

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

ANA LORGER

Izolacija v romanih *Stena* in *Mansarda* Marlen Haushofer

Diplomska naloga

Ljubljana, 2018

Izvleček

V diplomskem delu obravnavam motiv izolacije v romanih *Stena* in *Mansarda* avstrijske modernistične pisateljice Marlen Haushofer. Protagonistki obeh romanov gradita vidne in nevidne meje, s katerimi se oddaljujeta od družbe, ki za njiju ne najde posluha. Pri analizi se opiram predvsem na feministično kritiko, saj se protagonistke v omenjenih romanih ločujejo od vsakdanjika predvsem zato, ker je ta močno patriarhalen. Ženske v njem lahko zasedajo zgolj podrejen položaj in opravljajo gospodinjske ter materinske vloge. Ker ženske s takšno situacijo niso zadovoljne, se izolirajo skozi postopek ustvarjanja ali pa se zatečejo v svet narave. Pisava in narava jim sicer omogočata moment avtentičnosti, vendar se zaradi osamljenosti večkrat znajdejo v stanju melanholije in depresije. Fizična ločitev pri *Steni* onemogoča vsakršno relacijo z drugim, kar pomeni, da ženska v romanu ne more iznajdevati lastne identitete, ko pa je podvržena čistemu niču okolice. Pri *Mansardi* je ločitev vezana na govor. Ker ženska ne sliši, se tako popolnoma loči od besednega sveta, hkrati pa zapade v čisto tišino., Slednja nikoli ne more biti emancipatorna, zato jo spet ohromi, jo naredi pasivno, da se znova podreja moškim, ki jo obdajajo. V nobenem primeru ločitve in posledične izolacije ženska torej ne najde svobode in tako ne more vzpostaviti svoje lastne identitete. Ker niso ne pisateljica ne njene protagonistke zmožne narediti radikalne spremembe v svojem življenju, lahko edino rešitev predstavljata smrt ali norost.

Ključne besede: Haushofer, Marlen, *Stena*, *Mansarda*, izolacija, feminizem, moderni avstrijski roman, ženska pisava, ločitev

Abstract

In the following work I discuss a motif of isolation in the novels *The Wall* (Die Wand) and *The Attic* (Die Mansarde) Austrian modern writer Marlen Haushofer. In both novels protagonists are building visible and invisible borders, wherewith they distance themselves from the society, which is ignorant of their problems. In the analysis I focused myself in feminist critique, because the protagonists distance themselves mostly because of the patriarchal daily routine in which women are found in subordinate positions, meaning that they are put in the roles of housewives and mother roles. Main characters are not satisfied with this kind of positions in society, so that's why they isolate themselves through procedure of artistic creation or through escapism in the world of nature. Writing and nature enable them to find a moment of authenticity, though the isolation makes them depressed and causes melancholia. Physical division in *The Wall* prevents any kind of relation with other, which means, that woman in the novel cannot invent her own identity, because she finds herself in the middle of nothing. In *The Loft* is the division focused on speech. The main woman character is deaf and mute, that's why she separates herself from the world. But silence is in no way a tool of emancipation, it only paralysis her, makes her passive and inferior to the man's world. Both novels therefore show no kind of unity of woman's self. The only solution is therefore death or completely madness.

Key words: Haushofer, Marlen, *Die Wand*, *Die Mansarde*, isolation, feminism, modern Austrian novel, women's writing, separation

Kazalo

1. Uvod.....	4
2. O avtorici in njenem ustvarjanju	7
2.1 Čas in kraj ustvarjanja Marlen Haushofer.....	7
2.2 Pisateljčino življenje v povezavi z njenim ustvarjanjem	9
2.3 Feministična recepcija romanov Marlen Haushofer	12
3. Zvrst avtobiografije in ženska pisava.....	17
4. Opredelitev problematike v opusu Marlen Haushofer	19
4.1 Vprašanje svobode v romanih <i>Stena</i> in <i>Mansarda</i>	21
5. Obravnava romana <i>Stena</i>	24
5.1 Vprašanje negativne in pozitivne izolacije	26
5.2 Sprememba ženskega jaza v divjini	28
5.2.1 Transformacija ženskega telesa	29
5.3 Humanizacija živali ali živalskost človeka?	32
5.4 Ženski subjekt ob manku drugega	37
5.4.1 Vdor moškega v ženski svet	39
5.5 Sklepi o romanu	41
6. Obravnava romana <i>Mansarda</i>	42
6.1 Formalne značilnosti romana	43
6.1.1 Dnevniška forma.....	43
6.1.2 Avtobiografske prvine romana	45
6.1.3 Dramski dialog v romanu	47
6.2 Podoba moškega in ženske v <i>Mansardi</i>	48
6.3 Prostorske in časovne ločitve v romanu.....	52
6.3.1 Prostorske ločitve	52
6.3.2 Časovne ločitve.....	56
6.3.3 Sanjski svet	57
6.4 Motiv avstrijske hiše	58
6.5 Igra vlog in ženski <i>eskapizem</i>	60
6.6 Ptič, ki ne bi bil edini ptič na svetu ali nezmožnost svobode v samoti.....	62
6.7 Rojstvo zmaja kot rojstvo novega začetka?	64
6.8 Sklep in primerjava s <i>Steno</i>	66

7.	Zaključek	67
8.	Viri in literatura	69
8.1	Literatura	69
8.2	Viri	69

1. Uvod

Pričujoče diplomsko delo obravnava v slovenščino prevedena romana *Stena* in *Mansarda* avstrijske pisateljice Marlen Haushofer, ki je aktivno ustvarjala med letoma 1950 in 1970. Avtorica je bila v času svojega življenja dokaj spregledana, k temu pa sta pripomogli pisateljčina distanciranost od literarnega centra in marginalnost tem, ki jih obravnava v svojih romanih in kratkih zgodbah. Ti so večinoma vezani na vlogo ženske v družini in v odnosu z moškimi, velikokrat pa tematizira tudi obdobje odraščanja in otroštvo nasploh. Oboje je seveda prepleteno z avtobiografskimi prvinami, pisateljica namreč tudi sama priznava, da večinoma piše o lastnih življenjskih izkušnjah. Pri prebiranju njenih zgodb in romanov se velikokrat pojavlja močan motiv ločitve, ki se z razvojem pisanja tudi vse bolj pogloblja. Protagonistke namreč velikokrat živijo v miselni ali fizični ločenosti, ločenosti med realnim svetom in lastno fantazijo in ta značilnost se najbolje kaže prav v delih *Stena* in *Mansarda*. Pri obeh romanih je motiv ločitve povezan z željo po neodvisnosti in samostojnosti. Po analizi biografskih značilnosti in dejstvu, da so skorajda vse protagonistke ekonomsko odvisne od svojih moških in zasedajo položaj gospodinje, mater in žena, se ločitev izkaže za krik v sili, željo po begu iz položaja podrejanja v svet lastne formacije osebnosti.

V diplomskem delu zagovarjam tezo, da ženski protagonistki v pisateljčinih romanih nista svobodni. Utemeljujem jo na feministični kritiki, ki opozarja na problematiko izginjanja ženskega jaza, kadar je ta podvržen zgolj reproduktivni in neproduktivni¹ (gospodinjski) oznaki. Ženska v odnosu z moškim v obeh romanih vseskozi zaseda mesto drugega, kar ji onemogoča, da bi se osamosvojila in našla lasten izraz v družbi. Edini izhod za ženske protagonistke, ki se znajdejo v takšnih zatiralskih položajih v odnosih z moškimi, je torej ločitev in lastna odtujitev od njih. Ta se zgodi na telesni ravni (ženska se odtuja od svojega telesa kakor tudi od svojih misli in čustev), hkrati pa, ker umetnost literarnega sveta to dopušča, na ravni fiktivnih mej, kot so steklena stena ali psihosomatska gluhoti v obravnavanih romanih. V delu zagovarjam tudi tezo, da te ločitve nikakor niso rešitev konflikta, ali bolje, razrešitev zatiralskih odnosov, v katere so ženske pahnjene. Čeprav nekateri kritiki njenih romanov menijo, da ženske protagonistke v ločitvi od družbe in v izolaciji najdevajo prvotni *ženski jaz*, pa menim, da je takšen način razmišljanja o *ženskem jazu* lahko zelo nevaren, saj predpostavlja, da nekje obstaja primarni, esencialni izvor tistega,

¹ Neproduktivno v smislu, kot ga je predstavil Karl Marx, tj. delo, ki ne prinaša presežne vrednosti in je ločeno od trga dela in cirkulacije blaga.

kar uvrščamo pod kategorije ženskega. Sodobna feministična teorija performativov, ki se utemeljuje tudi na lacanovski psihoanalizi, strogo zavrača koncept izvora ženskega in moškega ter poudarja pomen razlike in relacije v okviru družbenega. Zato je po moji interpretaciji ločitev, ki se dogaja v pisateljicinih romanih, zgolj intenzivirana ponovitev že vzpostavljene ločitve med moškim in žensko. Če moški v njenih romanih ves čas deluje v javnem prostoru, se ženska zapira v prostor privatnega, kar ji onemogoča, da bi se formirala v avtonomno osebo in je tako vseskozi reflektirana skozi pogled svojega moža ter potisnjena v molk. Ta redukcija ženskega jaza na telesne funkcije in funkcije gospodinjskega dela seveda ženske v romanih onesreči, zato je edini beg, ki so ga zmožne, beg v svet domišljije in zapiranje vase. Na ta način se obe protagonistki (v *Steni* in *Mansardi*) sicer ločita od zatiralskega vsakdana, vendar pa v ločitvi postaneta ohromljeni, saj se znajdeti v tišini, brez relacije s svetom in družbo. Menim namreč, da je za formacijo človeške osebnosti in svobodnega delovanja nujen pogoj, da človek deluje kot družbeno in politično bitje, da se torej formira v raznolikih odnosih z drugimi in v medsebojnih relacijah povnanja svoje misli ter dejanja. To tezo sem najprej imela namen utemeljevati na eksistencialistični filozofiji, kjer se *drugi* vedno kaže kot meja lastnega projekta. Navsezadnje prisotnost drugega povzroča pri človeku občutje sramote, strahu, torej tiste najbolj lastne človeške izkušnje, hkrati pa me *drugi* lahko oropa lastne svobode. Vendar sem ob raziskovanju ugotovila, da je za prozna dela Haushofer pomembnejša definicija svobode znotraj polja družbenega, torej definicija svobodnega človeka kot družbenega bitja, kar je navsezadnje stara formulacija, ki jo pravzaprav najdemo že v filozofskih tekstih starih Grkov pa vse tja do nemške klasične filozofije. Sprejetje svobode drugega se izkaže za nujen pogoj lastne svobode. Da v to formulacijo umestimo še vlogo, ki jo zavzema ženska, je torej potrebno dodati feministično kritiko, ki opozarja na izključenost ženske iz območja javnega prostora, torej na njeno nesvobodo v zaprtosti domačega ognjišča. Tako se je izkazala feministična teorija za najbolj priročno in potrebno pri obravnavi analize teh dveh romanov. Diplomsko delo torej ne temelji na enem samem teoretskem pristopu, ki bi mi odstiral in hkrati tudi zapiral analizo romana, temveč sem po sledih teksta iskala najprimernejšo analitično obravnavo, ki pa se je večinoma izkazala za feministično. Hkrati nisem pozabila na nemške in avstrijske teoretike in teoretičarke, ki so dela Haushofer predhodno že obravnavali.

V slovenskem prostoru Marlen Haushofer sicer še ni bila zares obravnavana. Razlog za to pripisujem konotacijam, ki se lepijo na njena dela, in sicer da gre pri njeni pisavi predvsem za

žensko literaturo, če ne celo za literaturo za gospodinje. Morda je res, da je Haushofer² bolj poznana med ženskimi bralkami kot pa moškimi bralci, saj se navsezadnje ne moremo upreti identifikacijski moči, ki jo ponuja literatura. Vendar pa se mi zdi prav, da se pisateljčino delo ne obravnava zgolj na ravni ženske literature, ki ji je mnogokrat pridodana negativna konotacija nepomembnosti, temveč kot opus, ki zelo dobro izraža situacijo ženske v povojni avstrijski privatni sferi. Ta je namreč zaradi izkustva druge svetovne vojne in posledično močne nacistične propagande, ki je v tem času obvladovala prostor, zaznamovana z zatiralskimi medsebojnimi odnosi, še posebej v obnovi tradicionalnih družbeno spolnih vlog, ki jih predvideva patriarhalni red. Iz tega vidika se mi zdi prav, da moč literature posega tudi po marginalnih temah in najdeva odslikavo družbe v zasebni sferi.

Diplomsko delo je v grobem razdeljeno na tri dele. Prvi del je namenjen predvsem umestitvi avtorice v prostor in čas ustvarjanja ter njenemu življenju, saj je slednje močno povezano tudi s temami, ki jih uporablja v svojih delih. Drugi del je namenjen obravnavi romana *Stena*, ki je izšel leta 1963 in je tudi njen najbolj znan roman. Tretji del je namenjen avtoričinemu zadnjemu romanu, torej *Mansardi*, ki je bila izdana leto pred pisateljčino smrtjo leta 1969. Pri obravnavi romanov se sicer na določenih delih oddaljim od eksplicitne obravnave samote v navezavi s svobodo, vendar se mi zdijo ti analitični ovinki pomembni, da lahko zaobjamem celoto del Haushofer. Ker je opus pisateljice slabše raziskan, sem bila ponekod primorana izoblikovati lastno interpretacijo, ki se seveda skuša čim manj oddaljiti od teksta samega, spet drugič pa so se že obstoječe analize izkazale za dobro pomoč pri nadaljnjem razvijanju misli. Sledeče diplomsko delo skuša zaobjeti čim več, kar se da najti pri obravnavi romanov Marlen Haushofer in skuša rehabilitirati njeno še prevečkrat pozabljeno pisavo.

² Pri navajanju pisateljčinega priimka bom uporabljala nevtralno obliko Haushofer in ne Haushoferjeva, ker se mi pri slednji obliki poudarek lastniškega odnosa do ženske zdi nekorekten in preveč eksplicitno podrejajoč.

2. O avtorici in njenem ustvarjanju

2.1 Čas in kraj ustvarjanja Marlen Haushofer

Wendelin Schmidt-Dengler, ki v delu *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990* razvrsti avstrijsko povojno literaturo na tri faze, umesti Marlen Haushofer v tretjo skupino pisateljic in pisateljev, ki so bili najbolj vidni med letoma 1955 in 1966. Izkaže pa se, da pisateljica zaradi življenja na periferiji in odmaknjenosti od aktivnega literarnega dogajanja – ki sta jo med drugimi sestavljali tudi dunajska avantgardistična skupina *WienerGruppe*³ z Artmannovim manifestom *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* na čelu in literarna branja ter udejstvovanja *Gruppe 47* – ni bila tako zelo dovzetna do novih gibanj in dogajanj na območju literarnega centra. V primerjavi s svojimi sodobniki in sodobnicami je ves čas ostajala v nekakšni anonimnosti, zaradi česar ostaja specifična tudi v slogovnih značilnostih.

Avstrijska povojna literatura je namreč nastajala v zmedenem in težkem okolju, kar so povzročili izkušnja druge svetovne vojne, nacistični režim in občutek povojne krivde. Haushoferin citat, ki si ga ob orisu njene generacije v spremni besede k *Mansardi* izposodi Lučka Jenčič, je dober izraz za nastalo situacijo: »Norost, ki je obsedla vso mojo generacijo, je bila posledica dogodkov, ki jim nismo bili dorasli.« (180) Literarna produkcija v nemško govorečem prostoru je bila sicer zelo močna, predvsem pa zaznamovana s povojno krivdo. V drugi republiki se je spremenil predvsem odnos do jezika, ki je bil v nacistični retoriki seveda največje propagandno orožje, v povojnem času pa je zato sprožal občutek skepse. V avstrijskem prostoru je zagotovo najbolj reprezentativen primer slog Ilse Aischinger, ki se z zamotano metaforiko in visoko-stilnim govorom odpoveduje realističnim težnjam po opisovanju sveta. Močan vpliv na pisateljice in pisatelje v avstrijskem prostoru je imela tudi Wittgensteinova filozofija jezika in obuditev habsburškega mita, kot ga predstavlja Claudio Magris.

Začetki literature v nemškem prostoru pa so bili zaznamovani tudi s politično cenzuro, kar je zagotovo vplivalo na način umetniškega izražanja. Če so začetna povojna dela še izražala nekaj ekspresionističnih elementov, ki so bili značilni za čas pred vojno, pa se je vsebina pri mnogih avtorjih začela izražati z realistično formo, ki je opisovala povojno stanje v nemškem

³ Wiener Gruppe, ki je bila prav tako močno zvezana z Wittgensteinovo filozofijo, je v svojem manifestu zahtevala čisto poezijo, za svojega vzornika pa so navajali Nerona in lik Don Kihota.

prostoru, torej v delih spadajočih pod izraz *literatura ruševin* (Trümmerliteratur). Dietrich Weber nadaljnjo nemško govorečo literarno produkcijo, ki je bila do izkušnje vojne bolj distancirana, označi za paradokсно, neodvisno od političnih tem, potujeno, ki pa vseskozi seveda ostaja tudi skeptična do kakršnih koli ideoloških obratov ali prepričanj. Skepsa se tako postavlja pred sam politični angažma; sicer pa je za ta čas značilna razpršenost različnih poetskih izrazov, zato je težko določiti eno samo značilnost, ki bi veljala za vse avtorje. (Kröner 4–10)

Izkušnja vojne ni ustvarjala množstva zgodovinskih romanov (ta je namreč vseskozi povezan s pojmom totalitete), se pa je povojno obdobje zato osredinjalo predvsem na medsebojne odnose pa tudi na privatno sfero življenja, v katerem se, kot nam govori literatura Ingeborg Bachmann, velikokrat skrivajo temelji fašistične ideologije. Tudi Haushofer v svojih delih v ospredje postavlja zasebno življenje, vendar na bolj klasičen način. Če Ingeborg Bachmann velikokrat eksperimentira in je na trenutke zelo razmišljujoča, je njena šest let starejša sodobnica ostala pri dokaj klasičnem slogu. Šele skozi opis banalnosti vsakdanjih opravil izraža tisto, kar konec koncev najdemo tudi pri Bachmann: hišni fašizem oziroma patriarhalne strukture v zasebni sferi, osamljenost, nezmožnost spletnja odnosov enakovrednosti z moškimi, odmik v sanjski svet ali svet utopičnega, spomini iz preteklosti in podobno. Sigrid Weigel ob analizi njunih del opazi predvsem podobnost pri njunem razumevanju ljubezni oziroma nezmožnost le-te v odnosu z moškim⁴. (Weigel 217)

Ker je Haushofer, v nasprotju s svojo sodobnico le redkokdaj izražala stališča, ki se tičejo literature in jezika, so njena dela lahko podvržena raznoliki interpretaciji in filozofskim aparatom, s katerimi se teoretiki lahko lotevajo njenih del. Feministična literarna kritika se je večinoma izkazala za najprimernejši in tudi najpogostejši pristop.

