває марксистський дискурс. Скоріше здається, що Іриґарей використовує Марксів аналіз у цілком звичайний спосіб: вочевидь втішена тим, що знайшла Те ж саме, вона продовжує радше розвивати багатозначні висліди зі своєї аналогії, ніж викривати недоліки того, що вона вважає за Марксів фалоцентричний дискурс. Отже, її есей читається радше як підтвердження здогадів Маркса, а не як критика його дзеркальної логіки. В іншому есеї, “La ‘mécanique’ des fluides” (“Механіка” рідин”, CS, 103-16), мімікрія за допомогою аналогії ніяк не виправдовує себе як політичний механізм. Тут аналогія проводиться між феміністською і маскуліністською, з одного боку, та рідинами й твердими тілами – з іншого. Фалократична наука нездатна пояснити рух рідин, вважає Іриґарей, також не може вона пояснити і жінку. Тому, за її твердженням, мова жінки поводитьсь так само, як і рідини, зневажані фізиками-чоловіками:

Вона неперервна, здатна до стискання, розтягування й розсіяння, в'язка, електропровідна. ... Вона ніколи не закінчується, вона і могутня, і безсила через свій опір тому, що може бути підраховано, вона насолоджується і страждає через свою підвищену чутливість до тиску; вона змінюється – наприклад, в обсязі чи силі — залежно від температури, вона перебуває у своїй фізичній дійсності, визначеній тертям між двома нескінченно близькими силами — динаміка близькості, а не приналежності.

(CS, 109-110)

Тут її імітація патріархатного урівнювання жінки й рідин (жінка як життєдайне море, як джерело крові, молока й навколоплідної рідини...) досягає успіху лише в зміцненні патріархатного дискурсу. Ця невдача є наслідком того, що вона розглядає плинність як *позитивну альтернативу* знецінюючим скопофілічним побудовам патріархів. Імітація зазнає невдачі, оскільки вже не сприймається як така: вона вже більше не є просто глузуванням над недолугостями чоловіцтва, вона – чудове відтворення логіки Того самого. Коли лапки навколо цитати, так би мовити, більше не очевидні, Іриґарей потрапляє точнісінько в ту есенціалістську пастку визначення жінки, котрої вона прагла уникнути.

Вочевидь, імітацію чи імперсонацію* /* – В загальному випадку – (посутньо пародійне) виконання ролі жінки чоловіком, який вдягає підкреслено жіночий одяг та

вдається до перебільшеного стереотипного способу жіночого мовлення та манер, імітування голосу та рухів. Тут вжите із дещо іншим значенням – демонстративне переймання особливостей, що вважаються притаманними іншій статі. Прим. ред.) не можна відкидати як негідну для феміністських цілей, але це й не панацея, як Іриґарей іноді її сприймає. Питання Шошани Фельман (Чи говорить Іриґарей як жінка? За жінку? Замість жінки?) не вийде обійти за допомогою теорії жіночої мімікрії чоловічого дискурсу. Фельман наполегливо піднімає питання позиційності. З якої (політичної) позиції говорить Іриґарей? В її неспроможності розв'язати це питання проявляється сліпа пляма самої Іриґарей. Адже вона не помічає, що іноді жінка, яка наслідує чоловічий дискурс – це й є жінка, котра говорить, як чоловік: вдалим прикладом буде Маргарет Тетчер. Вирішальним завжди є *політичний контекст* такої імітації.

Жінкояз: історія, розказана ідіотом?

Ми побачили, як спроба Іриґарей запровадити теорію фемінності, що уникає патріархатної спекуля(риза)ції, неминуче перетворюється на певну форму есенціалізму. Її намагання надати жінці "величне представлення її власної статі" (S, 130) так само приречені стати ще одним проявом непохитної логіки Такого самого. Цікаво зауважити, що, незважаючи на деякі розбіжності, те, як Іриґарей розглядає фемінність і жіночу мову, майже неможливо відрізнити від бачення Сіксу. Теорія "жінки" Іриґарей приймає за вихідну точку основне припущення про аналогію між психологією жінки та її морфологією (грецьк. *morphē*, "форма"), яку дослідниця доволі непереконливо вважає відмінною від її анатомії. Форма жінки зазнає постійного утиску з боку патріархатного фалоцентризму, котрий систематично забороняє жінці доступ до власного задоволення: дзеркальна логіка неспроможна навіть думати про жіноче *jouissance*. Чоловіче задоволення, вважає вона, видається монолітно єдиним, представлене аналогічним до фалосу, і саме цей спосіб насильно накидається жінкам. Але, як вона стверджує у статті «Стать, що не є одиночною», /10/ *стать* жінки не є *одиночною*: її статеві органи складаються з багатьох різних елементів (губи, піхва, клітор, шийка матки, матка, груди) і тому її *jouissance* є множинним, неєдиним, нескінченним:

Жінка "торкається себе" постійно, і ніхто не може заборонити їй це, адже її *стать* складається з двох губ, які безперервно змикаються. Таким чином, всередині самої себе вона вже є двома – котрі не можна виокремити, - що стимулюють один одного. (MC, 100, CS, 24)

Тому жінка віддає перевагу не візуальному, а дотику:

Панування погляду, дискримінація форми та індивідуалізація форми особливо непридатні жіночій чуттєвості. Жінка знаходить задоволення радше у дотику, ніж у погляді, і її входження до панівного скопічного устрою означає, знов-таки, її пониження до пасивності: вона буде прекрасним об'єктом. ... В цій системі представлення і жадання піхва є щілиною, отвором у скопофілічному об'єктиві представлення. Ще у грецькій скульптурі було визнано, що це "нічого не видно" має бути виключене, викинуте з такої сцени представлення. Статеві органи жінки просто відсутні у цій сцені: вони замасковані і її "щілина" зашита. (MC, 101, CS, 25-6).

Іриґарей подає фемінність як множинну і численну: устрій жінки не є дзеркальним у тому сенсі, що він не працює відповідно до моделі "або/або". Її

сексуальність всеохопна: врешті-решт, вона не повинна вибирати між кліторальним і вагінальним задоволенням, як припускав Фройд, а може мати і те, й інше. Як і Сіксу, Іріґарей вважає, що жінка розташована поза всякою "належністю":

Належність і доречність, безумовно, доволі чужі всьому жіночому. Принаймні, у сексуальному плані. Проте *близькість* не є чужою жінці, близькість настільки близька, що будь-яка ідентифікація одного чи іншого, а тому й будь-якої форми належності, є неможливою. Жінка насолоджується близькістю з іншим, який *так близько, що вона не може* володіти ним більше, ніж може володіти собою. (МС, 104-5, СС, 30).

Аналіз фемінності Іріґарей тісно пов'язаний з її думкою про особливу мову жінки, котру вона називає 'le parler femme', або 'жінкояз'. 'Le parler femme' виникає спонтанно, коли жінки розмовляють разом, але знову зникає у присутності чоловіків. Це одна з причин, чому Іріґарей розглядає суто жіночі групи як необхідний крок у напрямку звільнення, хоча вона і застерігає проти того, щоб ці групи були простими протилежностями існуючого порядку: "Якщо їхня мета – змінити існуючий порядок на протилежний – навіть якби це було можливо, – історія просто повториться та повернеться до фалократизму, де ані стать жінок, їхнє уявне, ані їхня мова не зможуть існувати" (МС, 106, СС, 32). З іншого боку, перше, що стосується "жінкоязу" – це те, що *про* нього нічого сказати не можна: "Я просто не можу описати вам "жінкояз": ним розмовляють, ним не можна мета-розмовляти" (СС, 141), заявила вона якось на семінарі. Вона, втім, пропонує визначення *стилю* жінки у поняттях його глибинного зв'язку із плинністю та почуттям дотику:

Цей "стиль" не дає переваги поглядів, але відносить всі фігури назад до їхнього *дотикового* народження. Там вона знову доторкається до себе, навіть не будучи втілена в себе, або будучи втілена в себе в єдності іншого виду. *Одночасність* буде її "належністю". Належністю, яка ніколи не фіксується у можливій тотожності особистості та іншої форми. Завжди *плинною*, не забуваючи тих характеристик рідин, що так важко ідеалізувати: це тертя між двома нескінченно сусідніми силами, що створює їхню динаміку. Її "стиль" опирається і підриває всі міцно закріплені форми, фігури, поняття, концепції. (СС, 76)

Найбільш відомим – або сумнозвісним – уривком зі "Статі, що не є одиничною" є той, в котрому вона повертається до питання про жінку та її мову для того, щоб показати, як жінка *уникає* патріархатної логіки. Питання в тому, чи не має ця спроба зворотнього ефекту, показуючи, що "жінка" Іріґарей є *продуктом* цієї ж патріархатної логіки:

"Вона" невизначено інша сама в собі. Це, безсумнівно, є причиною, чому її називають темпераментною, незрозумілою, схвильованою, капризною – не кажучи вже про її мову, в якій "вона" рухається у всіх напрямках, і в якій він" не може розрізнити зв'язність будь-якого значення. Суперечливі слова здаються трохи безглуздими логіці розуму, і нечутними для нього, що слухає з готовими схемами, із заздалегідь приготовленим кодом. В її твердженнях – принаймні, коли вона наважується говорити – жінка постійно виправляє себе. Вона просто відокремлює від себе певні балачки, вигук, напів-таємницю, речення, залишене у тривозі очікування – коли вона повертається до нього, то лише для того, щоб почати знов з іншої точки задоволення чи болю. Її потрібно слухати інакше для того, щоб почути *"інше значення"*, яке перебуває у процесі постійного

створення себе, водночас нескінченно вбираючи слова і разом з тим відкидаючи їх, щоб уникнути сталості, нерухомості. Адже коли "вона" щось говорить, це більше не є тотожним до того, що вона має на увазі. Більш того, її твердження ніколи не є тотожними до будь-чого. Їхня визначна риса - це дотичність. Вони дотикаються. І коли вони відходять надто далеко від своєї близькості, вона зупиняється і починає знову з "нуля": її тілесно-статевого органу.

Тому марно заганяти жінок у глухий кут, вимагаючи від них чітких пояснень того, що вони мають на увазі, примушуючи їх повторювати(сь) для зрозумілості значення. Вони вже в іншому місці поза дискурсивним апаратом, де ви намагаєтесь захопити їх зненацька. Вони повернулися назад, всередину самих себе, що не те саме, що "всередині вас". Вони не мають того ж внутрішнього світу, що і ви, який ви, можливо, помилково вважаєте спільним. "Всередині них" означає *наодинці з цим мовчазним, множинним, розлитим тактом*. Якщо ви наполегливо запитаете їх, про що вони думають, вони зможуть лише відповісти: ні про що. Про все. (МС, 103, СС, 28-29)

Знову спадає на думку питання Шошани Фельман про позиційність міркувань Іриґарей. Адже хто тут говорить? Хто цей суб'єкт мовлення, котра звертається до маскулінного (?) "ви", низводячи "жінок" до анонімних суб'єктів своєму викладу? ("Вони не мають того ж внутрішнього світу, що і ви.") Чи цей суб'єкт мовлення – жінка? І якщо так, як вона може наважитися говорити щось, окрім "суперечливих слів, [які] здаються трохи безглуздими для логіки розуму"? Принаймні, для Монік Плаза відповідь однозначна: Іриґарей – це патріархатний вовк в овечій шкірі:

Люс Іриґарей слідує за своєю конструкцією, весело прописуючи суспільне й інтелектуальне існування жінки на підставі її "морфології". ... Її метод залишається докорінно натуралістським і цілковито під впливом патріархатної ідеології. Адже не можна описати морфологію так, ніби вона сама подавала себе для сприйняття, без ідеологічного посередництва. Позитивізму конструкції Іриґарей тут відповідає запашний емпіризм. ... Кожен спосіб існування, що його ідеологія приписує жінкам в межах Вічного Жіночого, і що його Люс Іриґарей на якусь мить, здається, представляла як наслідок пригноблення, відтепер є самою суттю жінки, буттям жінки. Все, що "є" жінкою, приходять до неї в останніх випадках з її анатомічної статі, що постійно доторкається до себе. Бідолашна жінка. (Плаза, 31-32)