⁴ Kot ugotavlja že Simone de Beauvoir, beseda ljubezen nima enakega pomena za oba spola. Za primer navede Byronovo izjavo, da je »v življenju moškega ljubezen samo ena od zaposlitev, za žensko pa je življenje samo«. A v dvajsetem stoletju, ko ženska postaja svobodni subjekt, se koncept tovrstne igre moči in nesorazmerja med partnerjema ruši in teži k novi vzpostavitvi pravil igre. In to je hkrati prav tisto, kar ruši in na novo postavlja medsebojne odnose.

2.2 Pisateljčino življenje v povezavi z njenim ustvarjanjem

Pomembnost avtobiografskih podatkov je razvidna iz tem in motivov, ki jih avtorica obravnava v svojih delih, saj so močno vezani na njeno življenjsko situacijo. Svoj roman *Himmel, der nirgendwo endet* je navsezadnje označila za avtobiografijo svojega otroštva, delo *Eine Handvoll Leben* pa je prav tako opis odraščanja dekleta v katoliškem internatu, kjer je svoje otroštvo preživela tudi pisateljica. Veliko situacij, v katerih se znajdejo protagonistke Marlen Haushofer, namreč močno spominjajo na njeno lastno življenje.

Maria Helene Frauendorfer se je rodila 11. aprila 1920 v kraju Frauenstein na Zgornjem Štajerskem, svoje otroštvo pa je preživljala v ruralni in zeleni pokrajini ob reki Ren v Effertsbachu. Pisateljčina biografinja Daniela Strigl navaja, da je bila njena vzgoja zaznamovana z močno matriarhalno strukturo, saj ji je mama s svojo trdo vzgojo prepovedala skoraj vse, kar je bilo igrivim otrokom na vasi všeč, opis omejevanja pa lahko beremo v kratki zgodbi *Sache mit der Kuh* v zbirki *Schreckliche Treue*. Motiv otroštva v pisateljčinem opusu mnogi poznavalci njene literature vseeno označujejo za utopičen kraj, saj zaradi prisotnosti narave, živali in odmika od civilizacije, ki vsiljuje svoje družbene vzorce delovanja, deluje pomirjajoče in brezskrbno. Pravo nasprotje temu se kaže obdobje pisateljčinega šolanja v Linzu v katoliškem internatu, ki je bil last uršulink. Desetletna deklica je vstopila na kraj, ki je močno zaznamoval njen odnos do seksualnosti, telesa in duhovnosti. Občutke, ki jih je doživljala ob asketski vzgoji v internatu, zelo dobro opisuje v romanu *Eine Handvoll Leben* in v kratki zgodbi *Die Beichte*. Sram pred telesnim, tesnoba, ki jo občuti deklica ob pogledu na križanega Kristusa, občutek krivde in nenehna žalost so zaznamovali pisateljčino otroštvo. Zaradi prisotnosti telesnega je tudi ljubezen dobila mnoge negativne konotacije, ki so jo spremljale v celotnem življenju. »Cel dan se je drgetaje bala ledeno mrzle postelje, v kateri se nikoli ni mogla ogreti.«⁵ (Haushofer, *Eine Handvoll*, 30, prevedla A. L.) Ker se je v internatu morala navaditi na asketsko življenje in se, kot sama opisuje v romanu *Eine Handvoll Leben*, nikoli ni mogla zares ogreti, se je Marlen Haushofer pri štirinajstih vrnila domov zaradi znakov tuberkuloze in se je nekaj časa zdravila v zdravilišču v bližini Steyrja. Izguba telesne moči, volje in zapadanje v stanje melanholije, vse to se jo je dotaknilo že v zgodnjih najstniških letih, obdobja depresije pa so se ji pojavljala tudi v obdobju odraslosti.

⁵ »Den ganzen Tag lang fürchtete sie sich fröstelnd vor den eiskalten Bett, in dem sie sich nie erwärmen konnte.«

Čas, v katerem je Marlen Haushofer preživela mladostna leta, vsekakor ni bil lahek. Vznik nacionalizma je vplival na pozicijo in predstavo žensk v družbi, kljub temu da njeni starši nacistični politiki in priključitvi Avstrije Nemčiji niso bili iskreno naklonjeni. Po zaključeni maturi leta 1939 je Marlen Haushofer, tako kot večina avstrijskih žensk, odšla na delo v Vzhodno Prusijo, ki je bilo od leta 1938 obvezno za vsa dekleta. Brez plačila je delala kot pomočnica pri spravljanju pridelkov na kmetiji, po odsluženem delu pa se je na Dunaju vpisala na študij germanistike in umetnostne zgodovine. Leta 1940 je pisateljica zanosila s študentom medicine, ki jo je kmalu zapustil in ji s tem nadvse otežil situacijo, v kateri se je znašla. Haushofer je bila namreč vzgojena v strogem krščanskem okolju, kjer je bil nezakonski otrok z vseh vidikov vir zgražanja in obsodb grešnosti. Družini je svojo nosečnost zato uspela prikrivati, na univerzi pa so ji bili profesorji naklonjeni. Skoraj vsi, ki so tam poučevali, so bili namreč del vladajočega nacističnega režima, ta pa je navsezadnje podpiral rodnost, ne glede na situacijo, v kateri so se dekleta znašla. Na srečo je v pisateljico življenje vstopil vojak Manfred Haushofer, s katerim se je poročila, da je pomirila družino, in z njim ostala do konca življenja. Odločitev za takojšnjo poroko je bila posledica pritiska staršev, ki so Marlen Haushofer ves čas očitali nestanovitnost. Takoj po poroki je pisateljica vnovič zanosila in je kljub željam po tem, da bi diplomirala, po nekajkratnih prekinitvah študij dokončno opustila ter se znašla v vlogi gospodinje. Svoj odklonilen odnos do družine je zaznati v njeni izjavi: »Če bi vedela prej, da je pisanje moje življenje, ne bi verjetno nikoli imela otrok. Otroci niso življenje.«⁶ (Ebner 178, prevedla A. L.) Odnos s svojim možem je opisovala kot *Wohltuend* in nikoli z besedo *Liebe*, to pa je značilno tudi za njene protagonistke, ki v zakonu vztrajajo predvsem zaradi kompromisa, vdanosti v usodo, in ne zaradi ljubezni. Po vojni sta zakonca Haushofer nekaj časa živela v Gradcu, leta 1946 pa je Marlen napisala svojo prvo zgodbo, imenovano *Wintermärchen*. S pisanjem je nadaljevala in še istega leta si je na tekmovanju Linzer Volksblattes delila prvo mesto s Herbertom Eisenreichom. Zgodbo *Die blutigen Tränen* so nato objavili v časopisu, Marlen Haushofer pa je začela pisati tudi svoj prvi roman, ki ga je pozneje zažgala in tako preprečila, da bi prišel v javnost.

Ker sta se zakonca zaradi Manfredove službe preselila v majhno mestece Steyr, je bila Marlen velikokrat odrezana od literarnega sveta, ki se je redkokdaj vzpostavljaj izven dunajskega

⁶ »Wenn ich vorher gewusst hätte, dass Schreiben mein Lebensinhalt ist [...], hätte ich vielleicht keine Kinder bekommen. Kinder sind kein Lebensinhalt«

okolja.⁷ Zato je velikokrat odhajala na Dunaj, da bi tam preizkusila svojo pisateljsko srečo in se hkrati odmaknila od nesrečnega zakona, ki je oba zakonca zelo izčrpaval. Marlen Haushofer je zato svojo svobodo začela iskati v literarnih krogih, povezala se je s Hermanom Haklom in Hansom Weiglom, ki sta aktivno soustvarjala dunajsko literarno sceno. Za svojo zgodbo *Das fünfte Jahr* je dobila državno nagrado *Staatlicher Förderungspreis für Literatur*, leta 1955 pa je izdala svoj prvi roman *Eine Handvoll Leben*. Čeprav sta se zakonca Haushofer uradno ločila, sta še vedno živela pod isto streho in se po nekaj letih znova poročila, pisateljica pa je bila zaradi gospodinjskih opravil in vloge moževe asistentke v ordinaciji primorana Dunaj dokončno zapustiti.

Leta 1957 je izšel roman *Die Tapetentür*, leto pozneje novela *Wir töten Stella*, avtorica pa vsekakor postane najbolj znana po svojem romanu *Die Wand* (*Stena*, 2013), ki je bil izdan leta 1963 in je po njeni smrti doživel vnovično aktualizacijo. Po *Steni* je Marlen Haushofer izdala še avtobiografski roman o svojem otroštvu z naslovom *Himmel, der nirgendwo endet*, ki se po vsebini malce približa njenemu prvemu romanu in je hkrati tudi pisateljčino najljubše delo, do katerega goji poseben odnos. Haushofer je vmes ves čas pisala tudi pravljice za otroke in kratke zgodbe, ki jih je razumela kot oddih od koncentracije in vztrajnosti pri pisanju dolgih romanesknih form, kar zapiše na koncu zbirke kratkih zgodb *Schreckliche Treue*. Leta 1969 je izdala še svoj zadnji roman *Die Mansarde* (*Mansarda*, 2001), ki je prav tako preveden v slovenščino.

Avtorica je še pred svojim petdesetim rojstnim dnevom, leta 1970, umrla za kostnim rakom, boleznijo, ki ji je dolgo časa povzročala hude bolečine ter utrujenost.

(Povzeto po: Daniela Strigl, *Marlen Haushofer: Die Biographie*)

⁷ Tudi za pisatelja Thomasa Bernharda je bilo značilno, da se je pogostokrat umikal na avstrijsko podeželje.

2.3 Feministična recepcija romanov Marlen Haushofer

Marlen Haushofer sodi med avtorice, ki jih je feministična recepcija v času njenega pisanja popolnoma spregledala, renesansa njenih del pa se je zgodila šele v osemdesetih letih, torej v času, ko je v ospredje stopil diskurz o delih, ki so dobivala oznako *Frauenliteratur*,⁸ tj. ženska literatura. (Venske, 1991: 21) V tem obdobju je Marlen Haushofer postala popularna prav zaradi ponatisa romana *Stena*,⁹ čeprav so njena dela nastajala pred tem gibanjem. Haushofer namreč sodi med pisateljice, ki so pisale pred letom 1970, torej pred literarnimi deli, ki so poudarjala emancipatorna načela, kritiko patriarhata ter povezavo ženskega telesa in izkušnje ženskosti s pisanjem samim.¹⁰ Prav nasprotno literatura Marlen Haushofer ustreza značilnostim, ki jih navaja Sigrid Weigel v delu *Die Stimme der Medusa: »Njeni teksti očitno ne ustrezajo predstavam emancipacije in bralnim potrebam feminističnega diskurza, ker je njena literatura ujeta v tradicionalne koncepte ženskosti ali pa se prilagaja moškemu literarnemu procesu.«¹¹ (Weigel 28, prevedla A. L.)*

Recepcija Marlen Haushofer zato niha med devalvacijo njene pisave kot »tipično subjektivistične ženske pisave«, označene s frazo »literatura za gospodinje«, ki ji večkrat pripisujejo elemente trivialnega in kičastega, in navdušenostjo nad njeno avtentičnostjo ter neponovljivosti njenega specifičnega izraza, ki črpa motive iz vsakdanjega življenja. Opisovanje osebnih zgodb žensk, ki pristajajo na »od zunaj« dodeljene klasične družbeno spolne¹² vloge, je v feministični literarni kritiki velikokrat polemizirano. Takšni romani lahko delujejo *vzgojno* zelo kvarljivo, ker se ženske identificirajo s pasivno vlogo opazovalca, namesto da bi posegle po orožju emancipacije. To didaktično vlogo namenja literaturi Elaine Showalter, ki si v literaturi prizadeva za več aktivnih in pozitivnih tipov žensk (Moi 21), tovrstna pozicija pa je žal tudi razlog, da je zgodovina avtorice, kot je Marlen Haushofer, kljub feminističnemu angažmaju v sedemdesetih letih, popolnoma spregledala. Junakinje v njenih romanih so navsezadnje dojete kot »pajdašice«, izdajalke svojega spola oziroma

⁸ Oznaka *Frauenliteratur* je navsezadnje nezgodovinska oznaka, saj lahko označuje vsa dela, ki so nastajala izpod peresa ženske. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so feministična gibanja iskala poseben tip ženske literature, ki bi govorila o političnem in feminističnem angažmaju žensk, zato se izraz *Frauenliteratur* nanaša tudi na diskurz o prav specifičnem ženskem pisanju, torej tistem angažiranem in emancipatornem.

⁹ Ta je postal aktualen tudi zaradi atomske krize, saj pisateljica navsezadnje opisuje konec sveta.

¹⁰ Mednje spadata na primer dramatičarka in pisateljica Ginka Steinwachs, ki je povezovala dramatično napetost z žensko telesnostjo in eksperimenti v pisanju Margot Schroeder. (Bammer 218)

¹¹ »*Deren Texte entsprachen aber offensichtlich nicht den Emanzipationsvorstellungen und Lesebedürfnissen des feministischen Diskurses, weil ihre Literatur traditionellen Weiblichkeitskonzepten verhaftet oder dem männlichen Literaturbetrieb angepasst sei.*«

¹² Besedo spol v svojem delu uporabljam v družbeno pogojenem smislu, in torej ne kot biološko determinanto.

sostorilke, ki spodbujajo patriarhalne vzorce in ohranjajo svojo pasivno vlogo, kar je moč najjasneje zaznati v noveli *Wir töten Stella*, kjer žena nedejavno opazuje svojega moža, kako seksualno in čustveno izkorišča mlado dekle, ki na koncu stori samomor. Tovrstni očitki feministk so posledično povzročili, da je Marlen Haushofer v delih, kot je na primer *Bruchlinien* raziskovalca Wendelina Schmidta Denglerja, ki oriše avstrijski literarni in politični prostor po koncu vojne ter vse do devetdesetih let, predstavljena zelo odklonilno.¹³

V vseh obravnavanih delih, ki omenjajo Haushofer, se pojavlja velik problem vrednotenja, kar bi morda najbolje lahko izrazila s citatom iz *Lastne sobe* Virginie Woolf: »In te vrednote so se neogibno premestile iz življenja v literaturo. Tu gre za pomembno knjigo, domneva kritik, ker obravnava vojno. To je nepomembna knjiga, ker govori o občutkih žensk v dnevni sobi.« (Woolf 74) Ker feminizem v sedemdesetih ni uspel dovolj dobro ubraniti del, ki opisujejo preprosto življenje gospodinj, so se imena tovrstnih pisateljic znašla zgolj med opombami literarne zgodovine. Marlen Haushofer res ni nikoli pisala o družbeno političnih ali zgodovinskih temah, vendar pa njeno širino lahko vidimo v opisu dobro poznanih patriarhalnih struktur v privatni sferi oziroma družinskih krogih. V tem kontekstu fraza »privatno je javno« zagotovo pride v poštev in je v veliko pomoč pri aktualizaciji tovrstne literature. Privatna sfera je vsekakor proizvod družbe, je območje primarne socializacije in hkrati tudi skrivališče fantazem ter potreb. Bernhard na nekem mestu v romanu *Wittgensteinov nečak* vzpostavi metaforo avstrijskih oken. Ta so po njegovem ves čas izjemno umazana, kar pa je po pripovedovalčevem mnenju še dobro, saj je notranjost kuhinje še tisočkrat hujša. In prav pogledu v notranjost na videz dokaj urejenih domov se razkrivajo problemi, ki odnose med moškim in žensko kažejo manj marginalno.¹⁴

Poleg tega kritika Haushoferine partikularnosti in zaprtosti v sfero privatnosti ni popolnoma pravična. Nemška teoretičarka in raziskovalka Irmgard Roebing pri analizi kratke zgodbe *Wir töten Stella* najdeva eksplicitne relacije med povojno nemško krivdo in mrtvo Stello. Protagonistka Anna namreč pasivno opazuje uničenje dekleta, ki živi v isti hiši, kar bi nedvomno lahko povezovali z občutkom sokrivde ob tragiki holokavstva. Navsezadnje pa je mrtvemu dekletu ime Stella, kar močno asociira na judovsko zvezdo. (Roebing 295) Tudi v

¹³ Dangler po mojem mnenju spregleda veliko izjemnih elementov v njenih delih, hkrati pa je ne obravnava samostojno, temveč jo ves čas postavlja v dialog z Bernhardovim *Mrazom*. Na ta način *Steno* razume le kot veliko slabšo različico Bernhardovega romana.

¹⁴ Tudi v intervjuju, ki ga najdemo ob koncu *Učiteljice klavirja* pisateljice Elfride Jelinek, lahko preberemo: »Ste že bili v Gradcu? V Gradcu je neprenehna seksualna uporaba lastne soproge zelo razširjena. (Jelinek, 290)

nekaterih drugih romanih in zgodbah je možno najti povezave s krivdo avstrijskega naroda v času druge svetovne vojne.