Ідеалізм і аісторизм

Пишучи у *Questions féministes*, часописі, котрий заснувала Сімона де Бовуар, Монік Плаза критикує Іриґарей з матеріалістичної точки зору. Читаючи «Дзеркало», легко повірити, що влада – питання лише філософії. Але, як стверджує Плаза, пригноблення жінок жодною мірою не є суто ідеологічним або дискурсивним:

Поняття "Жінки" переплітається у матеріальності буття: жінки *огорожені* в родинному колі і працюють *безплатно*. Патріархатний лад не лише є ідеологічним, він міститься не лише у сфері "цінності"; він утворює конкретне, матеріальне пригноблення. Щоб виявити його існування і викрити його механізми, необхідно зламати ідею "жінки", тобто розвінчати той факт, що

категорія статі захопила величезні терени для пригноблювальних цілей. (Глаза, 26)

Домашній устрій не з'являється серед дзеркальних та фотологічних устроїв, що їх Іриґарей розглядає у «Дзеркало», матеріальні умови пригноблення жінок позірно відсутні в її роботі. /11/ Але без конкретного матеріального аналізу феміністський розгляд влади не може вийти за межі спрощеного й пораженого бачення чоловічої влади, котра цькує жіночу безпорадність, того бачення, що підштовхує теоретичні дослідження Іриґарей. Парадокс її позиції полягає в тому, що хоча вона пристрасно захищає думку про "жінку" як множинну, знецентровану і непридатну для визначення, її простодушний підхід до патріархатної влади примушує її аналізувати "жінку" (в однині) скрізь так, ніби вона – насправді проста, незмінна одиниця, котра завжди протистоїть одному й тому самому типу монолітного патріархатного пригноблення. Для Іриґарей патріархат здається однозначною, несуперечливою силою, котра заважає жінкам виражати їхню справжню природу. І одна з причин, з яких їй не вдається на практиці здійснити свою теоретичну програму з визнання множинності жінок (а не "жінки"), полягає у її відмові розглядати владу як щось інше, ніж чоловіча одержимість. Як на неї, влада є чимось, *проти* чого виступають жінки: "Я, зі свого боку, відмовляюся заточити себе всередині однієї єдиної "групи" в межах жіночого визвольного руху. Особливо якщо вона потрапить у пастку прагнення застосовувати владу" (CS, 161). Але відношення жінок до влади є не лише відношенням віктимізації. Фемінізм не зводиться до відкидання влади, він передбачає перетворення наявних владних структур – і, в цьому процесі, перетворення власне самої *концепції* влади. Бути "проти" влади означає не скасувати її красивим лібертаріанським жестом (можливим після 1968 року), а віддати її в руки комусь іншому.

З відсутністю матеріалістичного аналізу влади пов'язана нестача історичної орієнтації у «Дзеркалі». Справа не в тому, що книжка неісторична – навпаки, вона показує, як деякі патріархатні дискурсивні стратегії залишалися незмінними від Платона до Фройда. Також, є непогані підстави стверджувати, що *деякі аспекти* пригноблення жінок у західному світі – цілком можливо – залишалися порівняно незмінними протягом століть, і Іриґарей виконує важливу роботу, намагаючись виявити деякі рецидивні патріархатні стратегії. «Дзеркало» є аісторичною працею радше в тому, що з неї слідує, ніби це *все*, що можна сказати про патріархатну логіку. Характерно, що Іриґарей не розглядає історично мінливий вплив патріархатних дискурсів на жінок. Таким чином, «Дзеркало» не може насправді розглядати питання історичної *специфічності*: що робить життя жінок у пост-фройдистській епосі відмінним від життів матері і сестер Платона?. Якщо панівні дискурси майже не змінилися, чому ми всі досі не живемо в гінекеях?

Те, що Іриґарей не враховує історичну та економічну специфічність патріархатної влади разом із її ідеологічними і матеріальними суперечностями, змушує її висувати саме той тип метафізичного визначення жінки, якого вона, згідно з власними заявами, хоче уникнути. У такий спосіб вона аналізує "жінку" в ідеалістичних категоріях, так само як і філософи-чоловіки, яких вона викриває. Її неперевершена критика патріархатної думки частково підривається її спробою *дати назву* жіночому. Якщо, як я стверджувала раніше, всі спроби щодо визначення "жінки" приречені бути есенціалістськими, здається, для феміністської теорії було б краще залишити на деякий час мінне поле фемінності і жіночості і підійти до питань пригноблення і емансипації з іншого напрямку. Саме це, значною мірою, намагалася зробити Юлія Крістева. Але це, парадоксальним чином, – одна з причин, чому Крістеву, на відміну від Сіксу та Іриґарей, не можна вважати *чисто феміністським* теоретиком.

8. Маргінальність та підрив: Юлія Крістева

L'Etrangère

Коли в 1970 році Ролан Барт розпочав писати захоплений відгук на одну з ранніх праць Крістевої, він вирішив назвати його "L'étrangère", що можна приблизно перекласти як "дивна жінка", або "чужинка". Незважаючи на очевидну алузію на болгарське походження Крістевої (вона вперше приїхала до Парижу 1966 року), ця назва передає те, що Барт розглядав як *занепокійливий* вплив праці Крістевої. "Юлія Крістева змінює місцезнаходження речей", – писав Барт, – "вона завжди усуває найостанніше упередження, котрим ми могли б заспокоїти себе або пишатися... вона відкидає авторитет, владу монологічної науки" (19). /1/ Барт має на увазі, що чужинський дискурс Крістевої розхитує наші найбільш плекані переконання саме в силу того, що перебуває поза нашим простором, свідомо розташовуючи себе повз межі нашого власного дискурсу. Відтак не дивно, що Крістева зухвало займає цю тривожну позицію вже в першому реченні "Séméotiké"* /* – фр. Семіотика./: "Аби працювати з мовою, розбиратися в *матеріальності* того, що суспільство розглядає як засіб для встановлення контакту та порозуміння, чи не означає це одним махом проголосити власне чужинство (étranger) стосовно мови?" /2/. Тож немає нічого дивного в тому, що я, чужинка в цій країні та в цій мові, саме у Крістевої, такої самої чужинки (étrangère), знайшла найбільш багатообіцяючу відправну точку для власного феміністичного дослідження.

Якщо у вступному розділі цієї книжки я зверталася до деяких з її ідей, щоб протиставити кільком сучасним течіям в англо-американській феміністичній критиці, то тут я б хотіла повторити цей прийом та дослідити англо-американську феміністичну лінгвістику з позиції, заснованої на семіотиці Крістевої. Цей підхід має додаткову перевагу у визначенні *чужинки* в поняттях відоміших теорій, але водночас наражається на небезпеку мимовільного приручення чужинця. Тому важливо розуміти, що теорія Крістевої тільки почасти і фрагментарно співвідноситься із тим, що (незважаючи на сильний австралійський вплив саме в цій царині) я називатиму англо-американською феміністичною лінгвістикою. Також я хотіла б наголосити, що сама Крістева, наскільки мені відомо, ніколи не публікувала якихось коментарів до цього різновиду лінгвістики. Отже, викладене далі є моєю власною спробою дослідити деякі з питань, що їх поставила феміністична лінгвістика, з точки зору Крістевої /3/.

Крістева та англо-американська феміністична лінгвістика

Згідно з Черіс Крамер, Баррі Торн та Ненсі Генлі, головними сферами інтересу англо-американської феміністичної лінгвістики є:

- (1) Статеві відмінності та подібності у користуванні мовою, у мовленні та в невербальній комунікації;
- (2) сексизм в мові, із посиленою увагою до мовної структури та змісту;
- (3) взаємозв'язки між мовною структурою та вживанням мови (ці дві теми зазвичай розглядаються окремо);
- (4) спроби та перспективи змін.

(639)

Занепокійливий аспект такого переліку – те, що мається на увазі під "мовою", навіть не обговорюється: виглядає на те, що це поле чи об'єкт дослідження («мова») не становить проблеми для дослідниць. Крістева, навпаки, витрачає багато часу,

обговорюючи, власне, проблему “мови”. Від самого початку вона гостро усвідомлює, що “мова” – це будь-що, що лінгвісти визначають як свій об’єкт дослідження. В есеї “Етика лінгвістики” вона виступає проти сучасної лінгвістики стосовно етичних та політичних наслідків прийнятої в мовознавстві концепції “мови”. Звинувачуючи “видатного сучасного філолога” в поведінці “на кшталт Януса”, вона зауважує, що “в своїх лінгвістичних теоріях він викладає засноване на логіці, нормативне підґрунтя для суб’єкта, що говорить, в той час як в політиці він проголошує себе анархістом” (23). Як на неї, сучасна лінгвістика все ще

занурена в атмосферу *систематики*, яка переважала за часів її появи. Вона з’ясовує правила, що керують зв’язністю нашого основного соціального коду – мови, будь то система знаків чи стратегія для трансформації логічних послідовностей.
(24)

Крістева бачить ідеологічну та філософську базу сучасної лінгвістики присутньо авторитарною та обтяжливою:

Як наглядачі утиску та раціоналізатори суспільного договору в його найщільнішому субстраті (дискурсі), лінгвісти доводять традицію стоїків до завершення. Епістемологія, що на ній базується мовознавство, та когнітивні процеси, що з неї слідує (наприклад, структуралізм), хоча й тримають оборону проти безглузлого руйнування та соціологізуючого догматизму, видаються безнадійно анахронічними перед сучасними змінами суб’єкта й суспільства.
(24)

Вихід з цього глухого кута, як зазначає Крістева, полягає у відході від Сосурової концепції мови-*langue* на користь відновлення суб’єкта мовлення в якості об’єкта для лінгвістики. Це відверне мовознавство від його замилювання у мові як монолітній, однорідній структурі, в напрямку до зацікавлення мовою як гетерогенним процесом. Втім, це станеться тільки тоді, якщо уникати визначення “суб’єкта мовлення” як будь-якого виду трансцендентного чи картезіанського его. Натомість, суб’єкт мовлення має витворюватись в царині думки, що розвивалася після Маркса, Фрейда та Ніцше. Без розділеного, децентрованого, перевизначеного та диференційованого уявлення про суб’єкт, що його запропонували ці мислителі, семіотику Крістевої неможливо уявити /4/. Для Крістевої суб’єкт мовлення постулюється як “місце, не тільки структури та її повторюваної трансформації, але, насамперед, її втрати, її відсутності” (24). Тоді мова, з точки зору дослідниці, є радше складним означувальним *процесом*, ніж монолітною *системою*. Якби лінгвісти вивчали поезію, зазначає вона, вони б змінили свій погляд на мову і пішли геть, “підозрюючи, що означувальний процес не обмежений мовною системою, що також існує мовлення, дискурс і поміж ними – причинність інша, ніж лінгвістична: гетерогенна руйнівна причинність” (27).