Kritika Marlen Haushofer se je mnogokrat usmerjala tudi na njen »dolgočasen« in klasični slog, v nasprotju z virtuoznimi bernhardovskimi jezikovnimi kačami. Nekateri so njeno realistično opisovanje označevali za preprosto in celo stereotipno. Njene izzive v literaturi Frei Gerlach razume bolj na vsebinskih kot v formalnih značilnostih, česar se zaveda tudi avtorica sama: »*Tekom življenja sem sama prišla do spoznanja, da mi je resnica, za katero menim, da jo vidim, pomembnejša od kateregakoli vprašanja forme.*«¹⁵ (Dunkl 136) Ne smemo seveda spregledati dejstva, da je Marlen Haushofer v primerjavi z eksperimentalnimi vložki v romanih svoje sodobnice Ingeborg Bachmann ali zapletenostjo jezika po vojni aktivne ustvarjalke Ilse Aischinger, pisateljica, ki piše v popolnoma klasičnem slogu, a zato ni prav nič manj zanimiva. Sigrid Weigel navsezadnje ugotavlja, da njen način pisanja ni osamljen primer. Med pisateljice, za katere je značilno realistično pripovedovanje, uvrsti tudi Luise Rinser, Kaschnitz in Hartlaub. Kljub vsemu se njeno pisanje na nek način vklaplja v duh časa in iz njega ni popolnoma izvzeto.

Sama menim, da je za analizo pisateljčinih del nujno potrebna literarna kritika, ki na drugem bregu (na katerem se na primer znajde tudi Sigrid Weigel) v pisateljčinih delih najde analizo patriarhalnih vzorcev, poudarja kvaliteto subjektivnega izraza in avtentičnost pisanja. Frei Gerlach v svojem delu *Schrift und Geschlecht* v njeni pisavi ne vidi zgolj resignirane pozicije, temveč radikalnost in analitično ostrost, s katero poda kritični glas odnosom med spoloma v patriarhatu in predvsem vpletenosti obeh spolov vanj. (Flugge 120) Želja po rehabilitaciji Marlen Haushofer je tako privedla do tega, da so raziskovalci njenih del postali pozorni tudi na družbeno kritiko, ki se na prvi pogled v njenih romanih ne pojavlja. Že Irmgard Roebing je v svojem prispevku k zborniku *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945* Marlen Haushofer razumela kot kritičarko nacističnega režima, medtem ko Regula Venske v njenih romanih najde kar nekaj odlomkov eksplicitne kritike odnosov med spoloma. Med drugim lahko v delu *Die Tapetentür* preberemo zanimiv ekskurz o politiki in ženskem vključevanju vanjo: »*Nobene stranke ni, ki bi zastopala ženske interese. Človek se hitro prepriča o tem, če preštudira določene zakone. Enakopravnost, o kateri tako veliko pišejo, obstaja le na papirju. Redki in neučinkoviti položaji, ki jih zasedajo ženske, služijo le*

¹⁵»*Ich selber bin im Laufe der Zeit zu der Erkenntnis gekommen, dass mir eine Wahrheit die ich zu sehen glaube. Wichtiger ist als jede Formfrage.*«

prikrivanju tega dejstva in pridobivanju volilnih glasov.«¹⁶ (95, prevedla A. L.) Takšni in podobni razmisleki sicer niso zelo pogosti, vendar pa močno odražajo avtoričino pozicijo do sveta, čeprav je ta dokaj podvržena resignaciji in brezupu.

Marlen Haushofer je v času pisanja romana *Die Tapetentür* med drugimi prebiral tudi nemški prevod *Drugega spola* Simone de Beauvoir, katere vpliv je jasno viden pri opisovanju izkušnje nosečnosti protagonistke Annette v tem romanu. Ta se počuti, kot da ji bitje v trebuhu odžira njeno lastno telo, na enem od mest pa zapiše, da: »Ženska, ki ima otroka preneha biti svoboden človek. Lahko si dobra mama in nič drugega, ali pa se odrečeš materinstvu in obdržiš osebnost.«¹⁷ (167, prevedla A. L.) Vsi ti elementi razmislekov in dvomov o situaciji, v katerih se znajdejo Haushoferine protagonistke, so ključni deli za obravnavanje njenega opusa. Po drugi strani pa so tudi tisti deli, ki niso eksplicitno politični, temveč zgolj izražajo čustva, intuitivne občutke in počutje protagonistk v odnosu z moškim, izjemno pomemben element v pisateljičinem opusu, saj prek takšnega načina pripovedovanja zadenejo prav v tisto točko, ki se izkaže za najbolj problematično; oblastna razmerja v medsebojnih odnosih, ki jih skupaj spenjata kompromis in navezava na vzorce podedovane preko družine in vzgoje. Tisto najbolj notranje, intimno se nič kolikokrat izkaže za ponovljeni vzorec oblastnih razmerij, ki strukturirajo družbo v celoti.

Kot sem že omenila, so bila osemdeseta leta pisateljici veliko bolj naklonjena, saj je bila že leta 1979 uvrščena v zbornik *Modern Austrian Literature*. Posvečen je bil avstrijskim pisateljicam, njeni romani pa pozneje dobijo kar nekaj ponatisov. Nekateri so začeli obravnavati tudi homoerotične elemente njenih zgodnjih del. Ti so najbolj izraziti v romanu *Eine Handvoll Leben*, v katerem tri deklice v katoliškem internatu med seboj spletejo intimne vezi, ki se zaradi stroge krščanske vzgoje ne uspejo zares izraziti. Prav tako je nekaj elementov istospolne naklonjenosti prisotnih v romanu *Die Tapetentür*, vendar prav tako zgolj kot fantazija, ki ne porodi dejanj.

Marlen Haushofer o svojih delih ni veliko govorila in ker romani opisujejo na videz vsakdanje življenje osamljenih žensk, se pri prebiranju njenega opusa odpira veliko možnosti za vse

¹⁶ »Es gibt keine Partei, die die Interessen der Frauen vertritt. Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man gewisse Gesetze studiert. Die Gleichberechtigung, von der so viel geschrieben wird, besteht nur auf dem Papier. Die wenigen und einflusslosen Stelle, die man mit Frauen besetzt, dienen nur dazu, diese Tatsache zu verschleiern und Wählerstimmen zu gewinnen.«

¹⁷ »Eine Frau, die ein Kind hatte, hörte auf, ein freier Mensch zu sein. Man war eine gute Mutter und nichts sonst, oder man versagte als Mutter und behielt seine Persönlichkeit.«

vrste interpretacij. Kar nekaj del je po pisateljčini smrti obravnavalo dokaj splošne motive njenih romanov, na katere je opozarjala tudi feministična kritika, kot na primer pozicijo ženske v okolju, v katerem živi, njeno izkušnjo ženskosti, razmerje telesnega in duhovnega, predvsem pa vprašanje otroštva kot utopičnega kraja, kamor misli protagonistk ves čas bežijo. Diplomski in magistrski deli v avstrijskem prostoru so prav tako močno osredinjena na utopično preteklost brezskrbnega otroštva, ki je bila tolažba tako pisateljici kot tudi samim protagonistkam. Rita Morrien se je njenih del lotila s psihoanalitskega vidika, Elias Flügge pa z analizo prostorskega razporejanja, ki v njenih delih prevzema pomembno vlogo. Drugi so se s Haushofer ukvarjali skozi zvrst eseja in formo razmislekov, kar najdemo zbrano tudi v delu *Oder war da manchmal etwas anderes?* Vso omenjeno literaturo sem upoštevala tudi pri pisanju tega diplomskega dela.

3. Zvrst avtobiografije in ženska pisava

Marlen Haushofer je aprila leta 1968 v intervjuju z Elisabeth Pablé izjavila: »*Nikoli ne pišem o ničemer drugem kot o lastnih izkušnjah. Vse moje osebe so del mene, tako rekoč odcepljene osebnosti, ki jih res dobro poznam. [...] Sem mnenja, da je v širšem smislu vse, kar pisatelj napiše, avtobiografsko.*«¹⁸ (Pablé 128, prevedla A. L.) Pisateljčino izjavo zagotovo potrjujejo teme, ki jih lahko najdemo v njenih delih. Te so načeloma osredinjene na življenje gospodinje, ki ves čas miselno ali pa celo fizično (stena v romanu *Stena*, gluhosta v *Mansardi*) bežijo od realnega sveta v svet otroštva, narave ali zgolj v svet samote, njihova situacija pa je velikokrat zelo podobna pisateljčinemu življenju. Marlen Haushofer se loteva form, kot so dnevniki, kar uporabi tako pri *Mansardi* kot tudi pri *Die Tapetentür*. V *Steni* lahko prebiramo poročilo, medtem ko skoraj vsa svoja dela, še posebej pa roman *Himmel, der niergendwo endet*, prepleta z avtobiografskimi prvinami. Prav pri Haushoferinih delih se izraža tista koncepcija bahtinovske dialoščnosti, ki jo Juvan definira kot povezavo med znotrajbesedilno ravno analizo in z zunaj besedilnim pristopom. (Juvan 9) Če se pri povezavi med ravnema znotraj in zunaj besedilnega pri ženskih ustvarjalkah spet naslonim na *Die Stimme der Medusa*, se meja med tema dvema ravnema, torej med življenjem pisateljic in njihovimi deli, močno rahlja. Sigrid Weigel opozarja, da je ločnico med avtobiografijo in fikcijo pri ženskih ustvarjalkah težko postaviti, saj pisateljicam, med drugimi tudi Marlen Haushofer, navsezadnje ni preostalo drugega kot lastna življenjska zgodba. (Weigel 154) Na to nas ves čas opozarja tudi Virginia Woolf v *Lastni sobi*. A tudi Sigrid Weigel v avtobiografskih prvinah najde pomembno dimenzijo, saj »*veliko ženskih avtobiografskih tekstov sledi sanjam o ženski identiteti.*«¹⁹ (Weigel 145, prevedla A. L.) Tako na primer tudi Simone de Beauvoir napiše *Mémoires d'une jeune fille rangée*, avtobiografijo, prek katere vzpostavi svoj lastni jaz. Ta žanrski hibrid je na nek način vnovična vzpostavitev celote osebnosti, izgubljene, kot v primeru Marlen Haushofer, zaradi pozicije, ki jo prevzema ženska v vlogi gospodinje in matere, ko torej zaseda mesto drugega. Podobno tudi Simone de Beauvoir poudari že na začetku *D drugega spola*: »*Moškemu ne bi padlo na pamet, da bi napisal knjigo o posebni situaciji, ki jo v človeški vrsti zavzamejo moški osebki.*« (Beauvoir 12) Marlen Haushofer z

¹⁸ »Ich schreibe nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen. Allgemeine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne. [...] Ich bin der Ansicht, dass im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiografisch ist.«

¹⁹ »Folgen viele autobiografische Texte von Frauen dem Traum von einer weiblichen Identität.«

avtobiografskimi elementi v postopku pisanja izraža izkušnjo ženskosti, ki je zelo močno zaznamovala njen lastni jaz in ki je dobila tudi dokaj politične konotacije.

Po drugi strani pa ima vloga pisanja v njenem življenju nasploh močno funkcijo. Pisateljica je v enem izmed intervjujev povedala, da je pri svojih romanih ne zanimajo končni izdelki, temveč sam postopek pisanja.²⁰ Za pisateljico je postopek pisanja kot nekakšna terapija, proces skozi katerega se lahko odmakne od dolgočasnega gospodinjskega vsakdana in se najde v zgodbi, na listu papirja. Prav zato je verjetno njen najljubši roman, ki ga je kdaj napisala, *Himmel, der nirgendwo endet*, saj gre navsezadnje za prikaz utopičnega, brezskrbnega otroštva, h kateremu se pisateljica ves čas vrača. Žanri, ki jih pisateljica vključuje v svoje romane prav tako niso naključni. Dnevniško pisanje je pri *Mansardi* ključni postopek, prek katerega Marlen Haushofer premaguje lastno preteklost, medtem ko je *Stena* pravzaprav poročilo, ki nastaja predvsem zato, da prvoosebna pripovedovalka ne izgubi razuma, kot zapiše na začetku romana. Sama avtorica pa pravi, da piše, ker s tem osreči sebe. Podobno počneta tudi obe protagonistki romanov, ki ju obravnavam v svojem diplomskem delu. Poročilo prvoosebne pripovedovalke v romanu *Stena* je edini stik s človeškostjo, z besedo in artikulacijo misli, medtem ko je dnevnik gospodinje v *Mansardi* ključni element, ki protagonistki pomaga obračunati s preteklostjo. Motiv pisanja se tako v obeh romanih podvaja in je pomemben vidik za razumevanje ločitve svetov, ki doleti obe romaneskni ženski figuri. Razmejitev realnega sveta in sveta, v katerega protagonistke ves čas bežijo, je namreč rdeča nit skorajda vseh pisateljinih del in hkrati tudi tema, ki jo v tem delu skušam problematizirati. Motiv pisanja bom na podlagi obeh romanov bolj podrobno obravnavala v naslednjih poglavjih.

²⁰ O procesu pisanja je govoril tudi Heinrich Böll, ki je v nekem intervjuju izrazil misel prav o tem vprašanju: »Ich empfinde jedes Buch als eine Erweiterung des Instrumentariums, der Ausdruckweise, der Komposition und auch einer gewissen Erfahrung, und insofern ist dieses Buch, wie alles was ich geschrieben habe, [...], eine Fortschreibung. Der Prozess des Schreibens ist eine dauernde Fortschreibung.« (Nav. po Roebling 277)

4. Opredelitev problematike v opusu Marlen Haushofer

Ob izidu romana *Stena*, leta 1963, je Hans Weigel delo označil za žensko robinzonado. Do podobne primerjave naj bi ob prebiranju *Stene* prišla tudi Doris Lessing, kar lahko preberemo na zadnji strani slovenske izdaje: »*Stena je čudovit roman, prevzame te kot Robinson Crusoe.*« Prvoosebna pripovedovalka se namreč znajde sama v avstrijski pokrajini, njo in zunanji svet pa ločuje nevidna stena, ki je nikakor ne uspe razbiti. Svet zunaj se je ustavil, verjetno ga je doletela atomska katastrofa, pripovedovalka pa se mora sredi divje narave, ob mački, psu in kravi, znajti in preživeti. Da, resnično je zgodba podobna nuji po preživetju pomorščaka *Robinsona Crusoeja*, le da se ob tej podobnosti od nje popolnoma razlikuje. Vendarle ne smemo pozabiti, da je Defoejev roman postavljen v dobo razsvetljenstva in je v nasprotju z romanom *Stena* hvalnica racionalizma ter močnega, žilavega in samostojnega človeka. Irmgard Roebeling v svojem prispevku *Drachenkampf aus der Isolation* kritizira rokohitrsko povezavo obeh romanov in ga podkrepi z dejstvom, da se Robinson na koncu spet vrne v družbo, medtem ko protagonistka v romanu *Stena* ubije edinega človeka, s katerim bi dejansko lahko vzpostavila človeški odnos.²¹ Če pogledamo v leksikon literarnih terminov *Literary Terms and Literary Theory*, se definicija robinzonade povezuje z elementi avanture, pustolovščin in popisovanja dogodivščin, kar za *Steno* ne velja, saj tovrstnega dogajanja v romanu skorajda ni. Je pa prisotno nasprotje med civilizacijo in kulturo, kar seveda vsebuje tudi elemente utopičnega. A robinzonado Marlen Haushofer moramo razumeti kot pobeg v drugačen svet, ki si ga protagonistka ustvari s svojim pisanjem. Pobeg drugam je navsezadnje prisoten tudi v *Mansardi*, in nikakor ne deluje kot Robinzonova preizkušnja moškosti, temveč ravno obratno – gre za svet, ki nastane zaradi izločenosti iz moške strukture sveta, tj. iz patriarhalnega reda stvari, kjer prvoosebna pripovedovalka nikakor ne najde osebne izpopolnitve in lastnega jaza. Po drugi strani pa je prav Robinson Crusoe utelešenje belega kolonizatorja, ki s svojim razumom uspe obvladati tako svet narave kakor tudi temnopoltega Petka. Zato menim, da je treba oznako »ženska robinzonada« obravnavati z velikim zadržkom oziroma jo razumeti kot čisto razliko v tem istem izrazu.