Статеві відмінності у користуванні мовою

Повертаючись до цілей англо-американської феміністичної лінгвістики, цитованих вище, можемо почати із розгляду “статевих відмінностей та подібностей у користуванні мовою, у мовленні та в невербальній комунікації”. Можна навіть не звертатися до теорії, щоб побачити, що подібне дослідження може швидко опинитися у глухому куті. Крамер, Торн і Генлі, наприклад, похмуро констатують:

“Варто уваги те, наскільки незначна кількість очікуваних статевих відмінностей була чітко підтверджена дослідним вивченням справжнього мовлення” (640). Далі дослідження гальмується, за їх словами, через те, що “було доведено: подібне мовлення жінок та чоловіків сприймається по-різному та оцінюється в різні способи (напр., “злість” у хлопчиків і “страх” у дівчаток)” (640-641). Торн та Генлі переконливіше наголошують на цьому в дещо іншому контексті, коли пишуть: “Коротше кажучи, значення жестів змінюється залежно від того, хто їх використовує – чоловік чи жінка; байдуже, що роблять жінки – їхню поведінку можна трактувати як таку, що символізує нижчість” (28). Крамер, Торн та Генлі також доходять такого висновку: “Низка спостережень про те, хто кого перебиває в розмові, дає підстави вважати, що відмінності в статусі та владі істотніші, ніж суто статеві” (641). Якщо до цих складнощів додати спостереження Гелен Петрі про те, що – згідно її дослідження – в породженні відмінностей в мовленні *тема* була важливішою, аніж *стать* /5/, ми змушені поставити під питання базове припущення про відмінність, на котрому оснований подібні дослідження.

Може видатися, що пошук статевих відмінностей в мові є не лише теоретично неможливим, але водночас і політично помилковим. Концепція відмінності є теоретично підступною в тому, що вона радше позначає відсутність чи порожнечу, аніж будь-яку означувальну присутність. Як стверджував Жак Дерріда, відмінність не є *концепцією* /6/. Відмінності завжди тягнуть нас *деінде*, можна навіть сказати, втягують нас у дедалі ширшу мережу витіснення та відсунення значення. Отже, розглядати відмінність як порожнечу між двома частинами бінарної опозиції (як, наприклад, між маскулінністю та фемінністю) означає накинути довільне обмеження на диференційоване поле значення.

Власне, саме цим і займається більшість досліджень статевих відмінностей в мові, і наслідок цього є теоретично передбачуваний: маскулінність та фемінність постулюються як сталі незмінні сутності, як значущі наявності, між якими має міститися невловима відмінність. Це не означає, що дослідники вірять в *біологічні* сутності; навпаки, вони часто працюють із антропологічною теорією жінок як “групи, позбавленої голосу” /7/, котра передбачає, що в суспільних владних стосунках саме інший *суспільний* досвід підпорядкованої групи спричиняє їхнє відмінне ставлення до мови. Втім, це не заважає теорії ставати пригноблювальною за своєю суттю: оскільки “жінки” вважаються завжди і незмінно підпорядкованими, а “чоловіки” – безумовно владними, мовні структури цих груп сприймаються як жорсткі та незмінні. Як наслідок, дослідники в цій галузі почуваються зобов’язаними без упину розшукувати способи, в які мова *заважає* мовним проектам жінок. Ніщо не може більше свідчити на користь їхньої наукової цілісності, ніж відвертість, з яким вони похмуро звітують про *відсутність* такого підтвердження їхніх гіпотез. З політичної точки зору, подібне уявлення про чоловіків та жінок як незаперечні сутності, без сумніву, завжди небезпечне для феміністок: байдуже, яку відмінність між статями знайдено – її завжди можуть (і завжди будуть) використовувати проти нас, здебільшого, щоб довести, що якась особливо неприємна діяльність є «природною» для жінок і не притаманна чоловікам. Бінарна модель відмінності, замкненої чи полоненої між двома протилежними полюсами маскулінності та фемінності, ховає від нас все, що уникає лабет цієї жорсткої структуризації.

Запропонована Крістевою теорія мови як гетерогенного означувального процесу, що міститься в суб’єктах мовлення та поміж ними, передбачає альтернативний підхід: дослідження конкретних мовних стратегій в конкретних ситуаціях. Проте таке дослідження не дозволить нам узагальнити отримані дані. Фактично це приведе нас до вивчення мови радше як конкретного *дискурсу*, ніж як універсальної мови-*langue*. Якщо ми підемо за Крістевою та звернемось до радянського мовознавця В.М. Волошинова та його праці “Марксизм і філософія

мови”, вперше надрукованої в 1929 р. /8/, то можемо знайти певну вказівку на те, до чого це призведе. Аби зосередитися на дискурсі, лінгвісти мають подолати бар’єр речення, й досі недоторканий. Понад 50 років тому Волошинов виголосив і понині актуальну критику на адресу структурної або системно-орієнтованої лінгвістики, яку він охрестив “абстрактним об’єктивізмом”:

Лінгвістична думка не йде далі елементів, що утворюють монологічне висловлювання. Структура складного речення (періоду) – ось та найвіддаленіша межа, якої може досягти лінгвістика. Структуру цілого висловлювання лінгвістика лишає на відкуп іншим дисциплінам – риториці та поетиці. В самій ж лінгвістиці нема жодного підходу до композиційних форм цілого. Відповідно, між лінгвістичними формами елементів висловлювання та формами самого висловлювання цілком немає ніякого прямого переходу, власне, жодного зв’язку! Лише відштовхуючись від синтаксису, ми можемо дістатись до проблем композиції.

(78-79)

Іншими словами, Волошинов і Крістева прагнуть зруйнувати – деконструювати – старі дисциплінарні бар’єри між лінгвістикою, риторикою та поетикою для створення нової царини: *семіотики* чи *теорії текстуальності*.

Якщо, як вважає Волошинов, *будь-яке* значення є контекстуальним, життєво важливим стає дослідити контекст всіх без винятку висловлювань. Втім, з цього не випливає, що «контекст» має розумітися як цілісний феномен, котрий можна виокремити й визначити раз і назавжди. В своїх роздумах “Eperons” (“Шпори”) Жак Дерріда показав, як текст можна розглядати як такий, що має *будь-яку* кількість контекстів. Приписування текстові якогось певного контексту не *закриває* й не *фіксує* значення цього тексту раз і назавжди: завжди лишається можливість переосмислення його в інших контекстах /9/, можливість дійсно в принципі безмежна і *структурна* для будь-якого уривка мови. Допоки триває дослідження статевої відмінностей в мові, будь-який аналіз ізольованих фрагментів (речень) в літературі, як, наприклад, в часто цитованому випадку теорії “жіночого речення” Вірджинії Вулф, не призведе до жодних конкретних висновків, оскільки точнісінько такі самі структури можна віднайти у письменників-чоловіків (наприклад, у Пруста чи інших модерністів). Єдиний спосіб отримати цікаві результати з таких текстів – це взяти цілісне висловлення (весь текст) за об’єкт, тобто вивчати його ідеологічні, політичні та психоаналітичні формулювання, його зв’язки із суспільством, із душею та – не більше, не менше – з іншими текстами. Власне, Крістева запровадила концепцію *інтертекстуальності*, щоб показати, як одна чи більше знакових систем накладаються на інші. Леон Руд’є пише: “Будь-яка означувальна практика – це поле (в значенні простору, просякнутого силовими лініями), в якому розмаїті означувальні системи зазнають такого накладання” (15). Це, з-поміж іншого, – саме те, що Крістева має на увазі, наголошуючи на необхідності “введення до обігу *поетичного мовлення* як об’єкту інтересу лінгвістів” (“Етика лінгвістики”, 25) і потім уточнює:

Мається на увазі, що мова і, відповідно, спілкування, визначаються межами, котрі дозволяють зсув, розчинення та перетворення. Розмістивши свій дискурс коло таких меж, ми, можливо, матимемо змогу наділити його поточним етичним впливом. Одним словом, етика лінгвістичного відкриття може бути виміряна пропорційно до поезії, котрої воно потребує в якості передумови.

(25)

Сексизм у мові

Якщо ми звернемося до другої головної категорії англо-американських феміністичних лінгвістичних досліджень, вивчення сексизму в мові, стає очевидним, що тут наявні багато з тих самих припущень, як і при вивченні статевих відмінностей. Черіс Крамаре визначає сексизм у мові (“мова” тут, вочевидь, стосується англійської) як спосіб, в який “англійська лексика є структурою, що уславлює чоловічість та зневажає, паплюжить або принижує жіночість” (42). У праці «Мову зробив чоловік» Дейл Спендер наголошує:

Англійська була буквально створена чоловіками і... все ще перебуває під контролем чоловіків. ... Ця монополія на мову – один із засобів, за допомогою яких чоловіки забезпечили своє верховенство і, як наслідок, невидимість чи “іншу” природу жінок, і це верховенство триває, допоки жінки продовжують використовувати успадковану нами мову, не змінюючи її.

(12)

Такий підхід недвозначно зацікавлений у мові як системі чи структурі, а отже, його цілком стосуються жорсткі критичні зауваження Крістевої щодо потенційно авторитарного мовознавства. Це не є “суто” теоретичне зауваження: навіть якщо ми припустимо життєздатність проекту із визначення сексизму в мові (зрештою, як ми побачимо, навіть Крістева припускає, що мова *також* певною мірою структурована), ми одразу ж зіткнемося із проблемами. Адже, якщо ми разом з Крістевою та Волошиновим дотримуватимемося думки, що *будь-яке* значення є контекстуальним, з цього слідує, що поодинокі слова чи загальні синтаксичні структури не мають значення, доки ми не поставимо їх у контекст. Як вони можуть бути сексистськими чи несексистськими як такі, самі по собі? (Звичайно, *словник* утворює один такий конкретний, ідеологічно навантажений контекст). Якщо, як стверджували Торн і Генлі, існує тенденція, що подібне мовлення жінок та чоловіків витлумачується по-різному, то, звичайно ж, в будь-якому конкретному слові чи фразі немає присутньо нічого, що можна було б раз і назавжди визначити як сексистське. Грубо конспірологічна, змовницька теорія мови як “створеної чоловіком” або ж як чоловічої змови проти жіноцтва постулює *першопричину* (чоловіче змовництво) мови, таке нелінгвістичне трансцендентне позначувальне, котрому неможливо віднайти жодного теоретичного обґрунтування. Отже, я спробую надати альтернативне пояснення добре задокументованих випадків сексизму в мові.

Питання сексизму – це питання владних стосунків між статями, і ця боротьба за владу, звичайно ж, буде частиною *контексту* всіх висловлювань за умов патріархату. Звідси, щоправда, аж ніяк не випливає, що в кожному окремому випадку жінка-співрозмовниця виявиться жертвою несправедливості. Як зазначала Мішель Баррет, “Аналіз гендерної ідеології, в котрому жінки завжди невинні, завжди пасивні жертви патріархатної влади, є, без сумніву, неприйнятним” (“Сучасний утиск жінок”). Якщо ми розглянемо, як Волошинов аналізує відношення класової боротьби до мови, то побачимо, як цей аналіз можна використати для феміністичних цілей. “Клас”, - пише Волошинов,

“не співпадає зі знаковою спільнотою, тобто зі спільнотою, котра охоплює всіх, хто використовує один і той самий набір знаків для ідеологічної комунікації. Тому різноманітні класи будуть використовувати одну і ту саму мову. Як наслідок, по-різному орієнтовані наголоси перетинаються в кожному ідеологічному знакові. Знак стає ареною класової боротьби.”

(23)

Це зауваження є вирішальним для не-есенціалістського феміністичного аналізу мови. Воно постулює, що всі ми використовуємо одну і ту саму мову, але маємо різні *інтереси* – і під інтересами тут ми розуміємо політичні й владні інтереси, котрі перетинаються в знакові. *Значення* знаку відчинене навстіж – знак стає радше “полісемічним”, ніж “однозначним” – і хоча цілком слушно буде зауважити, що панівна група при владі в будь-який певний момент матиме чільний вплив на інтертекстуальне породження значення, однак з цього не випливає, що опозицію було скорочено до повної мовчанки. Боротьба за владу *перетинається* в знакові.