Motiv, ki je prisoten v vseh pisateljičinih delih, pa je seveda predvsem motiv osamljenosti, ki ga povzroči ločitev realnega in fantazijskega sveta. Ta se ves čas dogaja med pisanjem

²¹ Odločitev za umor ima temelje v strukturi sveta, ki se vzpostavlja v pisateljičinih romanih, in zato nikakor ni naključna odločitev. Njene pomenske dimenzije bom analizirala v naslednjih poglavjih.

oziroma ustvarjanjem (pri *Mansardi* pisanje dnevnika in slikanje ptičev v nadstrešni sobi), saj se s tem protagonistke izolirajo od vsakdanjih medčloveških odnosov in prek pisave zaživijo v nekem drugem prostoru. Po drugi strani je osamljenost tudi situacija, v katero so ženski liki pahnjeni od zunaj, saj se v okolju, v katerem živijo, preprosto ne znajdejo. Princip ločitve je tako proizvod zunanjega sveta kot tudi njene lastne notranje odločitve, saj se samota izkaže za edini možni izhod.²²

Veliko raziskovalcev pisateljčinega opusa je v svetu osamitve njenih protagonistk videlo utopičen kraj (idilična narava v *Himmel, der nirgendwo endet, Die Tapetentür*, ponekod pa tudi v *Steni*), kamor se protagonistke morajo zateči, ker so v realnem svetu izgubile svojo enotno osebnost, možnost aktivnega udejstvovanja in delovanja. Ta svet se tako mnogokrat izkaže za boljšo alternativo, za svet, v katerem protagonistke obračunajo s svojo preteklostjo in se vzpostavljajo kot osebe. Odmik od realnosti se seveda sprva razume kot boljša možnost in dobra alternativa vsakdanji rutini gospodinjskega življenja, a se čez čas izkaže, da je lahko samota utopična le za kratek čas. Tudi pisateljica sama se do vzporednih svetov opredeljuje dokaj negativno, ko v pismu Jeannie Ebner zapiše: »Zame je zelo moteče nenehno živeti v različnih svetovih, ki jih delijo prepadi. Od nekdanj me spremlja trud, skorajda nagonška želja po pomiritvi nasprotij, ustvarjanju harmonije in po ozdravitvi te velike shizofrenije.« (Morrien 24, prevedla A. L.) Svet samote poleg realnega sveta ni edino breme, ki ga nosijo protagonistke romanov. Dagmar C. Lorenz v svojem prispevku *Eine Feministin aus Österreich* opazuje, da je samota stanje, ki si ga protagonistke niso izbrale same. Je zgolj tretja faza procesa, ki prek otroške vzgoje preide v fazo prilagajanja odraslosti, proces pa se razreši v »osvoboditvi od običajnih vrednot, kjer na koncu stoji samotna, a ne več korumpirana eksistenca.«²³ (Lorenz 183, prevedla A. L.) Na sledečih straneh bom skušala pojem samote, ki se pojavlja v delih *Stena* in *Mansarda*, razumeti izven pojma utopičnega, saj se s popolno osamitvijo protagonistk hkrati ukine tudi možnost človeškega svobodnega delovanja. Podlaga za mojo raziskavo sta romana *Stena* in *Mansarda*, saj je prav tu samota prignana do ekstrema. Poleg tega je v obeh primerih s samoto ukinjena tudi govorica kot možnost medsebojnega kontakta. Pri *Steni* je to območje popolne zapuščeniosti, ki jo ustvarja fizična pregrada prozorne stene, medtem ko je pri *Mansardi* ukinjena komunikacija s svetom zaradi

²² Samota ima pri Bernhardovemu *Mrazu* (izdanim istega leta), s katerim je roman *Stena* včasih primerjan, popolnoma drugačne dimenzije, kot jih ima roman Marlen Haushofer. Pri Bernhardu je samota namreč vpeta v vsakdan, prežema vsakega človeka in je občutek, ki dobiva elemente univerzalnega: »Ljudje se, mislim, samo delajo, da niso sami, ker so zmeraj sami. Če pogledaš, kako samo izginjajo v svojih skupnostih ... ali pa so ravno ta društva, združbe, religije, mesta dokazi za neskončno samoto?« (Bernhard 32)

²³ »[...] die Phase der Loslösung von den ihnen geläufigen Werten, an deren Ende die einsame, aber nicht länger korumpierte Existenzsteht.«

psihosomatske oglušelosti protagonistke. Beg ženskih likov v pisateljičinih romanih je beg iz nesvobode v sicer drugačen, a hkrati spet nesvoboden svet.

Na naslednjih straneh bom obravnavala obe sferi svobode oziroma nesvobode, s specifičnimi lastnostmi, nato pa ju bom skušala povezati v enotni svet kot dve strani istega kovanca.

4.1 Vprašanje svobode v romanih *Stena* in *Mansarda*

Ob pogledu na vlogo protagonistk, ki jo zasedajo v delih Marlen Haushofer, je vprašanje njihove svobode zagotovo eno temeljnih vprašanj, ki jih ponuja njen opus. Razen v prvem romanu *Eine Handvoll Leben*, kjer Elisabeth izgine v Ameriko, so namreč vsi glavni ženski liki ekonomsko odvisni od svojih mož. Annette v *Tapetentür* pusti službo knjižničarke, da bi lahko vzgajala svojega otroka, prvoosebna pripovedovalka v *Mansardi* se odpove službi ilustratorke otroških knjig, saj si mož Hubert ne želi, da bi poleg njegovega dohodka za to skrbela še njegova žena. V *Steni* je prvoosebna pripovedovalka prav tako močno zaznamovana z vlogama gospodinje in matere, občutje svojega življenja pa opisuje kot breme: »O tem težkem bremenu sem vedno molčala; moški me ne bi razumel, ženskam pa se je godilo povsem enako kot meni.« (57) Protagonistka v *Steni* reflektira svoje prejšnje življenje in zdi se ji, da nikoli ni imela možnosti, da bi se sama odločala o njegovem poteku, saj si je prežgodaj ustvarila družino in se tako ujela med dolžnosti ter skrbi. Za protagonistki v obeh obravnavanih romanih, torej v *Mansardi* in *Steni*, je značilno, da sta ekonomsko odvisni od svojih mož, kar je seveda zvezano tudi s čustveno odvisnostjo in navezanostjo na strukturo, v katero se umeščata. Odnosi, ki jih sprejemajo ženske, so zelo podobni vrsticam, ki jih lahko beremo v *Drugem spolu*: »Ženska je Drugi znotraj totalitete, v kateri sta oba člena drug drugemu potrebna. [...] V vsakem individuu poleg hotenja, da se uveljavi kot subjekt, kar je etično hotenje, dejansko obstaja tudi skušnjava, da bi ubežal svobodi in se vzpostavil kot stvar: takšna pot je pogubna, saj je pasivna, odtujena, izgubljena in je torej lahek plen za tujo voljo, odrezana je od transcendence in prikrajšana za vsako vrednost.« (Beauvoir 19, podčrtala A. L.)

Ker protagonistki kljub želji po emancipaciji od verig gospodinjkega vsakdana nista zmožni storiti sprememb, saj sta popolnoma vezani na svoja moža (ubežali sta svobodi), se odmik od te strukture lahko zgodi le z ločitvijo od realnosti v svetove pisave, domišljije ali narave. Po mojem mnenju je prostor za steno, ki se pojavi v istoimenskem romanu, nekakšno notranje zatočišče prvoosebne pripovedovalke, s katerim ukine vsakdanji svet in se sooči s svojim

jazom. Čeprav je opisana dokaj realistično in jo piska poročila imenuje kot »*novo vrsto orožja, ki jo je eni od velesil uspelo ohraniti v tajnosti*« (Haushofer, *Stena* 33), je stena po drugi strani meja, ki jo prvoosebna pripovedovalka dokaj hitro sprejme, in je, kot zapiše sama, niti ne mika več, da bi jo razbila. Tudi bralec pozneje skorajda pozabi nanjo in jo sprejme za samoumevno. Poleg tega piska poročila v romanu nikoli zares ne razloži, kako stena sploh deluje, kako voda in nebo prehajata z ene strani na drugo stran. Ta nevidna meja se na nek način izkaže za dokaj abstraktno situacijo, ki je prisotna zato, da se protagonistka lahko sooči z lastno samoto. Če se na začetku romana pripovedovalka označi za zapečkarico, ki nikoli ni izkoriščala svoje svobode, je ob nastopu stene vržena v stanje, kjer je primorana poskrbeti sama zase. Pripovedovalka pravi: »*Stena me je prisilila, da začnem novo življenje.*« (118) Okoliščine ji na nek način predstavljajo moment občutja svobode, vendar pa je treba ta pojem znova pretresti. Pri begu v svobodo nekaj spodleti, in to je ravno ukinitvev družbe, v kateri bi protagonistka lahko delovala kot človek.

V *Mansardi* se pojavita dve ločnici, ki razmejujeta vsakdanji svet in svet prekinitve vsakdanjika. Prva takšna ločitev je dogodek izpred let, ko je protagonistka psihosomatsko oglušela in tako zapustila družino ter se preselila v lovsko kočjo na podeželju. S tem si sicer ni pridobila neodvisnosti, je pa z ukinitvijo sluha in posledično tudi govora prekinila odnos s svojim možem. Drugo ločitev predstavlja podstrešna soba, kamor se prvoosebna pripovedovalka zateka v svetove domišljije, ustvarjanja in spominov. Tam išče svojo subjektiviteto, ki jo je izgubila ob navezavi na moškega in v poziciji drugosti. Oba romana tako ponujata nekakšno dvojnost, ki jo ustvarjajo prostorske in miselne ločnice. Na ta način sta protagonistki v nenehnem razcepu med vlogami matere, žene, gospodinje in samostojne ustvarjalke ter samotarke. Izolacija od družbenih modelov in družinske vloge se kaže kot edini način, s katerim protagonistki lahko presežeta pozicijo drugosti, v katero sta pahnjeni.

Po pregledu analiz in interpretacij o Marlen Haushofer ter njenih delih, nekaterih diplom in magistrskih del, ki sem jih uspela preleteti na Dunaju, se je vprašanje samote pojavilo kar nekajkrat. Kot si samoto v diplomskem delu razlaga Andree Kaufman, se ta zgodi z razlogom. To je izguba enotnosti jaza v vsakdanjem gospodinjanskem življenju, ki ne omogoča samoaktualizacije osebnosti. Druga interpretacija je zagotovo robinzonada glavne protagonistke v delu *Stena*, ki sem jo omenila že zgoraj. Nekateri razumejo odmik v samoto skrajno pozitivno – kot odmik v naravo, v svet, kjer lahko ženska živi v svoji polnosti. Po mojem mnenju pa ne gre za utopični svet narave, temveč za dve strani istega kovanca: ženski

umanjka osebnost v relaciji z moškim, ker je potisnjena v čisto drugost, hkrati pa ji umanjka osebnost tudi v samoti, ker umanjka *drugi* kot družba, skozi katero bi se izrazila kot človek (torej v jeziku in kulturi). Tako bi dobila njeno pripoznanje, ki ga razumem kot temelj za vzpostavitev subjektivnosti. Element izolacije kot izgubo svobode bom utemeljila na podlagi zgodovinske formulacije subjekta v evropski filozofiji. Po drugi strani pa je treba realnost protagonistk analizirati tudi z vprašanjem ženske pozicije drugosti, kjer je potrebna metoda feministične literarne kritike. Dialog med osebami je seveda nujen za nastop človeškega jaza, hkrati pa je ta ukinjen, kadar je dialog zgolj enostranski, in je ženska ves čas postavljena v manjvredno pozicijo objekta, ki je reflektiran skozi moške oči. Pri tem delu bom situacijo protagonistk obravnavala z elementi filozofije Simone de Beauvoir in drugih feminističnih študij.

Sreča kot kriterij za presojanje utopičnega sveta v romanih Marlen Haushofer po mojem mnenju ne zadostuje. Pripovedovalka v romanu *Stena* se zaveda, da svoboda v njenem svetu tako ali tako ni možna: »*Naša svoboda je v precej klavrnem stanju. Morda sploh nikdar ni obstajala nikjer drugje kot na papirju. O zunanji svobodi verjetno nikdar ni bilo mogoče govoriti, a poznala nisem niti enega človeka, ki bi bil notranje svoboden.*« (60) Prav svobodno dejanje je namreč tisto, ki formira odgovornega človeka, človeka, ki se zaveda svojih dejanj in v lastni svobodi hkrati priznava tudi svobodo drugega. Človek je namreč bitje jezika, družbe in kulture in je tako vseskozi v relaciji z ostalimi ljudmi.

Poleg zgornjih dveh metod bom vključila tudi vprašanja jezika, pisave in dnevniške forme. Prav pisava se pri *Mansardi* namreč razume kot zatočišče pred realnostjo, medtem ko je pri *Steni* nujna zaradi vzpostavitve človeškosti v svetu narave.

5. Obravnava romana *Stena*

Leta 1963 izdan roman *Stena*, ki ga v obliki poročila piše ženska, pred nas postavi življenje zadnje preživele osebe na planetu. Vsebino tega romana Marlen Haushofer označi za snov, ki jo lahko človek najde le enkrat v življenju, hkrati pa je to tudi roman, s katerim je pisateljica postala znana širšemu bralskemu občinstvu. Piska poročila, protagonistka romana, čigar imena nikoli ne izvemo, s pomočjo koledarja, na katerem si je označevala pomembne dogodke v preteklih dveh letih, po spominu opisuje svet, v katerem je ostala sama, osamljena za oviro nevidne stene. Na drugi strani se je svet ustavil, medtem ko ona za nevidno kletko preživlja čas ob družbi krave Belle, telička, psa Risa, mačke in njenih mladičev. Prvoosebna pripovedovalka v lapidarnem slogu opisuje tehnike preživetja, odnose s psom in z mački, vsake toliko časa pa pokuka v svoje prejšnje življenje, v katerega se niti ne želi več vrniti. Stena, kateri protagonistka sprva nameni nekaj besed in spekulacij o tem, da gre za orožje ene izmed velesil, v nadaljevanju romana ni več tako pomembna, saj piska poročila skorajda pozabi nanjo. Proti njej se niti ne bori niti je ne raziskuje. Roman se konča z vdorom moškega v njen svet narave. Moški s sekuro ubije njenega telička in psa, ona pa v navalu besa in strahu ubije njega. Brezimni ženski jaz s tem dogodkom zaključi poročilo in metaforično napove svojo smrt.

Roman ni razdeljen na poglavja, temveč teče brez prekinitev, kot da bi bilo podano poročilo res zapisano v enem zamahu in bi piska ves čas lovila svoj spomin. Pisateljica se s tem romanom igra z idejo, da ljudje pravzaprav beremo poročilo zadnje preživele ženske: »Čuden občutek je, da pišeš za miši. Včasih si pač moram predstavljati, da pišem za ljudi, saj mi gre potem nekoliko lažje od rok.« (67) Roman tako temelji na prisvojitvi polliterarne zvrsti in je na nek način sestavljen iz dveh zvrsti, ki pa se med seboj popolnoma zlijeta. Izven poročila se namreč nikoli ne pojavi noben zunanji pripovedovalec. Lahko bi celo trdili, da se forma poročila vedno bolj zabrisuje na račun prvoosebne romaneskne izpovedi.

V primerjavi s prejšnjo dnevniško formo v *Die Tapetentür* in poznejšo v *Mansardi* se poročilo loči po tem, da zaradi za nazaj reflektirajočega postopka pripovedovanja ne spremlja načina formacije ženskega jaza. Ker je poročilo zapisano s pomočjo spomina z opiranjem na oznake, ki si jih je protagonistka zapisala ob dnevih na koledarju, dopušča luknje in pozabljanje. Tega se na začetku zaveda tudi piska sama: »Ne spominjam se več, kaj sem počela tisto dopoldne. [...] Morda so bile naslednje ure tako hude, da sem jih morala pozabiti; morda pa sem jih

preživela v nekakšni omrtničnosti.« (22) Prav s tem, da je v poročilu dovoljena pozaba, potlačitev travmatičnih izkušenj ali neznosnih občutkov samote, se ženski jaz približa nezanesljivemu pripovedovalcu, ki nam je v modernizmu, še bolj pa morda v postmodernizmu, tako dobro znan.

Stena je leta 2012 sicer doživela tudi filmsko adaptacijo v režiji Juliana Romana Pölslerja, ki pa je po mojem mnenju za film izbral manj pomembne momente in tako pozabil na feministične elemente romana. Problem stene z veliko bolj feministično konotacijo je v svoj opus vključila Elfride Jelinek. V petem delu dramskega teksta *Drame princes*, kjer v glavni vlogi postavi Sylvio Plath in Ingeborg Bachmann in se tako jasno nanaša na povezave med temi tremi avtoricami, je stena obravnavana dokaj kritično. Njen literarni pristop k pomenu stene se zdi moji interpretaciji še najbližji in se z njim tudi najbolj strinjam, saj nastalega sveta v romanu ne razume kot utopije. »*Steno z razpoko si še lahko predstavljam [...], ampak nevidno steno, zaradi katere v življenju ne prideš nič dlje, kakor če se že kar posloviš od njega, tega si ne morem predstavljati.*« (Jelinek 85)

5.1 Vprašanje negativne in pozitivne izolacije

Literarna teoretičarka, Irmela von der Lühe, ki je med drugim obravnavala tudi opus Marlen Haushofer, je »Waldgefängnis« nevidne stene označila tako za naravno omejitev kot tudi za osvoboditev od tega, kar je v prejšnjem življenju na protagonistko delovalo kot prisila in jo tlačilo. Na podoben način razume steno tudi pisateljčina biografinja, Daniela Strigl. V njej najde možnost osvoboditve od zunanjih določil, ki so jo spremljale skozi življenje. Tudi pripovedovalka navsezadnje ugotavlja, da so misli za steno proste, to je edino kar potrebuje je ohranitev razumskega mišljenja. Pri obravnavi samote se je na mnogih delih pojavila ločitev med pozitivno samoto in negativno osamljenostjo oziroma socialno izolacijo, kakor to ločitev postavlja Claudia Stoiser v delu *Es lebe die Einsamkeit*²⁴. Medtem ko lahko negativno osamljenost bolj pripišemo prejšnjemu protagonistkinemu življenju, je pozitivna samota prisotna predvsem ob nastopu stene. Irmgard Roebing povezuje temo osamitve v naravi z vplivom eksistencialistične filozofije Martina Heideggra in tako v izolaciji najde smisel iskanja celote jaza, ki se odmakne od forme vsakdanjika in tehnološkega sveta. Z odmikom v naravo naj bi prvoosebna pripovedovalka spoznavala celoto svoje tubiti, svoj jaz, ki se ji je v prejšnjem življenju ves čas izmikal. Kritika in analiza del Marlen Haushofer se je pri obravnavi *Stene* nasploš osredinila na moment osvoboditve. Medtem ko se prejšnji svet zdi tiranski in poln patriarhalnih vzorcev, se ženski jaz ob nastopu naravnega okolja v izolaciji zdi podvržen momentu razrešitve prejšnjega sveta in vnovični vzpostavitvi njene osebnosti. Takšne povezave izhajajo tudi iz dejstva, da avtobiografska pripoved *Himmel, der nirgendwo endet* opisuje idealno otroštvo, kjer je dogajanje pomaknjeno v utopični svet narave. Sigrid Weigel prav tako pojav stene razume kot ločitev, ki ženskemu jazu povrne prvotno naravno stanje; je pobeg iz civiliziranega sveta in vrnitev k izvoru.