Точка зору Крістевої на *продуктивність* знаку, власне, й пояснює феміністський дискурс, котрий – за жорсткого прочитання моделі Дейла Спендера – був б неможливий. Якщо мова є *продуктивною* (на відміну від чистого *відображення* соціальних стосунків), це пояснює той факт, яким чином ми можемо видобути з мови більше, ніж в неї вкладаємо. В більш практичних поняттях це означає, що можна щиросердо прийняти до уваги всі емпіричні дослідження, котрі показують, як сексизм панує в англійській мові (і, ймовірно, в усіх інших мовах). Просто цей факт аж ніяк не пов'язаний із внутрішньою структурою мови, не кажучи вже про будь-яку свідому змову. Це – вияв панівних владних стосунків між статями. Феміністки змогли чинити спротив, вони вже змусили людей почуватися незручно при вживанні родового “він” чи “чоловік” на позначення жінок, поставили під сумнів слова “chairman” (*керівник*) та “spokesman” (*представник*) та відстояли слова “відьма” та “козир-дівка” як позитивні поняття, і цей факт, без сумніву, тільки підтверджує вищевикладене міркування: не існує ніякого посутнього сексизму в англійській мові, оскільки вона виявляється – через боротьбу – цілком придатною для феміністських цілей. Якщо ми виграємо боротьбу із сексизмом та патріархатом, знак *все одно* лишатиметься ареною для цього та інших змагань, але цього разу баланс сил зміститься, а отже, контекст наших висловлювань буде цілковито іншим. А дослідження сексизму у мові викривають колишній та сучасний суспільний баланс влади між статями.

Особливим аргументом при дослідженні сексизму в мові є проблема *називання*. Феміністки постійно стверджують, що “ті, хто має владу називати світ, можуть впливати на дійсність” (Крамаре, 165). Стверджується, що жінкам бракує цієї влади і, як наслідок, багато в чому жіночому досвіді бракує назв. Черіс Крамаре детально розглядає один подібний випадок:

Жінки, що їх відвідували, обговорювали подібні випадки зі свого досвіду, для котрих не існувало позначення, і складали переліки речей, стосунків та видів досвіду, котрі ніяк не називаються. Наприклад, одна жінка розповідала про типовий випадок у своєму житті, що потребував назви. Вона та її чоловік обидва працюють повний робочий день поза домівкою та зазвичай приходять додому приблизно в один час. Вона б хотіла, щоб він теж брав участь у приготуванні вечері, проте ця робота завжди падає на її плечі. Час від часу він говорить: “Я б радо приготував вечерю, але ти робиш це набагато краще за мене”. Їй було приємно отримати такий комплімент, але на кухні кожного разу опинялась саме вона – і вона зрозуміла, що він використовував вербальну стратегію, котру вона не могла назвати, а отже, їй було важче цю стратегію виявити та зробити так, щоб і чоловік усвідомив. Вона сказала людям на семінарі: “Мені довелося розповісти вам цілу історію, аби пояснити вам, як він використовував лестощі, щоб поставити мене на місце, належне жінці”. Вона сказала, що потребує слова на позначення цієї стратегії, або ж слова на позначення такої людини, котра використовує цю стратегію, слова, яке було б однаково зрозумілим як для жінок, так і для чоловіків. Тоді, коли б він не вдався до цієї стратегії, вона б могла пояснити, що відчуває, звернувшись до нього зі словами: “Ти – ...” або “Те, що ти робиш, називається ...”.

(7-8)

Мені здається, ця жінка чудово зуміла розповісти, що саме відбувається в її шлюбі, навіть без спеціального «позначення», і що в основі її бажання мати «позначення» лежало прагнення закріпити значення і використовувати його як засіб агресії: владне твердження, на котре не може бути відповіді. В тому, щоб дати гнобителеві здачі, немає нічого поганого, однак варто замислитись, наскільки далеко при цьому варто вдаватися до гнобителевої зброї. Визначення, звичайно ж, можуть бути конструктивними. Але – і цей момент подібні міркування зазвичай залишають поза увагою – вони можуть також і обмежувати. Як ми бачили, багато французьких феміністок відкидають назви та ярлики – особливо “ізми”, навіть “фемінізм” та “сексизм”, тому що вони розглядають подібне «навішування ярликів» в якості прояву фаллоцентричного потягу стабілізувати, організувати й раціоналізувати наш концептуальний всесвіт. Вони вважають, що саме маскулінна раціональність завжди мала привілейовані розум, порядок, єдність та ясність, і це робилося ціною замовчування та виключення ірраціональності, хаосу та дроблення, котрі стали позначати фемінність. На мій власний погляд, такі концептуальні поняття є політично вирішальними і гранично метафізичними: необхідно одночасно деконструювати опозицію між традиційно “маскулінними” та традиційно “фемінними” цінностями та стати сам на сам із повною політичною силою та дійсністю цих категорій. Ми маємо прагнути такого суспільства, в котрому ми більше не класифікуємо логіку, осмислення та раціональність як “маскулінні”, а не суспільства, де ці чесноти взагалі відкинуто як “нефемінні”.

Зрештою, накидати назви – це не є лише акт волі, втілення Ніцшевого “прагнення знання”; це також виявляє прагнення впорядковувати й організувати дійсність відповідно до чітко визначених категорій. Якщо інколи для феміністок це цінна контр-стратегія, тим не менше, ми маємо остерігатися одержимості із іменниками. На відміну від того, у що вірив Блаженний Августин, мова не утворюється від початку як низка імен чи іменників, і насправді ми не вчимося говорити так, як вважав він: “Коли вони (мої старші) називали якийсь предмет і відповідно показували на щось, я бачив це і розумів, що ця річ називається тим звуком, котрий вони вимовляли, коли хотіли вказати на неї”. /10/ Як влучно зауважує Вітгенштайн: “Наочне визначення можна витлумачувати по-різному в кожному випадку” (§ 28). Спроба *закріпити* значення завжди почасти приречена на невдачу, бо в самій природі значення – завжди вже бути деінде. Як зауважує Бертольд Брехт у «Чоловік є чоловік»* /* – Назву п’єси Бертольда Брехта “Mann ist Mann” можна перекласти як “Людина є людина”, “Чоловік є чоловік” та “Солдат є солдат”. Традиційно вживана назва – “Людина як людина” (див., напр., переклад М.Л.Рудницького). Прим. наук.ред./: “Коли ти називаєш себе, ти завжди називаєш іншого”. Це не означає, що ми маємо чи можемо уникати називання – просто ця справа оманливіша, ніж здається, і нам варто остерігатися небезпек фетишизації. Навіть вельми схвалюваний термін “сексизм” виявляє ознаки розхитування через боротьбу за владу між статями, як це цілком міг передбачити Волошинов: деякі чоловіки зараз милостиво кивають при слові “сексизм” і зауважують, мовляв, всі ми ставимося до нього з презирством та ненавистю, щоб сказати згодом “Я не сексист, я просто раціональний”. Сексизм став чимось, що роблять інші чоловіки, не такі просвічені. Іншими словами, ярлики не є надійним притулком для стурбованих феміністок; як питала Ґаятрі Співак, як ми маємо вибирати між пересічним партизаном-мачо в джунглях Ель-Сальвадора та віце-президентом “Стандард Ойл”, що навчився вживати “він чи вона”?

Опанування мовою

Ми побачили, як семіотика Крістевої наголошує на маргінальному та гетерогенному як такому, що може повалити центральні структури традиційної лінгвістики. Щоб показати, як Крістева може постулювати водночас структурованість та гетерогенність мови, і чому такий підхід передбачає наголос на мові як дискурсі, що його вимовляє суб'єкт мовлення, необхідно розглянути її теорію опанування мовою, як вона викладена в її фундаментальній докторській дисертації «Революція поетичної мови» (*La Revolution du langage poétique*), котра вийшла друком в Парижі 1974 року. Філіп І. Льюїс наголосив на тому, що всі праці Крістевої до 1974 року є розлогою спробою визначити чи усвідомити те, що вона називає *procès de signifiante* чи “означувальний процес” (Льюїс, 30). Для дослідження цієї проблеми вона зсуває Лаканове розрізнення між Уявним та Символічним ладом у розрізнення між *семіотичним* та *символічним*. /11/ Отже, взаємодія між цими двома поняттями і утворює означувальний процес.

Семіотика пов'язана із до-едіпальними первинними процесами, основними потягами котрих Крістева вважає переважно анальні та оральні, і водночас дихотомічними (життя й смерть, вигнання й інтродукція / увнутрішнення), та гетерогенними. Нескінченний потік потягів збирається в *хорі** /*- *Хора* – від грецького слова, що позначає замкнений простір, лонно./, що її Платон у «Тімеї» визначає як “невидиме й безформне дещо, котре приймає всі речі та в якийсь дивовижний спосіб нагадує те, що лежить за межами сприйняття, та є цілком незбагненим” (Рудьє, 6). Крістева пристосовує і перевизначає Платонове поняття і робить висновок, що *хора* – це не знак і не позиція, а “цілком умовне поєднання, що є по суті рухливим і складається з рухів та їхніх нетривалих станів рівноваги. ... Ані модель, ані копія, вона передуює оформленню і лежить в його основі, а отже, і в основі спекуляризації, і визнає аналогію лише з голосовими або кінетичними ритмами” (“Революція”, 24). /12/

З точки зору Крістевої, *означування* – питання розміщення. Семіотичний континуум має бути розщеплений, якщо треба створити значення. Це розщеплення (*scopure*) семіотичної *хори* є *тетичною* фазою (від *тези*) і надає суб'єктові можливість приписати відмінності, а отже й означування тому, що було невпинною гетерогенністю *хори*. Крістева наслідує Лаканові, вважаючи дзеркальну фазу за перший етап, що “відкриває шлях до утворення всіх об'єктів, котрі відтепер будуть відокремлені від семіотичної *хори*” (“Революція”, 44), і едіпальну фазу з її загрозою скоплення за момент, в який повністю завершується процес розподілу чи розщеплення. Відколи суб'єкт входить до Символічного Ладу, *хора* буде більш чи менш успішно підкорена і може бути сприйнята лише як пульсуючий *тиск* на символічну мову, як суперечності, беззмістовність, розрив, пустоти та мовчання в символічній мові. *Хора* є радше ритмічною пульсацією, ніж новою мовою. Іншими словами, вона утворює різномірний, руйнівний вимір мови, котрий традиційній лінгвістичній теорії ніколи не досягнути.

Крістева гостро усвідомлює суперечності, пов'язані із намаганням осмислити неосмислену *хору*, цю суперечність в самому серці семіотичного підходу. Вона пише:

Оскільки семіотика є, через свою пояснювальну металінгвістичну силу, агентом суспільної згуртованості, вона сприяє формуванню переконливого образу, що його кожне суспільство пропонує собі, коли розуміє все, до самих практик (і включно із ними), котрі добровільно використовують його.
 (“Система”, 53)

Якщо Крістева, тим не менш, обстоює думку, що семіотика має замінити лінгвістику, це тому, що вона вірить: незважаючи на те, що ця нова наука відпочатково вже вписана до множинних мереж конфліктуючих між собою ідеологій, вона все ще спроможна *розхитати* ці рамки:

Семаналіз продовжує семіотичне відкриття... він надає себе до послуг суспільного закону, котрий вимагає систематизації, комунікації, обміну. Але якщо він має все це виконувати, то повинен неодмінно дотримуватись іншої, вимогу вже недавнього часу – ту, котра зводить нанівець примару "чистої науки": суб'єкт семіотичної метамови повинен, хоч і коротко, ставити самого себе під сумнів, повинен вийти геть із захисної мушлі трансцендентального его в межах логічної системи і таким чином відновити свій стан за допомогою цієї негативності – керованої потягами, але також суспільної, політичної та історичної – котра розколює та оновлює суспільний код.
(“Система”, 54-5)

Тут вже можна виокремити революційну тему в лінгвістичній теорії Крістевої. Перед тим, як ми звернемося до цього питання, мусимо детальніше розглянути її точку зору на зв'язок між мовою та фемінністю.

Фемінність як маргінальність

Крістева рішуче відмовляється давати визначення “жінки”: “Вважати, що хтось є “жінкою”, майже так само абсурдно та мракобісівськи, як вважати, що хтось є “чоловіком”, – проголошує вона в інтерв'ю з жінками з групи “психоаналіз і політика”, надрукованому в 1974 році (“Жінка”, 20). Хоча політична дійсність (той факт, що патріархат визначає жінок і, відповідно, їх пригноблює) все ще змушує боротися в ім'я жінок, важливо визнати, що в цій боротьбі, що в цій боротьбі жінки не може *бути*: вона може існувати лише негативно, так би мовити, через її заперечення того, що дане: “Тому я розумію під “жінкою” – продовжує дослідниця: – те, що не може бути представлене, те, що не вимовляється, те, що лишається поза назвами та ідеологіями” (“Жінка”, 21). Хоча це й нагадує запропонований Іриґарей образ жінки, на відміну від Іриґарей Крістева розглядає запропоновану нею “дефініцію” як цілком відносну й стратегічну. Це – намагання визначити негативність і заперечування стосовно маргінального в “жінці”, щоб зруйнувати фалоцентричний лад, котрий визначає жінку насамперед як маргінальне. Отже, етика підриву, чільна для лінгвістичної теорії Крістевої, повертається і до її фемінізму. Через свою глибоку підозрілість щодо тожсамості (“Що може означати “тожсамість”, навіть “сексуальна тожсамість” в новому теоретичному й науковому просторі, де саме поняття тожсамості суперечливе?”) [Час жінки, 34] /13/ дослідниця приходиться до відкидання будь-якої ідеї *écriture féminine* чи *parler femme* (жінкоязу), що були б присутньо фемінними або жіночими: “Видається, ніщо в колишніх або ж нинішніх надрукованих творах жінок не дає підстав стверджувати, що існує жіноче письмо (*écriture féminine*)”, – проголошує вона в інтерв'ю, надрукованому в 1974 році (“Починаючи з “Полілогу””, 496). Можливо, і Крістева це визнає, вирізнити різноманітні стилістичні й тематичні особливості у письмі жінок, котрі час від часу повторюються; але неможливо сказати, чи ці характеристики мають приписуватися “по-справжньому жіночій специфіці, соціокультурній маргінальності чи просто-напросто певній структурі (наприклад, історичній), яку сучасний ринок уподобав і вибирає з-поміж всього жіночого потенціалу” (“Починаючи з “Полілогу””, 496).

В певному сенсі, Крістева не має теорії “фемінності”, не кажучи вже про “жіночість”. От що вона справді має – так це теорію маргінальності, підриву та інакодумства. /14/ Оскільки патріархат визначає жінок як маргінальних, їхня боротьба може бути осмислена так само, що й будь-яка інша боротьба проти централізованої владної структури. Тому Крістева для опису дисидентів-інтелектуалів, певних письменників-авангардистів та робочого класу вживає точнісінько одні й ті самі терміни:

Будь-який ліберальний рух (в тому числі й фемінізм), – допоки він не проаналізує їхній зв'язок із владними структурами і не зречеться переконання у власній тожсамості – може бути відтворений цією владою та духовністю, секуляризованою або відкрито релігійною. Вихід? ... Хто знає? В будь-якому випадку, він проходить через те, що пригноблене в дискурсі та відносинах породження. Назвіть це “жінкою” чи “боротьбою пригноблених класів суспільства”, це одна й та сама боротьба, і ніколи одна без другої. (“Жінка“, 24).

Сила цього підходу – у безкомпромісному антиесенціалізмі, а головна слабкість – у дещо благовидній гомологізації цілком окремих і конкретних видів боротьби, і ця проблема буде детальніше розглянута в останній частині цього розділу.

Антиесенціалістський підхід переходить в її міркування щодо відмінності статей. Ми вже побачили, що її теорія утворення суб'єкта й означувального процесу здебільшого зосереджена на подіях в межах до-едіпальної фази, де різниці статей не існує (хоча є до-едіпальним феноменом). Питання відмінності стає значущим тільки з моменту входження до символічного ладу, і Крістева обговорює цю ситуацію для маленьких дівчаток на цей момент у своїй книжці «Des Chinoises» (в перекладі – «Про китаянок»), котра вийшла друком у Франції того ж року, що і «Революція поетичної мови». Дослідниця зазначає: оскільки семіотична *хора* є до-едіпальною, вона пов'язана із матір'ю, в той час як символічне, як нам відомо, підпорядковане Законові Батька. У цій ситуації дівчинка має зробити свій вибір: “або вона ототожнює себе із матір'ю, або ж піднімається до символічної постаті свого батька. В першому випадку до-едіпальні фази (оральний та анальний еротизм) посилюються” («Про китаянок», 28). З іншого боку, якщо маленька дівчинка ототожнює себе із батьком, “доступ, що його вона отримує до символічного панування, цензурує до-едіпальну фазу й витирає останні рештки залежності від тіла матері”(29).

Відтак, Крістева змальовує два різні варіанти для жінок: ототожнення із матір'ю, котре посилить до-едіпальні компоненти душі жінки і зробить її маргінальною стосовно символічного ладу, – або ж ототожнення із батьком, що створює жінку, котра виводитиме свою тожсамість із того самого символічного ладу. З цих уривків має бути ясно, що Крістева не визначає фемінність як до-едіпальну й революційну сутність. Далєбі, фемінність, з точки зору Крістевої, впливає як результат низки варіантів, які так само приступні маленькому хлопчикові. Ось чому на початку «Китаянок» вона повторює своє твердження, що “жінка як така не існує” (16).

Таким чином, точка зору, котрої дотримуються Марксистсько-феміністичний літературний колектив (30) та Беверлі Браун і Парвін Адамс, мовляв, Крістева пов'язує семіотичне із фемінним, базується на неправильному прочитанні. Плинна рухливість семіотики дійсно пов'язана із до-едіпальною фазою, а отже, відповідно, із до-едіпальною матір'ю, але Крістева цілком чітко дає зрозуміти, що вона розглядає – так само, як Фройд і Клайн – до-едіпальну матір як фігуру, котра поєднує маскуліність і фемінність. Ця фантазматична фігура, що видається величезною як для дівчаток-немовлят, так і для немовлят-хлопчиків, не може, як того цілком свідомі Браун і Адамс (40), бути зведена до прикладу “фемінності”, з тієї простої причини, що

протиставлення між фемінним та маскуліним за до-едіпальності не існує. І Крістева знає це не гірше за інших. Будь-яке посилення семіотики, що не знає відмінностями між статями, повинне відтак призвести до послаблення традиційного гендерного поділу, і аж ніяк не до посилення традиційних понять про “фемінність”. Ось чому Крістева так суворо наполягає на необхідній відмові від будь-якої теорії чи політики, що базується на вірі в абсолютну форму тожсамості. Фемінність і семіотика, щоправда, мають одну спільну рису: маргінальність. Так само, як фемінність визначається як маргінальна за патріархату, семіотика маргінальна до мови. Ось чому ці дві категорії, разом із іншими формами “інакодумства\ дисидентства” можуть осмислюватися в роботі Крістової приблизно в один спосіб.

Отже, важко вважати, що Крістева дотримується есенціалістського чи навіть біологічного уявлення про фемінність. /15/ Цілком вірно те, що вона вірить, як і Фройд, що тіло утворює матеріальну основу для формування суб'єкта. Але це в жодному випадку не передбачає спрощеного прирівнювання жадання до фізичних потреб, як показав Жан Лапланш. На його думку, “оральні” та “анальні” потяги є “оральними” та “анальними” тому, що вони спочатку породжуються як побічний продукт до (як залежні від) задоволення суто фізичних потреб, пов'язаних із ротом та анусом, хоча їх жодним чином не звести чи прирівняти до цих потреб.

Якщо “фемінність” взагалі має визначення в поняттях Крістової, це просто (як ми бачили) “те, що маргіналізується патріархатним символічним ладом”. Ця відносна дефініція така ж гнучка, як і різноманітні форми самого патріархату, і це дозволяє їй доводити, що чоловіки теж можуть бути побудовані символічним ладом як маргінальні, як це довів її аналіз авангардистів-чоловіків (Джойс, Селін, Арто, Маларме, Лотреамон). У праці «Революція поетичної мови», наприклад, вона стверджує, що Арто, як і інші, наголошує на мінливості статевого самоототожнення для митця, коли проголошує, що “автор” стає одразу своїм “батьком”, “матір'ю” та “собою” (606).

Наголос, що його Крістева робить на фемінності як патріархатній конструкції, дозволяє феміністкам чинити опір усім формам біологістичних нападів від захисників фалоцентризму. Постулювати, що всі жінки є неодмінно фемінними, а всі чоловіки – неодмінно маскуліними, – це точно той хід, котрий дозволяє патріархатним силам визначити, що не фемінність, а всі жінки є маргінальними до символічного ладу й до суспільства. Якщо, як показали Сіксу та Ірігарей, фемінність визначається як недостатність, негативність, відсутність значення, ірраціональність, хаос, темрява – коротше кажучи, як не-Буття – наголос Крістової на маргінальності дозволяє нам розглядати цей утиск фемінного в поняттях *позиційності*, а не сутностей. Те, що сприймається як маргінальне в будь-який певний час, залежить від позиції, яку воно займає. Короткий приклад проілюструє цей зсув від сутності до позиції: якщо патріархат бачить жінок як таких, що займають маргінальну позицію в межах символічного ладу, то він може витлумачити їх як *межу* чи *кордон* цього ладу. З фалоцентричної точки зору, жінки тоді представлятимуть необхідний кордон між чоловіками і хаосом; але саме через їхню маргінальність завжди видаватиметься, ніби вони відступають у зовнішній хаос і навіть зникають у ньому. Жінки, що сприймаються як *межа* символічного ладу, іншими словами, поділятимуть занепокоїливі властивості *всіх* кордонів: вони будуть ані всередині, ані ззовні, ані знані, ані незнані. Саме ця позиція дозволила чоловічій культурі іноді неславити жінку, ототожнюючи її з темрявою і хаосом, вбачати в ній Ліліт і Вавилонську Блудницю, а інколи – підносити їх як представницю вищої та чистішої природи, вбачати в ній Діву і Богородиць. Відразу кордон бачиться як хаотична дикість іззовні, а потім – як невід'ємна внутрішня частина, котра захищає і закриває символічний лад від хаосу уявного. Нема потреби говорити, що жодна з позицій не відповідає будь-

чому, що є правдивим щодо жінок, хоч як би патріархатні сили не хотіли б змусити нас в це повірити.

Фемінізм, марксизм, анархізм

Діяльність Крістевої аж ніяк не може бути схарактеризована як посуточно феміністична: за своїм підходом її навіть не можна назвати послідовно політичною. Почавши як лінгвіст наприкінці 1960-х років, дослідниця вперше почала писати на теми щодо жінок та фемінізму в 1974 р.; приблизно тоді ж вона розпочала вчитися на психоаналітика. З кінця 1970-х і далі її діяльність була позначена зростаючим інтересом до психоаналітичних питань, із частим звертанням до проблем сексуальності, фемінності й кохання. Феміністки знайдуть багато цінного, наприклад, у її підході до питання материнства. Вже у «Революція поетичної мови» вона стверджувала, що в патріархатному суспільстві пригноблюється не так *жінка*, як *материнство* (453). Проблемою є не лише *jouissance* жінок саме по собі, як зазначено в Лаканових «Семінарах», але й неодмінний зв'язок між репродукцією та *jouissance*:

Якщо положення жінок в суспільному коді є на сьогодні проблемою, це аж ніяк не пов'язане із таємничим питанням жіночого *jouissance* жінок..., але глибоко, соціально та символічно із питанням репродукції та *jouissance*, пов'язаного із нею.