Te pogoste interpretacije imajo seveda svojo težo in so primerne za tovrstno obravnavo romana, le da se na tem mestu zastavljajo vprašanja samega izvora. Mar res obstaja nekaj izvorno ženskega, naravnega, k čemur se lahko vračamo? Vprašanje je, s čim je torej zapolnjen ženski jaz v izolaciji, če vemo, da je bil v sferi kulture popolnoma nedefiniran, prazen in pomaknjen v svojo drugost. Menim, da je stena izraz za pisateljčino počutje samo. Če upoštevamo elemente avtobiografije, vidimo, da je bila pisateljica vseskozi ločena od zunanjega dogajanja. Ni se udeleževala literarnih srečanj, ni se aktivno povezovala, hkrati pa

²⁴ Gre za delo *Allein sein, Einsamkeit und soziale Isolation literarischer Figuren in ausgewählten Texten der Neueren deutschen Literatur*. Avtorica v delu ločuje izraz *Alleinsein*, ki je pravzaprav pozitivna samota, in *Einsamkeit*, ki dobi konotacije negativnega, saj je povezana z izolacijo od družbe.

se je odtujevala tudi od svojega moža in otrok. Ker nikoli ni imela lastne sobe, je vstajala zelo zgodaj zjutraj in v kuhinji iskala mir za pisanje ter razmislek. Njeno telo je postajalo šibko, velikokrat je imela probleme z zdravjem, v svoji shizofreni ločenosti od sveta je bila izjemno nesrečna. Mož, ki jo je navsezadnje varal, ni našel posluha za njene težave, zato se je zatekla v svet domišljije. Stena je na nek način popolna odtujitev od realnosti, ki je ni zmožna več živeti, je pobeg in klic v sili, deluje kot obrambni mehanizem pred zunanjim svetom. A zato nastop stene še ni pozitivno določilo, nasprotno, v protagonistkinih besedah je odtujitev jaza v resnici boleča in neznosna: »Tako zelo sem se oddaljila od same sebe, kolikor je to človeku sploh mogoče, in vedela sem, da se to stanje ne sme nadaljevati, če hočem ostati živa.« (165) Sigrid Weigel njena občutja primerja z romanom *The Bell Jar* (Stekleni zvon) Sylvie Plath, kjer prav tako ne gre le za metaforo pobega, temveč za občutje ženskega subjekta, ki se v svoji koži ne počuti dobro, a se iz lastnega stanja ni zmožen rešiti. Elfriede Jelinek je položaj ženskega subjekta v *Steni* tudi razumela kot stanje notranjega jaza. Ženska si lahko samo v lastni osamitvi, v lastni ločenosti, uniči ostanke moškega reda, ki se mu je v življenju ves čas podrejala. Regula Venske opaža podobne vzporednice: »Forma moškosti, ki je se je nasilno razodela kot sovraštvo do animaličnega življenja, mora biti uničena. To ni mišljeno v agresivni ali uporniški formi, temveč pod steklenim zvonom v notranjosti ženske.«²⁵ (Venske, *Schriftstellerin* 30, prevedla A. L.) Podobno metaforo stene kot odmika oziroma ločitve od realnega sveta najdemo tudi v *Malini* Ingeborg Bachmann, kjer protagonistka na koncu izgine v razpoko v steni. Podoben pojav ločitve pa Sigrid Weigel poveže tudi z romanom *The Memoirs of a Survivor* Doris Lessing in *Das Geschlecht der Gedanken* Jutte Heinrichs. (Weigel 36)

Glede na dejstva, ki jih prikazuje njena avtobiografija in avtoričin odnos do pisanja, izolacije ni čisto pravilno razumeti kot pobeg v pozitivno samoto, kot moment osvoboditve od krute realnosti, ki v nasprotju s samoto predstavlja ujetništvo, niti ne kot popolno antiutopijo, pač pa je samota zgolj še ena oblika brezizhodnega sveta, ki ponudi zatočišče molka.

²⁵ »Die Form von Männlichkeit, die sich als Hass auf das kreatürliche Leben gewalttätig offenbart, muss selbstvernichtet werden. Dies wird allerdings nicht in aggressiver oder kriegischer Form gedacht, sondern *unter der Glasglocke*, im Innern der Frau.«

5.2 Sprememba ženskega jaza v divjini

Prvoosebna pripovedovalka oziroma piska poročila v *Steni* redkokdaj zares reflektira svoje prejšnje življenje, spomini pa vendarle vsake toliko časa priplavajo na plano. Po navadi je do svoje prejšnje vloge dokaj ambivalentna, če ne celo zelo negativno nastrojena. Sama zase ve, da ni nikoli bila velikanka, pogumna ženska, ki bi bila hkrati tudi izobrazena in samostojna. V dobro si šteje le dejstvo, da se je svojega ujetništva vse življenje zavedala. Kritika pade tudi na njenega moža, ki je na svoji soprogi zelo rad videl okraske in lep nakit, medtem ko si je sama v resnici želela nositi bolj praktične stvari. Svoj prejšnji svet opisuje kot svet laži, svet, v katerem je sprejemala klasični vloge gospodinje in matere. Povrh vsega piska poročila ugotavlja, da je v svojem življenju molčala o bremenu, ki si ga je nakopala z družino. »*O tem sem molčala, moški me ne bi razumel, ženskam se je godilo enako kot meni.*« (57)

Nastop stene je v relaciji s tem obdobjem zagotovo torej velika preizkušnja: ko ženska zamenja krila za hlače in se sooči z moškimi opravili. Njena vloga se z nastopom stene popolnoma spremeni. Prvoosebna pripovedovalka se označuje za brezspolno bitje, saj je bilo njeno »*telo pametnejše od mene in se je prilagodilo položaju ter ženske tegobe zmanjšalo na minimum*«. (63) Prvoosebna pripovedovalka z življenjem v divjini vse bolj pozablja na svoj spol, še več, postane prava glava družine in se s tem bolj približa moški družbeni vlogi. Očiten primer se kaže v trenutku, ko se zazre v svojo zrcalno podobo, in ugotavlja, da je vse bolj podobna Hugu, možu sestrične Lusie, ki je skupaj z njim in ostalim svetom izginila za steno. Protagonistka z zavračanjem klasične vloge ženskosti vedno bolj ponotranja diskurz moškega, čeprav bi ob prisotnosti živali in povrnitvi k izvoru pričakovali ravno nasprotno značilnosti, to je neracionalnost, telesnost, intuitivnost. Pričakovali bi, da bo prvoosebna pripovedovalka delovala tako, kot o ženstveni pisavi pravi Héléne Cixous v *Smehu meduze*: »*Če je ženska vedno funkcionirala znotraj moškega diskurza in je bil označevalec vedno odbit naprej k nasprotnemu označevalcu, ki razveljavlja njegovo specifično energijo [...], je zdaj čas, da ona ta znotraj razžene narazen, da ga razstreli, [...] da si izumi jezik.*« (32) Héléne Cixous zagovarja misel, da ženska piše s telesom in je tako njena pisava radikalno drugačna od moškega logocentričnega zapisa. Protagonistka v *Steni* se navsezadnje znajde v situaciji, ki jo Cixous opiše kot popolni umik od patriarhalnega diskurza, česar se zaveda tudi sama: »*V sanjah rojevam otroke, pa ne le človeške, temveč tudi mačke, pse, teleta, medvede in povsem tujerodna kosmata bitja. [...] Le sliši se čudno, ko to zapisujem, v človeški pisavi in človeških besedah.*« (185) Iz zgornjega citata je razvidno, da se pri transformaciji romanesknega

ženskega jaza – ki za steno živi v popolni ukinitvi človeških odnosov in se znajde v svetu živali – njena pisava ne spremeni v proces heteronomije in asociacij. Pripovedovalka torej ne izumi novega jezika, ki bi se skladal s svetom, v katerem se je znašla. Prav nasprotno: njena pisava ostaja realistična, racionalna, dokaj enoznačna in logična. Besede, s katerimi opisuje svojo situacijo, so namreč besede propadlega sveta. Kot zapiše tudi sama, se na tak način robotizira, vnaša svoj red med živali, ki dobivajo prave človeške značilnosti, sama pa se s tem zaščiti pred norostjo. Poleg racionalne pisave, ki ohranja njeno razumskost in človeškost, se protagonistka oklepa tudi navad, kot so umivanje, čiščenje zob in perila. Rutina čiščenja in predvsem akt pisanja ji omogočita, da ohranja svojo človeškost in tako v naravni nered vnaša človeški red.

Protagonistka se tako v osamitvi res spremeni, a ji to ne prinese odkritja primarne ženske narave, kot bi morda pričakovali. Protagonistka postane bolj brezspolna, kar občuti tudi ob svoji podobi. Njeno telo tako postane popolnoma nedoločeno; obrvi močne, postava mršava, koža porjavela, lasje kratki. Tudi red, ki ga vnaša v svet samote, je osnovan na ohranjanju logocentrične strukture jezika in racionalističnega mišljenja. Sama ni del »*tajnega dialoga toplih teles, ki ga imajo živali*« (138) Tako ukine svojo ženstvenost, sprejme diskurz, ki ga je vajena že od prej, in v nedoločeno narave vnaša logocentrično strukturo. Po drugi strani pa krava Bella s svojim rojevanjem in proizvajanjem mleka postane velika mati, ki omogoča hrano za vso živalsko družino. V nasprotju s statično Bello postane ženski jaz zelo aktiven in opravlja težka, moška dela, ki jih prej nikoli ni počela in na katera se mora šele privaditi.

5.2.1 Transformacija ženskega telesa

Kot sem že omenila, prvoosebni ženski jaz ne izumi novega jezika in svoje negativitete ne zapolni z novo vsebino ženskega telesa. V samoti ne najde svojega izgubljenega bistva, saj ta niti ni zares obstajal, ker je bila protagonistka, če uporabim formulacijo Simone de Beauvoir, vseskozi podrejena tujemu gledišču. Njena pisava in telo ne afirmirata ženske identitete, ravno nasprotno, popolnoma jo zavrneta. Morda je prav realistični slog pisave razlog, zakaj so nekatere feministke Marlen Haushofer očitale pajdaštvo s patriarhalnim redom. Menim, da ji je v tem primeru poudarjanje kategorije »ženska pisava« škodilo in jo skupaj z drugimi potopilo v pozabo. Ker predpostavljajo esencialistično kategorijo spola, kjer ženska piše s svojim telesom, pisateljica, kot je Marlen Haushofer, ne sodi več v obravnavo, saj ne ustreza ženski govorici, ki naj bi bila inherentno drugačna od moškega. Ta veja feminizma na nek

način zagovarja ženstveno pisavo kot ontološko določilo, določilo ženskega bistva, ki piše drugače kot moški. Čeprav je pisateljica v svojem življenju vseskozi poudarjala pomembnost vsebine romanov in ne sloga ali forme, se mi zdi v namen rehabilitacije njene pisave pomembno dodati, da takšen način zapisa ni nujno antifeminističen. To opaža tudi Toril Moi, ko kritizira vnemo Hélène Cixous, ki si želi, da bi si ženska prisvojila domišljijo in ugodje. »Navsezadnje je patriarhat- in ne feminizem- tisti, ki ženskam vztrajno pripisuje čustvenost, intuitivnost in domišljijo, racionalnost pa ljubosumno spreminja v zgolj moško lastnost« (Moi 129) Pri tem bi se naslonila tudi na nekatere psihoanalitske uvide feminizma, ki jih v svojem delu *What is Sex?* obravnava Alenka Zupančič, saj se po mojem mnenju zelo dobro postavljajo proti ontološki obravnavi spola²⁶. Opozarja, da je prav napolnitev praznosti določila ženskega spola najnevarnejša oblika feminizma, saj s tem, ko ženski spol določimo s kategorijami, kot so intuitivno, misteriozno, heterogeno, iracionalno (ali še huje, pasivno, nežno, oplojevalno), vzpostavimo bistveno razliko med spoloma. Prav na podlagi takšnih inherentnih razlik pa se ločitev izkaže za temelj, na katerem lahko gradimo esencialne razlike med spoloma. Posledično zdrsimo v nevarnost, da se ženska umešča v kategorije, ki se jim želi navsezadnje upreti. Protagonistka v *Steni* se nagiba k moškemu spolu oziroma postaja vse bolj brezspolna, univerzalna²⁷, podobno kot na primer Orlando Virginie Woolf²⁸, ki v dogajanju romana postane ženska. Na ta način se Marlen Haushofer bolj približa teoriji performativov Judith Butler, ki ne zveže ženske pisave s predhodno določitvijo telesnosti, temveč prepušča neskončno možnostim gibanja predstav, kaj naj bi pomenilo idealno moško in idealno žensko, medtem ko je čista določitev popolnoma nemogoča. Prvoosebna pripovedovalka tako sleče masko ženskosti in začne ustrezati kategorijam moškega.²⁹ Ženska identiteta je zaradi statusa manka subverzivna, lahko jo snameš in si jo nadeneš, ker sama ne tvori svojega bistva. Zato telo samo ne proizvede pisave, ki bi ustrezala izvorni naravi,

²⁶ Če si dovolim miselni preskok, sta prav ontološkost in iskanje bistva tisto, kar Ingeborg Bachmann kritizira v svoji doktorski disertaciji. Pisateljica opozarja, da je pri Heideggru *institus originars* bivajočega na sebi dan, z njim se nato bivajoče identificira le v pojavu. (Bachmann, *Die kritische Aufnahme* 42—43).

²⁷ Misel, da naj bi moški spol bil univerzalen, ženska pa predvsem spol, najdemo že v *Drugem spolu*, predvsem pa pri Monique Wittig.

²⁸ Obleke nosijo nas in ne mi njih, zapiše Virginia Woolf v četrtem poglavju *Orlanda*.

²⁹ Alenka Zupančič se pri obravnavi ontologije spola nanaša na psihoanalitičarko in Freudovo učenko Joan Riviere, ki v svojem delu *Womanliness as Masquerade* ženskost označi za masko. Ženska, ki zaradi zavedanja kastracije ugotovi, da je negativ, manko, si zaradi tesnobe pred tem, da ne bi bila nič, nadane masko ženstvenosti. Po drugi strani je moški, ki torej ni kastriran, subjekt, ki verjame, da je moški. »Moškost je stvar vere, ženskost stvar pretvarjanja« (Zupančič 57). Spolna diferenca vznikne torej zaradi manka, torej nerelacijskosti, in zato ni definirana kot trk dveh bistveno različnih polij ženskega in moškega. Takšna analiza vsekakor pripomore k obravnavi vseh tekstov, ki jih morda nekatere feministke zaradi ukinitve ženskega bistva zavračajo.

nekemu ženskemu bistvu, živalskemu svetu se celo upira. In prav vlogi ohranjanja človeškosti bom posvetila naslednjo poglavje.

5.3 Humanizacija živali ali živalskost človeka?

Poleg razlike med spoloma pride v romanu do izraza še ena ločnica, to je postavitve meje med človekom in živalmi. Močno prisotnost živali je očitna, zato Manuela Reichart v svojem prispevku *Marlen Haushofer: eine völlig normale Geschichte* ob naslovu romana *Stena* navede sintagmo »Eine Katzengeschichte«. Da je bila Marlen Haushofer navdušena nad živalmi, potrjujejo tudi njene zgodbe za otroke. Pisateljica pa je v svojih intervjujih poudarjala samotno življenje gospodinje, ki je velikokrat ostajala doma s svojimi mačkami. Citat, ki zelo jasno prikaže zavedanje razmejitve človeškega in živalskega sveta, je zelo pomemben za razumevanje odnosa protagonistke do narave okoli sebe:

»Morda se bojim, da bi, če bi lahko ravnala drugače, počasi prenehala biti človek in se prav kmalu vsa umazana in smrdljiva plazila naokoli in spuščala le še nerazumljive zvoke. [...] Ne gre za to, da bi se bala postati žival, kar sploh ne bi bilo tako hudo, toda človek nikdar ne more postati žival, temveč mimo stadija živali omahne v prepad.« (35)

Roman se izkaže za izjemen prikaz pomena človeškosti v svetu narave. S to radikalno ločnico pride do izraza dejstvo, kako narava dobi svoje značilnosti šele, ko vanjo stopi človek s svojim zavedanjem smrtnosti in razumom. Protagonistka ve, da človek nikoli ne more postati žival, a ne zgolj, ker je ona sama vseskozi že bila del človeške vzgoje in družbe, temveč tudi ker je že sam pojem živalskosti tisti, ki ga določa človek sam. Protagonistko je strah, da bi postala podvržena telesnim nagonom, potrebam, da bi izgubila kontrolo, hkrati pa se zaveda, da je transformacija v žival popolnoma nemogoča. Zapadanje v stanje, ki ga sicer velikokrat označimo za živalsko, je pravzaprav stanje človeške norosti, ki se je človek tako boji: *»Morda bi bila norost edini normalni odziv na vse, kar se mi je pripetilo.« (147)* Za protagonistko romana človek ni zgolj civilizirana žival, temveč nekaj čisto drugega. Ob odsotnosti sogovornika pa lahko izgubi razum in tako postane podoben živali.

V romanu se pojavljajo temeljne ločnice, s katerimi pripovedovalka postavlja človeško in živalsko na dva različna bregova. Kot prvo bi vzpostavila pomen moralnega čuta. Protagonistka je namreč edina, ki lahko razmišlja pravično ali krivično, kar že predpostavlja, da sama živali ne razume kot subjekta, ki je zmožen svobodnega odločanja. Prav zavest o moralnem delovanju je tista, ki jo razlikuje od živali: *»Edino bitje v gozdu, ki resnično lahko*

ravna pravično ali krivično, sem jaz. A sem človek in zato lahko razmišljam in ravnam kot človek.» (101) Moralna presoja je namreč zvezana z razumskim delovanjem, s človeškim logosom, ki kreira naš svet od samega nastanka. Zahodna filozofija je od Aristotela, preko Descartesa in do danes utemeljevala razumskost na popolni ločitvi od neracionalne ter nagonke živalskosti. Morala zahteva civilizacijo, kjer se človekova dejanja lahko izrazijo v zunanem. Zahteva skupnost s pravnimi določili, lahko bi tudi rekli, da zahteva Levinasovo formulacijo obličja drugega, ob katerem čutimo dolžnost po pravičnih odločitvah.