(Революція поетичної мови, 462)

Цей підхід відкриває цікаве поле дослідження для феміністок, і сама Крістева зробила певний внесок: кілька захопливих розвідок щодо представлення материнства в західній культурі, зокрема, уособленого у фігурі Мадонни («Єретик кохання») та у західному образотворчому мистецтві («Материнство за Джованні Белліні»). Її зацікавленість фігурою Мадонни становить значний розвиток її роботи в «Революції поетичної мови» в тому, що ставить під сумнів роль жінки в символічному ладі через ідеологічний та психоаналітичний аналіз того, що є матеріальною основою для пригноблення жінок – материнства. Так само багато з її новіших робіт, таких як «Pouvoirs de l'horreur» (1980, перекладена як «Сили Жаху», 1982), можуть бути із користю задіяні фемінізмом.

Не секрет, що рання відданість Крістевої ідеям марксизму, з домішками різноманітних маоїстських та анархістських впливів, дала змогу з'явитись новому скептицизмові щодо політичної заангажованості. Наприкінці 1970-х, відкидаючи свою ранню ідеалізацію маоїстського Китаю, дослідниця несподівано виявила тривожний захват лібертаріанськими можливостями в пізньому капіталізмові на американський кшталт. /16/ Її безцеремонне нехтування непривабливим боком американського капіталізму глибоко розчарувало значну більшість її читачів з лівого боку політичного спектру. Їхній розпач був також викликаний її цілковитою відмовою від політики як нової ортодоксії, яку відтак слід обійти: "Мене не цікавлять групи. Мене цікавлять особистості" – проголосила вона на нещодавньому диспуті в Лондоні. Зберігаючи відданість своїй власній теорії, вона пояснює цей відхід якнайдалі від політики в поняттях її власних конкретних обставин: "Це – частина моєї особистої історії. Гадаю, різні люди в цій кімнаті, з різним минулим, матимуть різне ставлення до політичних реалій". (ІСА, 24-5). Подібний відхід від марксизму та фемінізму не такий несподіваний, як це може видатись на перший погляд. Вже у ранніх працях Крістевої з марксизму або ж фемінізму, із наголосом на маргінальності, виявляються сильні анархістські тенденції, а відстань між лібертаріанством і відвертим ліберальним індивідуалізмом ніколи не була непоборною. В подальшому невеликому розгляді її

точки зору я спробую показати, як багато з найцінніших ідей Крістевої подекуди переходять у надзвичайно спірні форми суб'єктивістської політики.

Навіть у своїх ранніх, більш феміністичних, працях Крістева не намагається говорити з точки зору чи для "фемінного". Як на неї, "говорити як жінка" – в будь-якому випадку беззмістовно, оскільки, як ми знаємо, вона проголошує, що "жінка як така не існує". Замість зосередження виключно на статі мовця вона пропонує аналіз багатьох дискурсів (в тому числі сексуальність і гендер), котрі у сукупності складають особистість:

Саме там, в аналізові її важкого ставлення до матері та до її власної відмінності від будь-кого іншого, чоловіка чи жінки, й натрапляє жінка на таїну "фемінного". Мені більше до вподоби таке визначення фемінності, яке б містило стільки ж різних "жіночих", скільки є жінок. ("Починаючи з «Полілогу»", 499).

Таким чином, конкретність окремого суб'єкта актуалізується за рахунок загальної теорії фемінності та навіть елементарної політичної заангажованості. В таких випадках чітко простежується пізніший індивідуалізм Крістевої (відкидання груп).

Багато жінок не сприймають високоінтелектуальний стиль міркувань Крістевої, з тієї причини, що їй, як жінці і як феміністці, котра віддана критиці всіх форм влади, не слід удавати себе за ще одного "майстра думки". /17/ З одного боку, це звинувачення може видатись доволі несправедливим: те, що ввижається маргінальним з однієї точки зору, з іншої може виглядати безрадісно центральним (*абсолютна* маргінальність недосяжна), і навряд чи кому вдасться логічно вчинити підрип панівних інтелектуальних дискурсів (як це робить Крістева), при цьому не ризикуючи наразитись на звинувачення в інтелектуалізмі. Втім, з іншого боку, видається, що Крістева, очолюючи кафедру мовознавства в університеті та маючи власну психоаналітичну практику, поставила себе в самому центрі традиційних інтелектуальних владних структур Лівого берега.

Якщо суб'єкт Крістевої завжди вже міститься в символічному ладові, як можна зруйнувати таку безжально авторитарну, фалоцентричну структуру? Вочевидь, це не може статись через прямолінійне *відкинення* символічного ладу, адже така цілковита неспроможність увійти в людські стосунки перетворила б нас, в лаканівських поняттях, на психотиків. Ми маємо визнати, що нашу позицію вже включено до ладу, котрий передує нам і з котрого не втечеш. Не існує *іншого простору*, з якого ми б могли говорити: якщо ми взагалі спроможні говорити, це можливо лише в межах символічної мови.

Революційний суб'єкт, байдуже, маскулінний чи фемінний, є суб'єктом, що здатний дозволити *jouissance* семіотичної рухливості розхитати суворий символічний лад. Класичний приклад подібної "революційної" діяльності можна знайти в творах поетів-авангардистів кінця ХІХ ст., як, наприклад, Лотреамон та Маларме, чи письменників-модерністів, таких як Джойс. Оскільки семіотичну ніколи не подолати символічного, можна тільки питати, як йому взагалі вдається дати знати про свої існування. Відповідь Крістевої на це така: єдиний можливий спосіб вивільнити деякі семіотичні імпульси з-під влади символічного – вдатися до переважно анальної (але також оральної) діяльності *відторгнення* чи *відкинення*. В текстуальних поняттях це перекладається як *негативність*, котра маскує *потяг до смерті*, що його Крістева розглядає як, напевне, найбільший семіотичний імпульс. Поетова негативність тоді придатна для аналізу як низка розривів, пустот та щілин у символічній мові, її також можна відслідковувати у виборі тем цим поетом чи поеткою. Одна з проблем, котрі

виникають при такому розгляді “революційного” суб’єкта, – це те, що він уникає питання революційної діяльності. Хто або що діє у підіривних схемах Крістевої? В політичному контексті її наголошення на семіотичному як на силі несвідомого унеможливує будь-який аналіз процесів свідомого прийняття рішення, котрі є частиною будь-якого *колективного* революційного проекту. Підкреслення радше негативності та руйнації, а не питань організації й солідарності, приводить Крістеву посутньо до анархістської та суб’єктивістської позиції. І в цьому я погоджуюся із Марксистсько-феміністським літературним колективом, що вважає її поетику “політично незадовільною” (30). Аллон Вайт також звинувачує Крістеву в політичній неефективності, стверджуючи, що її політика “залишається очищеним анархізмом в стані постійного саморозсіювання” (16-17).

Нарешті, Крістева неспроможна пояснити зв’язки між суб’єктом та суспільством. Хоча вона розглядає (у спосіб, вартий наслідування) суспільний й політичний контекст поетів, про котрих вона пише в «Революції поетичної мови», все одно незрозуміло, чому так важливо показати, як певні літературні практики руйнують структури мови, коли більше вони, здається, нічого не руйнують. Схоже, вона цілком серйозно стверджує, що руйнування суб’єкта, суб’єкта-в-процесі, який можна побачити в цих текстах, передує або відповідає революційним руйнаціям суспільства. Втім, єдиний її аргумент на користь цього твердження – досить хиткий, адже базується на порівнянні або відповідності. Нам ніде не запропонований конкретний аналіз дійсних суспільних або ж політичних структур, котрі б могли створити подібне відношення відповідності між суб’єктивним та суспільним.

Так само помітна нестача матеріалістичного аналізу суспільних стосунків в концепції “маргінальності” Крістевої, в котрій зліплено в купу всі різновиди маргінальних та опозиційних груп, що є потенційно руйнівними для суспільного ладу. Коли у своїй статті “Un nouveau type d’intellectuel: le dissident” (“Новий вид інтелектуала: дисидент”, 1977) вона перефразує Маркса і проголошує “Привид блукає Європою, привид дисидентів” (4), вона зручно обирає випустити з поля зору відмінності між “дисидентськими” групами, які перераховує: бунтівник (що бореться проти політичної влади), психоаналітик, письменник-авангардист та жінки. Деінде, як м вже бачили, вона прирівнює боротьбу жінок до боротьби робочого класу. Проте в поняттях марксизму ці групи принципово неспіввідносні, оскільки мають різне положення стосовно способу виробництва. Робочий клас є потенційно революційним, оскільки капіталістична економіка без нього не існує, а не тому, що в ній він маргінальний. В такий самий спосіб жінки центральні – не маргінальні – стосовно процесу репродукції. Саме через те, що панівний лад неспроможний підтримувати існуючий стан речей без постійної експлуатації та пригноблення цих груп, він і прагне приховати їхню провідну економічну роль, маргіналізуючи їх на культурному, політичному та ідеологічному рівнях. Парадокс становища жінок та робітничого класу – в тому, що вони одночасно є і центральними, і маргінальними (маргіналізованими). У випадку інтелігенції, чи то авангардних митців й психоаналітиків, цілком можливо, що їхня роль за умов пізнього капіталізму є дійсно периферійною, в тому сенсі, що вони не мають жодної вирішальної функції в економічному ладі, як-от люмпенпролетаріат Брехта, ідеалізований у його «Тригрошовій опері». Така надзвичайно висока впевненість Крістевої у політичній важливості авангарду базується якраз на неусвідомленні нею відмінностей між його політичною та економічною позицією та між позиціями жінок та робочого класу. Як і у випадку раннього Брехта, в Крістевої романтизація маргінального є *антибуржуазною*, але не обов’язково *антикапіталістичною*, формою лібертаріанства.

Критичні зауваження щодо політики Крістевої, наведені тут, жодним чином не повинні затемнити позитивні аспекти її праць. Її відданість ґрунтовному теоретичному дослідженню проблем маргінальності й підриву, її радикальна деконструкція тожсамості суб'єкта, її часто розлогий розгляд матеріальних та історичних контекстів творів мистецтва, що їх вона вивчає, відкрили нові перспективи для подальшого феміністичного пошуку. Її теорія мови та зруйнованого суб'єкта мови (*суб'єкта-в-процесі*) дозволяє нам дослідити як чоловіче, так і жіноче письмо з антигуманістичної, антиесенціалістичної перспективи. Бачення Крістевої не є винятково чи посутньо феміністичним, але саме в ньому ієрархічні рамки, накинута значенню й мові, були відкриті для вільної гри означувального. У застосуванні до сфери сексуальної тожсамості й відмінності, це стає феміністичним баченням суспільства, в якому сексуальне означувальне є рухомим; де факт народження чоловіком чи жінкою більше не визначатиме позицію суб'єкта стосовно влади, а отже, як наслідок, змінилася б сама природа влади.

Якось Жак Дерріда поставив питання: “Що, якби ми мали досягти... сфери взаємозв'язків із іншим, де код статевих маркерів більше б не був дискримінаційним?” (“Хореографії”, 76). Я б хотіла закінчити його відповіддю, котра – як багато утопічних висловлювань – є водночас пророцтвом та пропозицією:

Стосунки [з іншим] не будуть асексуальними, жодним чином, але будуть сексуальними в інший спосіб: поза бінарною опозицією, котра керує благопристойністю всіх кодів, поза протиставленням маскулінне\фемінне, поза гомосексуальністю та гетеросексуальністю, котрі зводяться до одного. Оскільки я мрію зберегти шанс, що його нам надає це питання, я б хотів повірити у множинність сексуально маркованих голосів. Я б хотів повірити в маси, в цю невизначену кількість змішаних голосів, цей рух невизначених сексуальних позначок, чия хореографія може нести, ділити, множити тіло кожної “особистості”, незалежно від того, визначається той як “чоловік” чи “жінка” відповідно до критерію використання.