Druga pomembna ločitev med živaljo in človekom je vprašanje časa. Protagonistka v svet ciklične narave namreč vnese svoj časovno linearni pogled: *»Če pa čas obstaja le v moji glavi in sem poslednji človek, se bo z mojo smrtjo končal.*» (186) Stena tako vrže protagonistko v polje nedoločenega, kjer s svojo prisotnostjo določa čas in prostor, ki bi brez njene udeležbe stopila v kaos. Protagonistka se nagiba k ideji, da so ure, koledar, na katerem si označuje dni, in štetje let pravzaprav njen lasten konstrukt; z njeno smrtjo bi tako izginil tudi čas.³⁰ Zavedanje lastne končnosti je pravzaprav tisto, kar dela človeka takšnega, kot je. V nasprotju s človekom se žival ne zaveda lastne smrtnosti, kar jo v zahodni filozofiji spet temeljno loči od človeškosti.

Tretja ločitev je vezana na pisano besedo. Vzpostavitev človeške subjektivitete je namreč v zahodni filozofiji dvajsetega stoletja močno vezana prav na vlogo jezika. Postati človek zahteva prehod skozi območje diskurza, ki človeški subjekt definira kot nežival. (Rohman 15) Razvoj zahodne psihoanalize prav govornico razume kot strukturo nezavednega. Za Lacana pomeni bivanje, ko se začne človek *»postavljati kot samoutemeljujoč označevalec v jeziku.*» (Butler 56) Protagonistka ustvari ločitev od živali prav z jezikom, s pisano besedo, kjer vzpostavi svoj samonanašalni dialog Jaza: *»Gre le za to, da pišem, in ker ni več drugih pogovorov, moram ohranjati vsaj neskončni samogovor.*» (166) Neskončni samogovor ji pomaga ohranjati misli, saj bi *»brez pisave namreč logos ostal v sebi.*» (Derrida 51).

Četrta ločitev je vezana na koncept lova, ki ga protagonistka sicer ves čas zavrača, saj se ji streljanje na jelene gabi in ji povzroča odpor, hkrati pa je prav lov in predelava mesa tisto, kar jo loči od ostalih živih bitji za steno. Njen lov je navsezadnje izraz kontrole nad živalmi, je

³⁰ Kljub vsemu pa je protagonistka negativno nastrojena do vseh vrst merjenja časa. V *Steni* primerja človeško podrejanje času in točnosti s suženjstvom, v *Mansardi* pa nekaj besed nameni besnenju nad budilko, ki jo zjutraj preveč brutalno vrže iz spanca.

moč, ki jo ima ženski jaz nad naravo, in simbol civiliziranega človeka, ki si podreja naravni svet. Za Derridaja je *»hranjenje z živalskim mesom strukturirano kot visoko civilizirana aktivnost zahoda, kot uzakonjanje avtonomije in civilizacije evropskega človeka.«* (Rohman 66) Prav priprava hrane se izkaže za dejanje kulture znotraj sveta surove živalskosti. Poleg tega se v romanu pojavlja še en motiv človeškosti, to je motiv prepovedi incesta. Ta se dogaja med kravo Bello in njenim teličkom. Imata obdobja, ko izražata željo po parjenju, a ju gospodarica skuša ločiti, saj se ji zdi misel, da bi med njima vzpostavila seksualni donos, grozljiva. *»V naslednjih mesecih sem pogosto preklela krogotok spočenja in rojevanja, ki je moj spokojni hlev z materjo in otrokom spremenil v pekel osame in posamičnih napadov norosti.«* (184) Prepoved incesta je za Levi Straussa temelj vznika kulture in civilizacije in hkrati vznik heteroseksualnega reda, ki utemeljuje družbo še dandanes. V romanu se prav zato pojavi kot še ena izmed človeških ločitev, ki jih prvoosebna pripovedovalka vzpostavi v odnosu z živalmi.

Kljub ločitvam med živaljo in človekom, vzpostavljenimi v romanu, pa lahko najdemo nekaj močnih povezav, ki se razpletejo med njimi v samoti. Protagonistka z živalmi namreč vzpostavi človeku podobne odnose, tako da le-te dobivajo imena, označuje jih z ljubeznivostjo, tečnobo, ljubosumnostjo in srečo, besede, ki jih zanje načeloma ne uporabljamo. Hkrati pa z njimi spleta emocionalne vezi, ki so podobne človeškim odnosom. S človeškim pogledom na naravo svoje živali tudi vse bolj humanizira: *»Včasih sem si domišljala, da bi tudi Ris, če bi mu nenadoma zrasle roke, kmalu lahko začel misliti in govoriti.«* (108)

Živali ji predstavljajo tudi odgovornost, njihova prisotnost od nje zahteva, da osmisli svet, v katerem nikogar več ni. Postajajo njena vsakdanja skrb, skorajda dobijo status otroka, ki v njej vzbudi moč, da vztraja pri vsakodnevnih opravilih.

Čeprav ostaja pisava ženskega jaza dokaj racionalna, se vsebina zapisanega od samega sloga odmika. V zgornjem citatu celo protagonistka postavi ločnico med človeško pisavo in živalskimi elementi svojega telesa. Ne najde prave forme v lapidarnem jeziku. Piska poročila si predoči dejstvo, da je ohranila moški diskurz (navsezadnje tudi moške določitve in vrednotenje), hkrati pa se je transformirala v androgino bitje, ki v nekaterih momentih dobi obliko živalskosti. Kadar želi govoriti o sanjskih podobah rojevanja živali, se zato jezik zdi pomanjkljiv. Odmik od človeškosti se vidi tudi ob strahu pred ljudmi, ki se v sanjah v nasprotju z živalmi pojavljajo kot neprijazna bitja. Tudi vsa preventivna varovanja lovske

koče so paradoksalno namenjena proti človeškemu posegu in ne zaradi živalske nevarnosti. Transformacija tako poteka v obeh smereh: ženska dobiva elemente živalskosti, medtem ko je hkrati tudi tista, ki živalim nadeva človeškost. Lastni animaličnosti pa se seveda upira z uporabo racionalnega diskurza pisave. Če se v njenem prejšnjem svetu morda racionalni govor ni zdel zadosten, se ob nastopu stene zdi to edini način za ohranitev človeškosti.

Navsezadnje pa ženska v *Steni* pravi, da se ji zdi veliko lažje ljubiti kravo Bello ali psa kot pa človeka. Ker prvoosebni ženski jaz v romanu ohranja harmonično stanje s svojimi živalmi, je bil njen svet mnogokrat označen za utopičnega. Na to prepričanje morda napeljuje tudi povezava med ženskim telesom in živalskostjo. Historično gledano je bila ženska tako kot žival mnogokrat snov objektivacije, mnogokrat je označena za miško, piško, kuro, za zajčico in podobno. Feministke opozarjajo, da je ta ločitev produkt razlike med spoloma, kjer moški ohranja racionalni diskurz, medtem ko je ženska tista, ki naj bi delovala intuitivno, podobno kot žival. (Rohman, 15–16) Čeprav se protagonistka v *Steni* razume s svojimi živalmi, njen govor ostaja racionalen. Nasprotje temu romanu bi lahko predstavljal *Nočni gozd* Djune Barnes, kjer se Robin skorajda transformira v zver in ukinja človeško govorico kot čisti upor proti heteroseksualnim normam, saj je namreč govorica kot taka vedno že podvržena spolni ločitvi in zakonu moškega. Djuna Barnes želi v svojem romanu ponovno razmisliti koncept razlike med živaljo in človekom, s tem pa se odreče tudi vsakršni kategorizaciji človeške identitete. *Stena* nikakor ne deluje na takšen način, ženski jaz sam vseskozi postavlja meje med živalskim in človeškim ter se nikoli ne odreče svojemu razumskemu delovanju.

Strinjam se s tem, da je ženska v romanu *Stena* zmožna zelo dobro bivati v svetu narave, tako dobro, da na svoje prejšnje življenje celo pozabi. Kljub temu je v njem mogoče začutiti močno prisotnost melanholijske³¹ in občutkov absurda, v katerem ženska ves čas vztraja: »Štirinajst dni je trajalo, predem sem se končno spravila k sebi in spet začela živeti.« (63) Ženskega jaza se poloteva tudi občutje praznine: »Nobenih misli ni bilo, nobenih spominov, le velika tiha snežna svetloba. Vedela sem, da so takšne predstave nevarne za osamljenega človeka, a nisem premogla moči, da bi se temu zoperstavila.« (117)

³¹ Oskar Jan Tauschinski njene protagonistke imenuje za *Neurasthenikerinnen*, za ženske, ki trpijo za slabimi živci, torej nevrastenijo. Ta bolezen naj bi povzročala tesnobo, glavobole, visok krvni tlak (Marlen Haushofer ga je tudi imela), depresijo in podobno. Melanholijske oziroma njenih specifičnih oblik v tem delu ne bom obravnavala kot rezultat izgube objekta želje v otroštvu, kot to razumeta Freud in poznejša psihoanaliza. Melanholijo v diplomskem delu razumem kot rezultat nezmožnosti izraza in osamitve ženskega jaza v izolaciji, kjer pogovor z *drugim* ni več mogoč.

Kljub temu da roman v umirjenem slogu opisuje vsakdanja opravila in prijeten odnos do živali, žensko protagonistko obda z momenti depresivnih občutij, nemočjo in obupom. Takšna občutja bi lahko pripisala temu, da se ženski jaz nikoli ne poistoveti s svetom, v katerem se je znašel, saj je preteklost njenega jezika, vzgoje in obnašanja preveč močna, da bi se znebila ovir ter se potopila v svet živalske govorice. Protagonistka navsezadnje ohranja zavedanje, da žival kljub svoji navezanosti nanjo nikoli ne more biti subjekt. Ta ločitev sproža v njej občutke groze in obupa, saj se njena govorica izkaže za nezadostno, njen glas za neslišan. Tu preidemo do točke, kjer se torej samota izkaže za nasprotje utopičnega sveta, saj v njem ženska ni zmožna najti pripoznanja v *drugem* in se tako vzpostaviti kot svobodni subjekt.

5.4 Ženski subjekt ob manku drugega

Menim, da se razlog za občutje tesnobe, ali boljše, melanholije, skriva v dejstvu, da je ženska ujeta v prazen prostor, ki se zdi kot odmev lastnih misli. Kljub temu da se s svojimi živalmi veliko pogovarja (celo ljubi jih bolj kot človeka), v njih ne najde pravega sogovornika. A ravno preprostost te ljubezni in odsotnost človeškega sta tudi razloga za njeno nesrečo in melanholična stanja. Odsotnost drugega je tudi razlog za odsotnost svobodnega delovanja in odtujitev ženskega jaza. Človeška ideja je namreč že od nekdaj namenjena pluralnosti, skupnemu delovanju in ustvarjanju, zato si lahko pri obravnavi samote v romanih Marlen Haushofer pomagam s tradicijo evropske filozofije, ki razume človeka kot družabno bitje. Že Aristotelova definicija človeka govori o njem kot o družbenem in celo političnem bitju, torej bitju kulture in skupnosti. Tudi nemška klasična filozofija je človekovo dovršenost razumela prav v udejanjanju kulture in družbe. Človek, ki živi izolirano, na primer za Fichteja ni dovršen. (Fichte 149) Ljudje tako rekoč potrebujemo drugega, saj smo le s priznanjem svobode drugemu tudi sami priznani kot svobodni subjekti. Podoben princip subjektivacije ubere tudi Hegel, kjer obstoj drugega človeka pomeni ravno obstoj svobode. Prepoznanje drugega kot svobodnega je namreč tudi zame vznik svobode. Govora je predvsem o formaciji samostojnega subjekta, saj je človek navsezadnje to, kar je, ko je v svetu med ljudmi in med njimi deluje. To je temeljni princip človeškosti, ki ga navsezadnje najdemo že v Bibliji. Če upoštevamo Pavlovo verzijo nastanka človeka, je Eva nastopila iz Adamovega rebra, da le-ta ne bi bil sam, medtem ko se Jezus sklicuje na Mojzesovo knjigo tako, da je Stvarnik že od začetka ustvaril človeka kot moža in ženo.³² (Mt, 19, 4)

Ob pisanju diplome sem naletela tudi na nekaj odstavkov Hannah Arendt (njene povezave s Heideggrovo filozofijo ne smemo zanemariti), ki človeško dejavnost v svoji *Vita Activa* nujno postavlja v območje ljudi in stvari, saj brez tega ne bi imela smisla. Arendt poudarja, da je bitje, »ki dela v popolni samoti, komajda še človek; bilo bi animal laborans v najdobesednejšem in najbolj groznem pomenu besede.« (Arendt 25) Velik del evropske filozofije pravzaprav govori o človeku kot bitju »v svetu«, v relaciji z drugimi ljudmi, brez katerih človek ni zares človek, brez katerih niti ne uspemo v celoti zaobjeti pojma človeškega.

³² Vzporednice z Biblijo je v svojem delu *Vita Aktiva* našla tudi Hannah Arendt. Seveda ima na ta del Biblije feministična kritika veliko pripomb, saj se zdi, kot da je ženska narejena za moškega in se mu zato mora podrežati. Sama ta primer navajam zgolj zato, da poudarim družbenost človeškega obstoja, kakšno mesto ob tem zavzema ženski spol, pa je seveda lahko vprašanje za nadaljnje razmisleke.

Osamljena kontemplacija pomeni radikalno ločitev osebe od medčloveške dejavnosti, ki tvori družbo. Pomeni iskanje nekega bistva človeka, ki pa je v romanu spodletelo. Ženska v *Steni* konec koncev ne najde svoje celote, tiste ontološke določitve lastnega jaza. Poleg tega ločitev od družbe protagonistke ne privede do globokega premišljanja o sami sebi, nasprotno, prvoosebni ženski jaz namreč niti noče razmišljati: »Če obležim, začnem razmišljati. Bojim se misli, ki se porajajo v jutranjem mraku.« (83) Protagonistka je zato ves čas dejavna, a je njeno delovanje popolnoma osamljeno in brez odgovora. Podobno se dogaja tudi pri samem izražanju, saj se njena ujetost v lastni samoti kaže tudi v odmevu lastnega jezika, v manku izraza. Zato tudi takšna nuja, da s pisanjem »ohranja vsaj neskončni samogovor«. (166) Jezik je pozunanjenje lastnih misli, za afirmacijo teh misli pa je nujna prisotnost drugega, ki govori isti jezik kot ti. Slednji je namreč dokaz – če uporabim Sartrovo terminologijo – da se tisto za-sebe preoblikuje v stvar za-drugega. Skozi besedo, izraz, se odtujim v realnost drugega, ta pa v meni najde objektivnost. Jezik za Sartra ni zgolj fakciteteta, temveč je moj jaz, je prehajanje iz sebe in razumeti sebe kot projekt, ki se pozunanji. Tudi Heidegger razume jezik kot hišo biti in kot temeljno človekovo določilo. V pogovoru z drugim namreč od drugega zahtevam, da sprejme mojo subjektiviteto, hkrati pa se pred njim postavljam kot objekt. S tem je seveda povezana tudi moja svoboda, ki se odtuji v prisotnosti subjektivnosti drugega, ki najde mojo objektivnost. (Sartre 486–490) Gre za nekakšno krožno dejanje afirmacije subjektivnosti in objektivnosti človeka, ki pa v prvi vrsti zahteva prepoznanje, pogled drugega. Za lastno prepoznanje sebe moram seveda priznati svobodo *drugemu*, predpogoj tega pa je, da *drugi* obstaja v istem svetu kot jaz in govori moj jezik.

Po vseh kriterijih ločitve med živalskostjo in človeškim, ki jih vzpostavi protagonistka, pa živali ne zmorejo biti tisti *drugi* za afirmacijo in prepoznanje ženskega jaza. Žival v njej ne zmore prepoznati svobodnega subjekta, kar ukinja tudi njeno lastno svobodo. Čeprav se ta na prvi pogled zdi brezmejna, je prav s to brezmejnostjo svoboda onemogočena. Prav zato je nezmožna tudi ljubezen: »Ker ni bilo več nobenega živečega človeka, ki bi lahko ljubil ta obraz, se mi je vse skupaj zdelo odveč.« (181) Čeprav se ljudje v romanu kažejo kot zlobni, neprijazni, živali pa polne pozitivnih lastnosti, je protagonistka v *Steni* z izgubo dialoga izgubila tudi možnost spoznati se kot svobodnega človeka. »Okoliščine prejšnjega življenja so me pogosto silile v laž, zdaj že dolgo nisem imela nobenega povoda niti opravičila za kakršnokoli laž. Saj nisem več živela med ljudmi.« (206) Nezmožna je sovražiti, ker tisti *drugi* konec koncev ne obstaja. Nikogar ni, ki bi bil zmožen nemoralnega dejanja in bi jo prizadel, nikogar ni, ki bi ga lahko sovražila.

Izguba lastnega jaza in posledično tudi svobodnega udejstvovanja v družbi se kaže tudi z izgubo lastnega imena: »Opazila sem, da sploh nisem zapisala svojega imena. Skoraj sem že pozabila nanj in tako naj tudi ostane. Nihče me ne naslavlja z njim, torej to ime ne obstaja več.« (36) Protagonistke tako nihče več ne pokliče po imenu, nikoli ne dobi nagovora s strani drugega. Njeno občutenje je zato opisano kot odmikanje od sebe, od lastnega bivanja in delovanja, to seveda ni prihajanje do lastne celosti jaza. Svoboda pomeni ravno kooperacijo s človeškim, pomeni biti udeležen v družbi in svoja dejanja izražati med drugimi ljudmi, ki jih prepoznajo kot tvoja. Prvoosebni jaz pa ostane v *Steni* sicer zmožen vseh dejanj, lahko počne kar koli hoče, a se v tem počuti utesnjeno, tesnobno ali melanholično, saj ni nikogar, ki bi njena dejanja prepoznal kot njena. Zato tudi tako ekstremno humanizira živali in jim nadeva človeške lastnosti, da bi s tem ustvarila sebi podobno družbo.