(76)

Примітки * /* – Кінцеві примітки – автора. Посторінкові примітки – редактора українського перекладу./

Передмова

1. Я написала це речення за кілька місяців до того, як побачили світ "Феміністичні літературні студії" Кена Рутвена, котрі, як стверджується, є "першим широким дослідженням обох основних теорій феміністичної літературної критики та критичних практик, що з них випливають". Хоча мені приємно визнати його книгу першим повномасштабним дослідженням у цій галузі, я водночас відчуваю, що мені справді не варто змінювати вступне речення, не в останню чергу тому, що моя книга ніколи не планувалася як дослідження практичної феміністичної критики. У "Феміністичних літературних студіях" галузь феміністичної критики обговорюється з точки зору викладача, що займається англійською літературою. Такий підхід, здається, відмежовує Рутвена від розгляду французької феміністичної теорії, і, таким чином, не можна сказати, що його книга повно розглядає проблеми сьогоденної феміністичної теорії.

Моє головне зауваження до праці Рутвена полягає, насамперед, не в тому, що її написав чоловік: в той час як я поділяю його погляд на те, що чоловіки у принципі можуть бути феміністичними критиками, я не згодна із його занадто рішучим запереченням політичних причин, через які вони зараз не повинні змагатися за провідну роль саме у цій галузі. Я також не погоджуюсь із уявленням, що чоловіки повинні мати певні переваги над жінками, коли доходить до справи раціоналістичної критики феміністичної теорії: "В деяких відношеннях чоловікам легше, ніж жінкам, висловлюватися проти найбезглуздіших із проявів феміністичної критики", – доводить Рутвен, – "просто тому, що залякувальна риторика радикального фемінізму називає кожну жінку, яка гостро критично ставиться до феміністичного дискурсу, жіночим варіантом 'білозадого нігера' із сепаратистської риторики чорношкірих" (14). Але, без сумніву, феміністки прекрасно спроможні вступати у дебати між собою і не мають потреби залучати лібералів-чоловіків, аби ті прийняли на себе вогонь критики.

Втім, головна проблема "Феміністичних літературних студій" – це той спосіб, у який вони намагаються деполітизувати феміністичний критичний дискурс. Для Рутвена феміністична критика полягає у "перетворенні на видимий до того невидимого компонента, 'гендеру', в усіх дискурсах, створених гуманітарними та суспільними науками" (24). Але, при всій повазі до Рутвена, це не обов'язково феміністична дія: це так само легко може бути прикладом патріархатної агресії. За його визначенням, речення "Ви кажете так через те, що ви жінка" є недвозначно феміністичним. Я хочу лише зауважити, що тільки політичне визначення феміністичної критики й теорії надасть нам змогу проаналізувати різницю між феміністичним та сексистським вживанням цього та подібних висловлювань.

Вступ:

Хто боїться Вірджинії Вулф?

Феміністичні прочитання Вулф

1. Прочитання роману "Хвилі" Анною Кумбс виявляє суто лукачівське неприйняття роздрібненого й суб'єктивного модерністського плетива, коли, наприклад, вона пише: "При написанні цього дослідження мене цікавила спроба політизувати дискурс, котрий наполегливо [sic] прагне уникнути політичного й історичного, а там, де це більше не вдається, намагається правдоподібно естетизувати те, що він не може задіяти 'реалістично'" (238).

2. Подальше обговорення цього моменту див. у розділі про Гілберт і Чубар, стор. 37-69.
3. Поняття "англо-американський" слід сприймати як вказівку на певний підхід до літератури, а не як дійсне посилання на громадянство критика. Британська критик Джіліан Бір в есеї "Поза детермінізмом: Джордж Еліот і Вірджинія Вулф" висуває ті ж заперечення до пропонованого Шовалтер прочитання Вулф, що і я у цій праці. У нарисі "Суб'єкт і об'єкт та природа дійсності: Юм й елегія у романі 'На маяк'", написаному у 1984 році, Бір розвиває цей підхід у більш філософському контексті.
4. Вступ до поглядів Дерріда та інших форм деконструкції дивись у Норріса.
5. Мій виклад поглядів Крістєвої в цій роботі ґрунтується на її праці "Революція поетичної мови".
6. Одна з представниць феміністичної критики, Барбара Хілл Ріґні, спробувала довести, що у "Місіс Деловей" "божевілля стає радше чимось на зразок прихистку для Я, ніж його втратою" (52). На мій погляд, підтвердження цієї тези у тексті знайти важко, і вона зумовлена радше прагненням дослідниці зберегти леінґанські категорії, ніж чутливим прочитанням тексту Вулф.

1. Два класики фемінізму

1. Ця інформація базується на вступі до антології "Сестринство сильне", написаному Робін Морган.
2. Цит. за Морган, 35-36.
3. Зрештою, можна навіть зауважити, що будь-який дискурс іронічний, оскільки швидко стає неможливим, як теоретично, так і практично, розрізнити іронічний та неіронічний дискурс. Дивись обговорення цього питання стосовно літературного тексту у роботі Каллера.
4. "Жінка-євнух" не розглядається у цій книжці, оскільки вона не є насамперед роботою з літературної критики. Однак у розділі під назвою "Роман" Грієр випробовує свої сили у витлумачуванні популярної романтичної белетристики.

2. Критика "Жіночих образів"

1. Я не мала змоги звернутися до оригінального видання 1972 року. Тому мої зауваження стосуються перевидання 1973 року.
2. Дивись Ашер, 107-122.
3. Праця Робінсон і Фогель.
4. Есей Катц-Штокер.
5. Реджістер тут цитує Мартін.

3. Жіночі твори та твори про жінок

1. Цитовано за Реджістер, 13-14.
2. Цитовано за форзацом "Літераторок" видавництва "Віменз Пресс".
3. У Скандинавії шведська критик Біргітта Голм творчо використала чільні думки "Божевільної на горищі" для визначного дослідження Фредріки Бремен, письменниці, котра започаткувала шведський реалістичний роман. Перший норвезький реалістичний роман, "Дочки амтмана" * / * "Amtmandens døttre"/, також написала жінка, Камілла Коллетт, і Голм намагається встановити причини, чому саме жінки-письменниці були в авангарді скандинавського реалізму. Пізніше жінки зайняли чільне місце в натуралістичній романістиці Скандинавії: в Норвегії – Амалія Скрам ("Констанція Рінг", "Люсі" **) /** – Constance Ring, Lucie./ , а у Швеції – Вікторія Бенедіктссон ("Гроші" ***) /*** Pengar./ написали захопливі феміністичні романи про боротьбу статей у 1880-ті та 1890-ті роки.

4. Курсив Гілберт і Губар. Вони цитують Саїда, 162.
5. Див. розділ I, стор. 26-29.
6. Інший погляд на ставлення Мері Шелі до фемінізму див. в Якобус, "Чи є у цьому тексті жінка?".
7. Подальше обговорення французької феміністичної теорії загалом дивись у Частині другій, а виклад деяких сторін теорії Дерріда – на стор. 105-107.

4. Теоретичні роздуми

1. Подальше обговорення зв'язку між політикою та естетикою дивись у розділі, присвяченому Єлен, стор. 80-88.
2. Марксистами вважаються водночас Лукач, Брехт, Сталін, Троцький, Бенджамін, Грамші та Альтюссер, а психоаналіз об'єднує такі відмінні постаті, як Фройд, Адлер, Юнг, Райх, Хорні, Фромм, Клайн і Лакан.
3. Ширше обговорення праць Шовалтер дивись у вступній статті про Вірджинію Вулф, стор. 1-18, та у розділі 3, стор. 55-56.
4. Статтю Єлен можна знайти у Кеохане, Розальдо і Гелпі (ред.) та в Абель і Абель (ред.). Я цитую з першої публікації, котра з'явилася в "Сайнз".
5. У другій частині своєї статті Єлен практично застосовує свої естетичні теорії, намагаючись розробити теорію роману із особливою увагою до сентиментального роману.
6. Початковий вступ до лесбійської критики дивись у Циммерман; подальше дослідження – в працях Річ "Обов'язкова гетеросексуальність і лесбійське існування" та "Про брехню, таємниці і мовчанку"; а також у роботах Фадерманн і Рул. Вступ до феміністичної критики чорношкірих дивись Сміт.
7. Дивись, наприклад, роботи Співак.
8. Одне з ранніх виключень – праця Ліліан С. Робінсон, що міститься у її книжці "Стать, клас та культура".
9. Дивись Колодни, "Приглядаючись до "В полоні пантери", 175.

5. Від Сімони де Бовуар до Жака Лакана

1. Навколо політики "Другої статі" розгорнулася велика полеміка. Ознайомитися із деякими піднятими питаннями можна у статтях Фельстінер, Ле Дуїфа, Дійкстри та Фукс у "Фемініст Стадіз", 6, 2, літо 1980 р.
2. Про ці та інші події у новому жіночому русі у Норвегії див. Гаукаа.
3. В Данії Йетте Лундбю Левю упорядкувала ґрунтовне дослідження про історичний контекст великої шведської романістки Вікторії Бенедіктссон. У Норвегії Ірене Енгельстад і Яннекен Еверланд дослідили зображення класу і сексуальності у творах, відповідно, Амалії Скрам та Кори Сандель. (Дивись ці праці в їхній спільній збірці "Frihet til å skrive").
4. Як приклади їхніх найцікавіших праць можна згадати Кавед і Елліса, "Мова і матеріалізм"; Кавед, "Патріархатні прецеденти. Сексуальність і суспільні відносини"; Кун і Вольп (ред.), "Фемінізм і матеріалізм"; Ловел, "Малюнки дійсності"; Волф, "Суспільне творення мистецтва"; та Барретта "Сучасний утиск жінок".
5. Див. стор. 21-24.
6. Французьке слово "femelle", котре позначає особин жіночої статі у тварин,

стосовно жінок вживається лише як образливе.

7. Першою це дослідила Геррман у роботі "Крадійки мови". Через те, що авторка викладає в США, ця робота за світоглядом є більш "американською", ніж "французькою".

8. Американський вступ до французького фемінізму дивись Джоунс, "Пишучи тіло: до розуміння *l'écriture feminine*" та статті таких авторів, як Стентон, Ферал, Макворд, Гелоп and Берк в Айзенстайн і Жардін (ред.), 71-122; в деяких американських оглядах французькому фемінізму присвячуються окремі випуски або розділи: "Сайнз", 7,1; "Йейл Френч Стадіз", 62; "Фемініст Стадіз", 7,2; "Діакрітік", зима 1975 р. та літо 1982 р. Загальна історія та огляд французької феміністичної сцени гарно викладено в редакторських вступях до Маркс і Куртівро (ред.).

9. Це міркування можна порівняти із американським рухом до жінкоцентричного аналізу. Повний розгляд політики жінкоцентричного фемінізму дивись Айзенстайн.

10. "Квестіон феміністе" також видається в Америці під назвою "Фемініст Ісьюз" * /* Feminist Issues/. Їхній маніфест надрукований під заголовком "Варіації на звичайні теми" в Маркс і Куртівро (ред.), 212-230.

11. Інші короткі вступи до теорії Лакана подають Райт та Іглтон (1983). Повніший розгляд дивись в Лемер.

6. Елен Сіксу: уявна утопія

1. Всі цитати з праць Сіксу подано англійською мовою; здебільшого з надрукованих англійських перекладів цих робіт, але коли такої змоги не було, я подавала їх у власному перекладі. Для надрукованих перекладів, за винятком статті "Кастрація чи обезглавлення?", оригінал котрої французькою я не мала змоги переглянути, посторінкові посилання спочатку вказані для перекладу, а потім – для оригіналу французькою. У тексті використано такі скорочення JN – "La Jeune Née" ("Новонароджена"), VE – "La Venue à l'écriture" ("Прихід письма"), RSH – інтерв'ю в "Revue des sciences humaines" ("Журнал гуманітарних наук").

2. При читанні "Erecons" (який перекладається як "Шпори") може видатися, що Дерріда використовує слово "феміністка" в тому самому, принизливому значенні.