5.4.1 Vdor moškega v ženski svet

Edino dejanje, ki ga prvoosebna pripovedovalka v *Steni* naredi v relaciji z drugim človekom, je, da drugega ubije. Ta trenutek nemška literarna teoretičarka, Rita Morrien, imenuje vdor realnega v red simbolnega. Realno je travmatična praznina sredi simbolnega (Jurman 35), vdor realnega je v tem primeru vdor moškega v harmonični svet narave, torej vdor tistega, od česar je protagonistka bežala. Kompromis namreč ni mogoč: ali se vnovič podredi moškemu jazu, kjer prej seveda ni bila srečna, ali pa ohranja naravo takšno, kot je bila, in moškega ubije. Čeprav nobena odločitev zanjo ni pozitivna, se odloči za zadnjo.

Andrea Kaufmann v svojem diplomskem delu zagovarja tezo, da naj bi protagonistka v romanu *Stena* v primeru, da bi se v njenem okolišu znašla ženska (in ne moški), osebo v vsakem primeru ubila. Morda je prav pomenljivost te teze povod, da bi se njen roman moralo obravnavati natančneje. Temeljiteje bi bilo potrebno preizprašati relacije med moškim in žensko v Haushoferinih delih. Vdor moškega spola je nujen simbol tega romana, saj gre za neke vrste posebitev patriarhalnega reda stvari. Ženska svoje harmonije v naravi ne ščiti pred ženskami, temveč pred moškimi. Pisateljica je namreč že od svojega prvega romana sanjarila, da bi v eni izmed svojih zgodb umorila moškega, kar ji je končno uspelo ustvariti ravno v *Steni*, kljub ugovorom Hakla in Weigla, ki se jima je ta ideja upirala. S tem ko moškega ubije, sicer prizna harmonični svet narave za lepši svet, a ker kmalu za tem umre tudi sama, se na ta način ukineta oba svetova, tako vdor zunanjega patriarhalnega sveta kot tudi notranja samota.

Ne ena ne druga opcija se ne zdita primerni in osvobajajoči, ali kakor opazi Roebing v svoji analizi: »Pisanje [...] ni mogoče ne v stanju popolnega podrejanja moškemu ter njegovemu zakonu in predpisom, niti v vrnitvi v predcivilizacijski svet nerazločne vsepovezanosti.«³³ (Roebing 305, prevedla A. L.) Moškega ubije, saj bi ob njegovi prisotnosti spet stopila v podrejeni položaj, vendar kmalu zatem napove svojo smrt, ker ji je zmanjkalo papirja za pisanje. Slednje je namreč edino dejanje, ki jo je ohranjalo pri življenju.

³³ »Schreiben- so wird deutlich- ist weder möglich im Zustand absoluter Unterordnung unter den Mann und seine Gesetze und Zuschreibung noch im Rück auf eine vorzivilisatorische Welt undifferenzierter Allverbundenheit.«

5.5 Sklepi o romanu

Po melanholičnem občutju odrezanega sveta, upovedanega v na trenutke celo infantilno preprostem jeziku, ki ga poda roman *Stena*, se zdi, da je sicer apoteoza samote, a se ta zgodi ravno zaradi nezmožnosti biti z drugimi. Ker se protagonistki zunanji svet zdi obupen – v njem je podrejena družbenim vzorcem, ekonomsko je odvisna od svojega moža in razumljena kot gospodinja –, se znajde v popolnem odmiku od vsakdanjika. Stena postane nekakšna metafora za občutje sveta, izkazuje avtoričino notranjo nezadostnost in nerazumljenost v družbi, kar je seveda v veliki meri prav proizvod patriarhalnih vzorcev v človeški skupnosti oziroma privatni sferi ljudi. Morda bi razočaranje nad odnosi med moškim in žensko, ki jih občuti tudi Marlen Haushofer, zelo dobro lahko izrazila tudi njena sodobnica Ingeborg Bachmann v svoji zgodbi *Tri poti k jezeru*: »Več iz tega ni bilo mogoče narediti, in najbolje bi bilo, da bi ženske in moški ohranili razdaljo, da drug z drugim ne bi imeli nič opraviti, dokler oba ne bi našla poti iz zmede in zbežanosti.« (63) In res, protagonistka *Stene* je svojo razdaljo ohranila z izgradnjo fizične steklene prepreke. A se kljub vsemu iz situacije ni uspela rešiti, saj se prav samota hkrati izkaže za razlog melanholičnega občutja sveta in odtujenosti od same sebe. Podobno misel potrdi tudi Jelinek v drami *Smrt in deklica*, kjer lahko beremo: »Poslušaj, neka druga ženska si je pred nama meni nič tebi nič izmislila steno, ki naj bi bila popolnoma nevidna! No, pa imaš končno svoj razlog, da ti ne bi bilo treba odpotovati. [...] Ne bi ti bilo treba ven, v življenje!« (84) Tudi stena se navsezadnje izkaže za kompromis, ki seveda nikoli ne daje svobode, temveč žensko še bolj zapira.

Naslednji roman, ki ga bom obravnavala, je nastal šest let po obdelanem in mu je kljub popolnoma drugačni zgodbi zelo podoben.. Vendar pa se *Mansarda* še bolj eksplicitno osredinja na paradoksnost družinskih odnosov. *Mansardo* imam hkrati za pisateljičin najbolj suveren roman, ki je nastajal tik pred njeno smrtjo in je ponovitev vseh prejšnjih motivov, ki so izgrajevali njen opus.

6. Obravnava romana *Mansarda*

Mansarda (Die Mansarde), izdana leta 1969, je zadnje delo Marlen Haushofer in je po mojem mnenju njen najzrelejši roman. Opisuje življenje gospodinje, ki v veliki hiši živi s svojim možem Hubertom in hčerko Ilse, njen sin Ferdinand pa vsake toliko časa prihaja na obisk. Roman je razdeljen na osem delov, pravzaprav na osem dni, od nedelje do nedelje, ki časovno in tematsko oklepata dogajanje. Obe nedelji sta, tako kot vsaka nedelja v zakonskem življenju Huberta in prvoosebnega ženskega jaza, sestavljeni iz jutranjega spora o drevesu³⁴ na vrtu, nadaljujeta se s kosilom in odhodom v orožarno. Večer pa zakonca zaključita z gledanjem televizije. Teden, ki ga opisuje ženska v *Mansardi*, je torej čisto navaden teden kot vsi ostali, le da je v resnici popolnoma drugačen. Bralci in bralke se namreč znajdemo v času, ko v hiši ni več otrok, saj tudi Ilse odide na smučanje. Prvoosebna pripovedovalka pa od ponedeljka do sobote vsak dan prejme rumeno ovojnico, v kateri se nahajajo njeni dnevniki iz preteklosti. Gre za čas pred sedemnajstimi leti, ko je protagonistka zaradi psihosomatske gluhosti zapustila moža in svojega sina ter za skoraj dve leti odšla na podeželje k nekemu lovcu, da bi se njeno stanje izboljšalo. V tistem času je pisala dnevnik s sicer velikimi časovnimi presledki, a vendarle ti popisani listi služijo kot dokazno gradivo za dogodke iz časa njene izolacije. Pošiljatelj le-teh naj bi bil po sumu pripovedovalke mož X, s katerim je v tistem času spletla prav poseben odnos.

Na naslednjih straneh bom delo podrobneje analizirala in se znova skušala vprašati o vlogi samote, želji po svobodi in neodvisnosti od družinskih vezi.

³⁴ Drevo na vrtu spominja tudi na vrbo, ki jo opazuje Annette v romanu *Die Tapetentür*.

6.1 Formalne značilnosti romana

6.1.1 Dnevniška forma

Mansarda je vsebinsko in formalno razdeljena na dve časovni ravni, ki se vseskozi prepletata. Prvo raven ustvarja prvoosebna pripoved gospodinje, žene odvetnika in matere dveh otrok. Ob prejemanju dnevnikov pa se v tekst vrine zgodba iz preteklosti, to je gospodinjin dnevnik. Ta je zapisan z daljšimi časovnimi presledki, zato razvoj dnevniškega glasu spremljamo s časovnimi luknjami: začne se s šestim septembrom in konča z dvajsetim aprilom naslednjega leta (popiše torej leto in pol svojega življenja). S tem dokaj modernističnim postopkom pisateljica postavi v dialog pretekli in sedanji ženski jaz. V nobenem od primerov pripovedovanja ne moremo govoriti o vsevedni pripovedovalki, saj gre namreč zgolj za dialoškost, za vzpostavitev dveh pogledov na dogodek iz preteklosti oziroma takratne sedanjosti. Če pripovedovalka pretekli dogodek tlači, pozablja, gleda nanj s časovne distance in ga celo zavrača, je dnevniški glas tisti, ki pred pripovedovalko razprostira drugačen pogled na preteklost. Med tema dvema glasovoma se tako vzpostavlja napetost, ki pa bralcu ali bralki kljub dvojnemu pogledu na iste dogodke stvari ne osvetli objektivno. Navsezadnje ostanemo prikrajšane za podatek, katere so tiste besede, ki jih je protagonistka slišala ob koncu pogovora z lovцем. Podobno situacijo na primer opaža tudi Paul Copley v Joyceovem romanu *Umetnikov mladostni portret – »lik Stephena prevzema različne glasove v odnosu do pripovedovalca in glede na različne situacije, v katerih se najdeva v različnih obdobjih svojega življenja. To ne pomeni, da je pripovedovalec vseveden, nasprotno: ker je Stephenov glas vedno postavljen v specifične situacije, je prisotna konstantna napetost med pripovedovalčevim in protagonistovim glasom kot rezultat vzajemne nezmožnosti spoznanja celote družbene situacije drug drugega.«* (Copley 148, prevedla A. L.)³⁵

Poleg tega smo priča dvema subjektivnima pogledoma na svet, ki razprostreta zgolj dve dimenziji resničnosti. Prvoosebni ženski jaz se mora soočati z glasom preteklosti, ki vdira vanjo preko dnevniške forme. Takšen način izražanja pa pri opusu Marlen Haushofer ni izjema. Podobno kot *Mansarda* je sestavljen tudi roman *Die Tapetentür*, ki je bil izdan

³⁵ »the character of Stephen therefore assumes different voices in relation to the narrator and according to the different situations in which he finds himself at different stages of his life. This does not mean that the narrator is omniscient; instead, because Stephen's voice is always located in specific situations, there is a constant tension between the narrator's and character's voice as a result of their mutual inability to know the entirety of each other's social situations.«

dvanajst let prej. V njem spremljamo življenje Annette, njen dnevnik pa ves čas dopolnjuje govor tretjeosebne pripovedovalke, s to izjemo, da je pripoved postavljena v isti čas dogajanja. Medtem ko tretjeosebna pripovedovalka opisuje zunanji svet, se notranji občutki protagonistke najbolje izrazijo skozi prvoosebno pripoved. Prek dnevnika namreč prepoznavamo notranje doživljanje ženske, ki se zaradi ljubezni odpove svoji samoti, samostojnosti in delu, na koncu pa doživi razočaranje nad nezvestobo prav tega moškega, s katerim povrh vsega še zanosi. Dnevniška oblika tako lovi njene misli in postopoma spremlja njen notranji razvoj, le da je v primeru *Die Tapetentür* ločitev dveh pripovedi jasno nakazana že z menjavo prvoosebne in tretjeosebne pripovedovalke, pri *Mansardi* pa gre pravzaprav za dva prvoosebna jaza, ki pripadata isti osebi, a sta časovno ločena.

Kakor ugotavlja Sigrid Weigel v *Die Stimme der Medusa* in kot se izkaže na primer pri obravnavi ženske zgodovine, ki jo obravnava Michelle Perrot v delu *Ženske ali molčanja zgodovine*³⁶, je bila dnevniška forma pisanja v zgodovini mnogokrat označena za ženski žanr. Poleg tega je fenomen dnevnika značilen tudi za nemško govoreči prostor, saj je izkušnja obeh vojn močno vplivala na razrvano notranje življenje ljudi, ki so svoj izraz našli v sprotnem zapisovanju misli, občutkov in dogodkov. Lahko bi trdila, da je bila dnevniška forma hkrati tudi izrazna oblika modernega človeka, kot to najlepše ugotavlja prav Richard R. Meyer: »Dnevnik je avtoportret duha, ki se še razvija. Zato je pred nami tisto, kar je nam modernim zelo nujno, a hkrati tako oddaljeno od njegovih zgodnjih epoh: sam razvoj, stalne metamorfoze mišljenja, kontinuirano spreminjanje [...], kot tudi ohranjanje trdnega individualnega bistva.« (Kabić 1, prevedla A. L.) Dnevniška oblika je pravzaprav značilna za človeka dvajsetega stoletja, ki skuša s pisanjem urejati in razumeti svoj notranji svet, sicer pa naj bi se začetek modernega dnevnika po Ladu Kralju umeščal že v čas romantike z Rousseaujevimi *Zapiski osamljenega sprehajalca*. V nemškem literarnem prostoru po letu 1945 najdemo dnevnike predvsem pri Maxu Frischu, Marie Luise Kaschnitz in Petru Handkeju. (Kabić 89, prevedla A. L.) Vendar pa moramo na tej točki ločiti dnevnike, ki nam razprostirajo avtobiografsko resnično življenje, kot so na primer Kafkini dnevniki ali tako zelo znan dnevnik Ane Frank, in fiktivne oziroma literarne dnevnike, ki so se izoblikovali kot forma literarnega dela. Slavija Kabić v delu *Njemački književni dnevnik* razume prehod iz resničnega dnevnika v literarnega oziroma fiktivnega na podlagi vsebine. Literarni dnevnik formirajo spremenjena ali dopolnjena vsebina, slogovno oblikovanje in vzpostavljen plan

³⁶ Michelle Perrot je prav z obravnavo dnevnikov skušala vzpostaviti diskurz o ženski zgodovini kot vzporedno dogajanje vsakodnevnici moški sferi.

razvoja zgodbe. Vsebina slednjega je močno povezana z avtobiografskimi prvini (kot na primer pri Marie Luise Kaschnitz ali Heinrichu Böllu), zato se dnevniška forma ves čas igra z mejo resničnega in izmišljenega literarnega prizorišča. Skrajni primer neresničnosti literarnega dnevnika pa je fiktivni dnevnik, ki je popolnoma izmišljen in se v nobenem primeru ne tiče stvarnega sveta.³⁷ V primeru *Mansarde* gre seveda za fiktivni dnevnik, formo, ki je umeščena v linearno prvoosebno pripoved ženske, čigar imena ne izvemo. Pisateljica je na določenih delih romana le simulirala dnevniško obliko, takšna je bila torej njena pripovedna strategija. (L. Kralj 320) Ker prvoosebni ženski jaz svojo preteklost ves čas tlači in se želi od nje distancirati, je dnevnik edini način prek katerega lahko bralec brez cenzure dostopa do njenih resničnih dogodkov in mišljenja, kar se lahko izrazi zgolj v dnevniški formi. Pisava včasih celo prehiteva strukturirano mišljenje in se avtomatizira, kar lahko vidimo v naslednjem stavku v romanu: »Zdaj sem napisala, kar nisem nikoli nameravala misliti in še manj napisati. Odrinil in izdal. Celo lovec se počuti odgovornega, toda Hubert, ki nikoli ne bi udaril psa, me je izdal.« (104) Šele v dnevniški obliki lahko bralec ali bralka najdeva pomen, ki se skriva za samocenzuriranimi opisi vsakdanjega življenja. Tudi Barbara Koželj v Robnih zapisih *Literature* svojo bralsko izkušnjo opisuje takole: »Ob branju me je misel celo večkrat napeljevala na to, da gre za roman, ki zavestno, a na zelo natančen, celo na zahteven način izpeljuje metodo psihoanalize.« (188) Postopek dnevniškega pisanja sicer ni primer psihoanalitskega diskurza, saj deluje v odnosu jaz-jaz (in ne jaz-drugi), a se mu zelo približuje. V njem lahko resnično najdemo iskreni avtoportret duha ženske, ki v svojem življenju ni našla niti ljubezni niti duhovnega zadoščenja.

6.1.2 Avtobiografske prvine romana

Roman sicer ni prikaz življenja Marlen Haushofer, vendar pa lahko v njem najdemo veliko avtobiografskih prvin. Pisateljica je namreč živela gospodinjsko življenje zelo podobno protagonistkinemu v *Mansardi*, sestavljeno iz dnevne rutine, kot so nakupovanje, brisanje prahu, kuhanje, pospravljanje in obisk frizerja. Tudi motiv psihosomatske gluhosti ni popolnoma izmišljen. Haushofer naj bi po navedbah Daniele Strigl pri svojih tridesetih letih zaradi določene bolezni za nekaj časa oglušela na eno uho. Prav tako je motiv drevesa, ki ga

³⁷ Pri precizni klasifikaciji, ali gre pri določenih dnevnikih za literarne ali fiktivne, je meja lahko večkrat zelo težko določljiva, kot se na primer izkaže tudi pri *Das Haus der Kindheit* M. L. Kaschnitz. Tudi pri njej je bil nujen splošni konsenz kritikov, da so delo določili za primer fiktivnega dnevnika.

zakonca zjutraj opazujeta skozi okno, projekcija resničnega drevesa. Stal naj bi v bližini njihove hiše, zakonca pa sta, tako kot v romanu, ob nedeljah pogosto obiskala vojaški muzej (v romanu orožarno). Tudi v *Mansardi* imata dva otroka, hčer Ilse in sina Ferdinanda, a naj bi bil predvsem Ferdinand podoben enemu od njenih resničnih sinov. (Strigl 306) Oficir Hubert, do katerega občuti ljubezen, pa spominja na njenega moža, ki ga je prav tako spoznala v uniformi. Poleg tega je protagonistka slikarka, ki je nekaj časa ilustrirala otroške slikanice, kar namiguje tudi na pisateljico pisanje knjig za otroke. Tovrstno ustvarjanje je v moževih očeh dojeta kot hobi, saj je zaslužek premajhen, delo pa se zdi premalo resno, kar do neke mere spet opisuje možev odnos do pisateljicinih del. *Mansarda* povrh vsega tematizira tudi vračanje v naravo in ljubezen do dedka, ki se ponavlja skorajda v vseh njenih romanih in je jasno zaznamovalo avtoričino življenje.