3. У статті "Чи співвідносяться жіноче і чоловіче як природа і культура?" в Розальдо і Лампере (ред.), аналізуючи протиставлення чоловіче-жіноче та культура-природа, Шеррі Ортнер приходять до висновків, котрі дивовижно нагадують деякі зауваження Сіксу. Доводячи, що "скрізь, у кожній відомій культурі вважається, що жінки певною мірою нижчі за чоловіків" (69) Ортнер вважає це "всезагальне знецінення жінок" (71) наслідком всепроникної бінарної логіки, в якій протиставлення чоловіче-жіноче вбачається як подібне до протиставлення культура-природа і де "природа" завжди сприймається як "нижчий порядок існування" (72).

4. Сіксу в даному випадку наслідує Дерріда, який називає основну спрямованість західного мислення *логоцентричною* через те, що вона послідовно підносить *Логос*, Слово як метафізична присутність.

5. *Фалоцентризм* – це назва системи, котра в якості символу або ж джерела влади віддає перевагу фалосові. Поєднання логоцентризму і фалоцентризму часто називають, услід за Дерріда, *фаллологотризмом*.

6. Наведений на рівні фонем довід також буде справедливим і на рівні означувальних. Для Сосюра *знак* ("слово") складається з двох понять: *означувальне* й *означуване*. Означувальне є матеріальною стороною знака (звуком чи літерами), а означуване – це його "значення", або уявне представлення. Означуване *не є* "чимось дійсним", котре існує в світі, що його Сосюр називає *референтом*. Для Сосюра означувальне і означуване –нероздільні, як дві сторони листка паперу, в той час як постструкуралізм (зокрема, Лаканові теорії) піддав сумніву цю замкненість знака і показав, як означувальне може "з'їжджати" по відношенню до означуваного.

7. Чудовий виклад утопічної думки у соціалізмі та фемінізмі XIX століття можна знайти у Барбари Тейлор.
8. Дивись обговорення Мілет в розділі 1, стор. 24-31.

7. Патріархатні роздуми: Дзеркало Люс Іриґарей

1. Дивись огляд Лемуан-Луккіоні в “Еспрїт”.
2. Посилання на «Дзеркало» (в оригіналі – “Spéculum”) надалі подаватимуться у вигляді аббревіатури S. 'S, 130' означає “Дзеркало”, стор. 130; 'CS, 76' означає “Стать, що не є одиничною” (в оригіналі – Ce sexe qui n'en est pas un), стор. 76. Переклад двох есеїв із “Ce sexe” надруковано у Маркс і Куртвіро (ред.). Цитати із цих перекладів матимуть позначку МС, із подальшим посиланням на оригінал французькою, наприклад 'МС, 100, CS, 24'. Усі переклади, крім позначених МС, виконала я.
3. Інші вступи до творів Іриґарей, або ж деякі з проблем, які вона розглядає, можна знайти у Бек, в працях “Вступ до 'Коли наші губи говорять разом' Люс Іриґарей” та “Іриґарей у Задзеркаллі”; також у Венцель “Вступ до "І одне не рухається без іншого" Люс Іриґарей”, та у Браун і Адамс, “Жіноче тіло і феміністська політика”.
4. Дивись міркування Геллоп стосовно прихованих значень такої назви в розділі під заголовком “Спокушання батька” її праці (Геллоп, 56-79).
5. Часто важко точно визначити, звідки Іриґарей цитує. У післямові до “Дзеркала” вона зазначає, що часто взагалі ніяк не відмічає цитування. Якщо жінку не допущено до теорії, стверджує Іриґарей, то вона не зобов'язана ставитись до неї у спосіб, самою теорією й визначений.
6. Подальше обговорення статусу візуального доказу у Фройдівій теорії дивись у Хіса.
7. Стислий огляд теорій жіночої сексуальності від Фрейда до сучасності дивись у передмові Жанін Шасеге-Сміргель до Шасеге-Сміргель (ред.), або ж в Іриґарей (французькою) – напрочуд прозорий розділ “Повернення до психоаналітичної теорії” (“Retour sur la théorie psychanalytique”), CS, 35-65. Обговорення можливих феміністських застосувань цих теорій дивись у Мітчелл, “Психоаналіз і фемінізм” та “Жінки: найдовша революція”, у передмові Мітчелл і Роуз до Мітчелл і Роуз (ред.), а також (французькою) цілком – заворожливе пере-читування Фрейда, що його виконала Кофман, котре у багатьох відношеннях може читатися як критична відповідь Іриґарей. Лемуан-Луккіоні в “Розподілові жінок” та Монрелей переносять суперечку до більш лаканівської сфери.
8. Якщо узагальнити, Фройд пов'язує акт спостереження із анальною діяльністю, яка, у його сприйнятті, виражає прагнення *панувати* або проявити *владу* щодо власних (лібідальних) об'єктів, прагнення, котре лежить в основі пізніших (фалічних чи Едіпових) фантазій щодо фалічної (маскулінної) влади. Таким чином, *пильний погляд* залучає спостерігачеве прагнення садистичної влади, котре нав'язує об'єктові пильного погляду роль його пасивної, мазохістської, фемінної жертви.
9. Подальший аналіз занепокоєння Фрейда в “Дорі” дивись Мой.
10. Переклала Клаудія Рідер в Маркс і Куртвіро (ред.), 99-106.
11. Рейчел Баулбі також критикувала Іриґарей (так само, як і Монрелей із Сіксу) за її “відсутність жодної послідовної соціальної теорії” (Баулбі, 67).

8. Маргінальність та підрив: Юлія Крістева

1. Першу частину цієї цитати переклав Руд'є (1), другу частину – я.
2. Цитується за Бартом, 1970 (20), переклад мій.
3. Інші англомовні вступи до вивчення Крістевої дивись у творах Кавед і Елліс, а також Ферал (1978).
4. Подальше обговорення поняття децентрованого суб'єкта дивись у моєму вступі до Лакана у 5 розділі, ст. 99 – 101.
5. У своїй лекції “Статеві відмінності у мові: психологічний підхід” у серії лекцій “Жінки і мова” Комітету Жіночих Студій Оксфордського Університету від 10 травня 1983 року.
6. Коротке введення до використання Дерріда слова “розрізняння” (*différance*) на ст. 105-107.
7. Дивись Арденера. Пояснення ж феміністичної лінгвістики стосовно теорії “онімленої групи” можна знайти в Крамаре, розділ 1, 1-32.
8. Ім'я Волошинов зараз переважно вважають псевдонімом провідного радянського теоретика літератури Михайла Бахтіна.
9. У розділі під назвою “Я забув свою парасольку” / * – *J'ai oublié mon parapluie.* / в “Шпорах” / “Éperons”, 103-113.
10. Як цитує Вітгенштайн, §1.
11. Введення до цих понять в Лакана наводиться у розділі 5, ст. 99-101.
12. У цьому розділі, якщо англійський переклад не зазначено в бібліографії, всі цитати із праць Крістевої переклала я.
13. Подальше обговорення можливих політичних наслідків теорії Крістевої на сучасний момент накреслене у вступному розділі цієї книжки, ст. 12-13.
14. Дивись її статтю про інакодумство “Новий тип інтелектуала: дисидент”.
15. Розгляд цього питання під дещо іншим кутом зору дивись у Паяцковської.
16. Стосовно відкриття Америки Крістевою дивись “Чому Сполучені Штати?”.
17. Приклад розчарованого й обуреного феміністичного відгуку на Крістеву можна знайти в Стоун.

Подальше читання

Англо-американська феміністична критика

Найбільшою складністю для багатьох із тих, хто навчається в англomовному світі, полягає не в розумінні цих текстів, а в тому, щоб знайти мову, яка б дозволила їм критикувати задіяні стратегії та визначити засадничі ідеологічні й теоретичні положення. Для цього якнайкраще пасує “Практика критики” Кетрін Белсі. (Повну бібліографічну інформацію можна знайти, як завжди, в покажчику). Для короткого курсу читань з англо-американської критики я б порадила наступну програму (саме в цій послідовності): Кейт Міллетт, “Сексуальна політика”, розділ про Вірджинію Вулф в роботі Шовалтер “Їхня власна література”, її ж “До феміністичної поетики”, а також перші 100 сторінок праці Гілберт і Губар “Божевільна на горищі”. За бажанням, цей короткий список можна доповнити нарисами Сміт та Циммерман, відповідно, щодо чорної та лесбійської феміністичної критики, а також декількома есеями на ширшу тематику – Адріен Річ, “Про брехню, таємниці і мовчанку”, та Тіллі Олсен “Безмовності”. Корисний огляд американської феміністичної політики з 1960-х років можна знайти в роботі Айзенстайн “Сучасна феміністична думка”. Доволі кумедною – і цілковито інакшою – видається праця Мері Еллманн “Роздуми про жінок”, – щось краще годі й шукати. “Феміністичні літературні студії” Кена Рутвена – корисний огляд англо-американської феміністичної критики та її впливу на дослідження англійської.

Французька феміністична теорія

Цю тему важко опанувати без певного попереднього ознайомлення із Фройдом, Лаканом та Дерріда. З цих питань я пропоную спочатку ознайомитися з введенням Райт до психоаналітичної критики, введенням Норріса до деконструкції та Іглтона – до загальної теорії літератури. Це забезпечить загальне уявлення про ці сфери, а також розуміння, в якому напрямку рухатись далі.

Існує багато гарних американських вступних курсів до французького фемінізму. Головна антологія (із передмовою) – і досі “Новий французький фемінізм” (ред. Маркс і Куртвіро). Багато американських журналів видали числа, присвячені цій тематиці, серед них я б порадила такі – “Сайнз”, 7, 1, весна 1981 р., “Фемініст Стадіз” 7, 2, літо 1981 р., “Йєйл Френч Стадіз”, 62, 1981 р., та “Діакрітік”, зима 1975 р. і літо 1982 р. Праця “Майбутнє відмінностей” під ред. Айзенстайн і Жардін містить цінні обговорення щодо різниць та відповідностей між французькою та англо-американською точками зору. А далі зацікавленим у співвідношенні між психоаналізом та фемінізмом можна порадити зазирнути до роботи Джулієт Мітчелл “Психоаналіз та фемінізм” та Джейн Геллоп “Фемінізм і психоаналіз”, особливо до її передмови та розділу, що присвячений книзі Мітчелл.

Що ж до власне французьких теоретиків, англomовна студентка може розпочати із праці Сіксу “Сміх Медузи”. “Прихід письма” та “Новонароджена”, що також належать її перу – також цінні, але й досі не перекладені. Тим, хто вивчає праці Іриґарей та Крістєвої, найзручніше почати із праць Крістєвої “Етика лінгвістики” та “Доба жінки”, а також уривків із праці Іриґарей, надрукованих в Маркс і Куртвіро (ред.) та в журналі “Сайнз”, хоч в останньому, на жаль, наявний доволі непоказний опис того, на чому найбільше зосереджена Іриґарей, а отже, її намаганням теоретизувати “жінок” приділено більше уваги, ніж критиці патріархатного дискурсу. Основні тексти для тих, хто вивчає Крістєву та Іриґарей – це “Революція поетичної мови” (теоретична частина), та “Дзеркало” – американські книговидавці зараз перекладають обидві праці. Напевно, найкориснішим для феміністичних читачів будуть передмова

Крістевої до праці “Про китаянок” та її нариси у “Бажанні в мові”. Для тих, кого особливо цікавить психоаналіз, раджу “Сили жаху”, що обіцяють цікаві одкровення.

Марксистсько-феміністична теорія

“Сучасний утиск жінок” Мішель Баррет пропонує вдумливий та корисний розгляд марксистсько-феміністичної політики в цілому. За відсутності суто марксистсько-феміністичної форми теорії літератури, студенти знайдуть багато цікавого у критиці, що її створив Марксистсько-феміністичний літературний колектив, та у дослідженні Пенні Бумела щодо сексуальної ідеології в романах Томаса Гарді.