Z vsemi temi vzporednicami lahko pritrdim dejstvu, da je *Mansarda* izjemno avtobiografska, le da so nekateri elementi (psihosomatska gluhot, osamitev ženske) prignani do ekstrema, ki ga v resničnem življenju verjetno nikoli ni bilo. Zanimivo pa se zdi dejstvo, da Marlen Haushofer nikoli ni imela svoje sobe, niti podstrešne mansarde, temveč je večino časa pisala v skupnih prostorih, predvsem v kuhinji. Verjetno zato ni naključje, da je tudi v romanu mansardo postavila nad kuhinjo, kar pa se protagonistki povrh vsega zdi dobro, saj tako ne moti svojega moža Huberta, kadar se glasno sprehaja po svoji nadstrešni sobici.

Avtobiografsko pisanje je, tako kot dnevnik, zelo pogosta značilnost tudi v dvajsetem stoletju, ki pod vprašaj postavlja lastno sebstvo človeka, nezavedne elemente jaza in nenehno spreminjanje le-tega. Kot Rita Felski v delu *Beyond feminist aesthetics* citira Henrija Peyrea, naj bi »bila nuja po iskrenosti najpomembnejši kulturni fenomen našega časa.«³⁸ (Nav. po Felski 81, prevedla A. L.) Hkrati pa ugotavlja, da sta avtobiografija (oziroma avtobiografskost) in posledično tudi že omenjena dnevniška forma predvsem lastnost ženske pisave ter izraza pisateljic. Avtobiografska izpoved je še posebej v osemdesetih letih prejšnjega stoletja igrala pomembno vlogo pri feminističnih gibanjih, saj je služila kot izraz avtentičnosti in reprezentativnosti dejstev, s katerimi se soočajo vse ženske ter na ta način podkrepila teorijo s konkretnimi primeri in resničnimi zgodbami. S tem se je izgubil tudi postopek defamiliarizacije, kot je Viktor Šklovski definiral vpliv literature, ki s formalnimi značilnostmi izraža tisto najbolj vsakdanje na poseben in bralcu ali bralki oddaljen in posredovan način. Pri avtobiografiji se ta element literarnosti zabriše, saj skuša avtobiografija

³⁸ The urgency to be sincere is one of the most significant cultural phenomena of our age«

pisateljčino življenje čim bolj približati tekstu in posledično tudi bralcu. (Felski 95–97) Dela Marlen Haushofer bi na določenih točkah zagotovo lahko služila kot takšen primer, saj njena literatura zelo neposredno izraža nezadovoljstvo nad njenim lastnim življenjem in situacijami, v katerih se je znašla. Vendar pa *Mansarde* ne moremo v celoti označiti za avtobiografijo. Čeprav lahko najdemo mnogo vzporednic in podobnosti z avtoričino osebno izkušnjo, ostaja zgodba izmišljena, saj se Haushofer zaradi psihosomatske oglušelosti nikoli ni izolirala od družine, dejstva, imena in dogodki pa so v romanu transformirani do takšne mere, da na pisateljčino življenje lahko le aludirajo, ne morejo pa ga v celoti zaobjeti.

6.1.3 Dramski dialog v romanu

Pisateljica v zadnji polovici romana uporabi tudi elemente dramskega dialoga. Gre za banalen pogovor z ljubeznivo damo, ki pride k protagonistki na kavo in kratek klepet. Marlen Haushofer na tej točki izkoristi to možnost romana kot protejske zvrsti in v romaneskno formo vključi še položaj dramskega subjekta. S tem dramskim vložkom postavi pred bralčeve ali bralkine oči čisti tu in zdaj in ju zato, v nasprotju s posredovanim govorom romaneskne, pripovedne forme, prestavi v sedanjost. S to formulacijo se predvsem nanašam na definicijo Petra Szondijsa, ki dramo razume kot absolutno literarno vrsto, saj prikazuje zgolj sebe v nastajanju. (L. Kralj 19) Posredovanje dogajanja je tokrat v obsegu nekaj replik, prekinjeno, bralci smo priča neposredno predstavljenemu dogodku, dialogu, znotraj protagonistkine hiše. Morda se je za takšno prekinitvev odločila ravno zato, ker prikazuje rahel odmik od vsakdanjih ženskih tem. Govorki namreč klepetata o filmu *Doktor Živago*, vendar med pogovorom skoraj stopita v konfliktno situacijo, ki jo ljubezniva dama prekine z zamenjavo teme: »*In kako gre vaši ljubeznivi družini?*« (151) S to repliko se pogovor zaključi in situacija se vnovič prelije v vsakdanje kolesje. Marlen Haushofer tukaj prvič eksperimentira na formalni ravni in s tem doseže občutek napetosti, ki ga ob nadaljevanju romana seveda znova pomiri. Prav s takšno igro se približa modernemu romanu, kakršnega pozneje predstavlja na primer *Sinjebradec* Maxa Frischa, čeprav Haushofer v svojem načinu govora vseskozi ohranja značilnosti realistične pripovedi.

6.2 Podoba moškega in ženske v *Mansardi*

Ker se mi zdijo liki, ki jih Marlen Haushofer predstavi v *Mansardi*, zelo kontrastni in zanimivi, bom nekaj besed namenila tudi temu vidiku. Menim, da Haushofer nikjer prej ni namenila tako velikega pomena stranskim likom zgodbe, je pa glavna romaneskna protagonistka zelo podobna vsem ostalim protagonistkam njenih romanov. Največkrat je dobila oznako *femme fragile*, saj je dokaj mirna, pasivna, velikokrat utrujena, če ne celo zgarana. Prav zaradi krhkosti zelo spominja na Annette iz romana *Die Tapetentür*. O njenem zunanjem videzu ne izvemo skorajda ničesar, se pa zato njen pogled pogosto osredini na zunanji videz ostalih žensk. Te lahko predstavljajo klasične gospodinje ali pa odklonilne, zelo ekscentrične in nenavadne ženske podobe.

S svojim brezbriznim obnašanjem med ekstreme zagotovo spada dvorna svetnica, Hubertova mati in protagonistkina tašča. Kakor da bi Haushofer le ponovila že znan stereotip te neznosne družinske članice, je dvorna svetnica predstavljena kot hladna ženska, ki je v trenutku zasovražila snaho in se oddaljila od svojega sina. Ne le da protagonistka dvorne svetnice ne prenese, povrh vsega še sočustvuje z njenim možem, starim Ferdinandom, ki je »*bral toliko samo zato, da se mu ne bi bilo treba pogovarjati z ženo*«. (34) Taščino hladnost protagonistka povezuje tudi s svojo mamo, saj sebe in Huberta označuje za otroka, ki si nikoli nista *smela pogreti nog pri svoji materi*. Protagonistka je do dvorne svetnice negativno nastrojena tudi, ker ji v času, ko je oglušela, ni plačala zdravljenja, temveč jo je poslala v lovsko kočjo nekam na podeželje. Navsezadnje je prikazana kot zlovešča tiranka, katere duh se ves čas le plazi po kotičkih hiše.

V nasprotju z abstraktno tipskostjo dvorne svetnice se v romanu pojavi še ena stara ženska. Prvoosebni ženski jaz namreč v torek obišče baronico oziroma teto Lilly, pri kateri je pred nekaj leti v majhni sobici njenega stanovanja živela kot podnajemnica. Slednja pa je močno konkretizirana, njenemu telesu protagonistka nameni kar nekaj besed: »*Te prsi so nekaj zelo skrivnostnega in grozljivega. Niso mehke, kot bi prsi morale biti, marveč trde kot kamen ...*« (69), »*Njene roke niso ne nagubane ne pegaste, marveč debele in gladke ...*« (70) ali pa »*Odkar jo poznam [...] se je komaj kaj spremenila, niti malo ni propadla ali krhka, enostavno je strah zbujujoča.*« (70) S takšnimi in podobnimi opisi pripovedovalka ustvarja karikaturu stare osamljene ženske, ki so jo moški (ali bolje en sam mož) razočarali: »*Za vse so krivi moški, upam, da boš končno to sprevidela.*« (72) Baronica se zdi zelo podobna analizi ženske

telesne pojavnosti, ki jo v *Drugem spolu* obravnava Simone de Beauvoir. Ima vonj po ličilih in parfumu, da bi zakrila svoje telo, umrljivo meso, ki je tako kot telo vsakega drugega človeka obsojeno na staranje. Kot ugotavlja Simone de Beauvoir, se staranje ženske zdi veliko bolj strašljivo od staranja moškega, saj je bila ženska, v tem primeru baronica, ves čas podvržena »izdajstvu življenja«, skrivala se je za masko večne lepote, gracioznosti in neumrljivosti. Z oblekami, ličili in nakitom se je tako postavljala v vlogo umetnega okrasja, neživljenjskosti, kar ob skoraj petinsedemdeset let stari Lilly, ki svoje starajoče se telesnosti ne more več zakriti, zasije kot popolna groteska. Baroničina pojava je zanimiva še s tega vidika, da predstavlja popolno nasprotje krhke protagonistke. Slednja jo na nek specifični način občuduje, dovoli ji, da jo ob srečanju vsakič znova poljubi na usta (edini človek je, ki to počne), vseč ji je, da ji mož nikoli ni zaplodil otroka in se, kljub temu da ji pravi ljudožerka, vsake štiri tedne vrača v njeno neudobno *altdeutsch* stanovanje. Baronica je vse tisto, kar se zgodi z žensko, ki nikoli ni bila dobra gospodinja ali mati, temveč je utelešena neustreznost družbenim zahtevam in ideji tega, kaj naj bi ženska bila.

Drugi pol ženskosti pa predstavljata frizerka Lisa in ljubezniva dama brez imena, ki popolnoma ustrezata družbeno klasični ženski podobi matere, žene in gospodinje. Protagonistka je obema izjemno naklonjena, v svojo frizerko pa je, kot pravi sama, celo malo zaljubljena. A pri nji prevladuje druga skrajnost, saj Lisa »vendar [...] ne reče niti stavka, ki ga ne bi mogla prebrati v sleherni ženski reviji«. (120) Njena čista ženstvenost je tako popolna, da ne zna govoriti ne o boleznih ne o politiki, temveč se popolnoma zlije z vlogo ženskosti, ki ji jo dodeljuje družba. Podobno se godi tudi ob srečanju z ljubeznivo damo. Pogovarja se lahko zgolj o svojih štirih otrocih in gospodinjskih opravilih. Čeprav se protagonistka čudi, zakaj ljubezniva dama prihaja k njej, ko v resnici nimata nič skupnega razen tega, da sta rodili v isti bolnišnici in torej tudi na isti dan, menim, da je prihod ljubeznive dame priljubljena ponovitev rutinskih protagonistkinih obiskov pri baronici. Ljubezniva dama v protagonistki najdeva paradoks lastnega življenja, tako kot ga ona najdeva v obrazni mimiki groteskne tete Lilly. V očeh ljubeznive dame je morda svet prvoosebnega ženskega jaza prav tako neurejen, kot se zdi neurejeno baroničino kaotično življenje. In morda baronica pomisli kdaj podobno kot protagonistka: »Dolgo časa sem se predajala predstavi, da ljubeznivo damo mož vara. Samo zato, da bi bil znova vzpostavljen splošni red.« (153)

Po analizi posameznih ženskih likov³⁹ se izkaže, da prav vse podležejo splošnim stereotipom ženskosti: ali so hladne in nezadovoljne matere, groteskne ljudožerke, karikature iz ženskih revij ali pa zgolj krhke ljubeznive dame. Prav nobena ne ustreza pozitivni percepciji ženske kot intelektualke ali svobodnjakinje, podobne značilnosti pa najdemo v pisateljičinih ostalih delih. Prav vsak lik bi lahko ustrezal eni od ženskih vlog, ki jih Simone de Beauvoir v svojem *Drugem spolu* predstavi pod poglavjem *Miti*. Verjetno je bila prav to tudi sporna točka za feministke, ki so zavračale Haushofer kot feministično pisateljico. Nekatere so pisateljičin pogled na žensko označile za tipičen moški pogled, ki ženske objektivizira in reducira na stereotipne kategorije, ki jih proizvajajo družbeni vzorci (femme fatale, femme fragile, ljudožerka, svetnica, frigidna, velika mati in podobno). Vendar pa bi opozorila, da je odnos do vseh teh romanesknih oseb s strani protagonistke dovolj ambivalenten, da je v njem moč zaznati tudi nekaj družbene kritike. Vse pisateljičine protagonistke se konec koncev zdijo nezadovoljne in tudi prvoosebni ženski jaz ima v *Mansardi* do lastne vloge dokaj odklonilen odnos. Ves čas beži v svet sanj in išče prostor za lasten izraz v mansardinih mislih. Pobeg v samoto je tudi tokrat spet poglavitni obrambni mehanizem protagonistke, podobno kot v romanu *Stena*, vendar se tokrat kaže na drugačen način, saj se dogaja znotraj družbenega. Protagonistka se ne počuti del ničesar, ne spada v hišo, kjer živi in ki jo pospravlja ter ureja, ne spada med družbo ostalih žensk, nima prijateljic ali prijateljev, nima družine, ker so starši umrli že v njenem otroštvu ... Njena znanka in prav tako pisateljica Anne Duden ob esejični refleksiji o *Mansardi* pozicijo protagonistke razume kot nahajanje nekje vmes, tako v času kot tudi prostoru: »*Za smrt je prezgodaj, za življenje prepozno.*«⁴⁰ (Duden 112, prevedla A. L.) Njen odnos do življenja je popolnoma hladen, tudi odnosi v družini se ne zdijo kraj sreče in zadovoljstva, temveč nekaj, kar je protagonistka sprejela kot dejstvo. Resignirana pozicija do situacije, v kateri se je znašla, se na primer kaže, ko se protagonistka zatre v kristalni pepelnik in pomisli: »*Huberta bi z njim prav tako lahko ubila, vendar nisem čutila nobene potrebe, da to storim. Ravno tako bi lahko ubila sebe, danes to ne bi bila nobena razlika.*« (51) Kot ugotavlja tudi Anne Duden, je protagonistka pasivna ženska, mimo katere življenje mirno teče, ne da bi ga poskušala spremeniti, ga zajeti ali navsezadnje končati. Vsi ostali ženski liki pa prav tako kot protagonistka sama ne kažejo ne velikih odločitev ne avtentičnosti, kaj šele kakršnega koli momenta samostojnosti ali svobodnega

³⁹ Izpustila sem le kuharico dvorne svetnice, ki jo protagonistka obišče v bolnišnici. Predstavlja žrtev še ene izmed gospodinj, ker je bila podvržena groznemu načinu obravnave s strani njene gospodarice.

⁴⁰ »Fürs Sterben ist es zu früh, fürs Leben zu spät.«

odločanja.⁴¹ Vse ženske v romanu namreč srečujemo v privatni sferi, kar pomeni, da jih srečamo v »stanju, ko s(m)o oropani bistvenih človeških stvari«. (Arendt 60) Čeprav se pomen privatne sfere pri Hannah Arendt veže na grštvo, je njena misel vseeno dober primer, ki kaže na to, da se mora človek nujno udeleževati v javnem, v relaciji z drugimi ljudmi, da pridobi svojo dejanskost in objektivnost, da je slišan in razumljen. Šele tako se vzpostavi človek, ki je odgovoren za svoja dejanja in hkrati tudi svoboden.

Ženske podobe, ki jih ustvarja Marlen Haushofer, zato s svojo pojavnostjo v privatni sferi (kjer so ženske večinoma nesrečne) bralca ali bralko veliko bolj odbijajo kot pa zares navdušijo, s tem pa zastavljajo vprašanje, ali je na videz še tako urejen meščanski svet res lahko izvor svobodnih odločitev žensk.

⁴¹ Tudi baronica je ves čas vezana na preteklost, na izgubljenega moža, ki ga je pravzaprav sama uničila. Svetla točka v romanu se zdi le njena hči Ilse s svojo samovoljnostjo in neobčutljivostjo, ki kaže upanje po preseganju vzorcev lastne matere.

6.3 Prostorske in časovne ločitve v romanu

V *Mansardi* so, tako kot v *Steni*, vseskozi prisotni vzorci razmejevanja in ločevanja. Če je bila pri *Steni* ločitev jasno postavljena, torej prisotnost nevidne fizične meje, ki je ločila realnost od protagonistkine samostojne drže v samoti, je v *Mansardi* samota ves čas prepletena z nesamoto, pretekla osamljenost pa z neosamljeno sedanjostjo. Če v *Steni* patriarhalni red vdre v ženski svet zgolj enkrat samkrat, je pri *Mansardi* vdiranje in prelivanje svetov veliko bolj heterogeno.

Na pomembnost prostorskega razporejanja v literarnih delih opozarja tudi Alojzija Zupan Sosič v delu *Teorija pripovedi*. Kategorija prostora je zelo pomembna predvsem pri študiji spola ali postkolonialnih študijah. »Prostor ni samo dogajališče, ampak tudi posebna romaneskna figura oziroma protagonistov opazovalec, psihološki diagram.« (Zupan Sosič 222) V obravnavanem romanu je prostor pomemben element, saj izraža psihološko stanje protagonistke. Zvezan je z njenim počutjem, sam način razporeditve pa izraža tudi odnose moško-ženske dominacije. Kot ugotavlja Elias Flügge v delu *Zimmer, Raum, Räumungen*, je *Mansarda* v grobem prostorsko razdeljena na dva dela: na meščanski urejeni red, ki ga sestavljajo hiša, družina in vsakodnevne obveznosti, ter na neurejen svet, ki se dogaja v protagonistkinih mislih oziroma v mansardi. Druga ločitev, ki se pojavlja, je časovna ločitev, ki razmejuje čas pred dogodkom oglušlosti in čas po njem. Ilse na primer spada v čas po protagonistkini izolaciji zaradi bolezni. »Pred njenim rojstvom se je nekaj zgodilo in to jo je naredilo za otroka, ki se je rodil, ko je bilo resnično življenje staršev že mimo.« (9) Medtem pa je sin Ferdinand del te preteklosti, kar protagonistka kar nekajkrat jasno poudari.

6.3.1 Prostorske ločitve

Fizičnih ali prostorskih ločitev ne ustvarjata zgolj *uprostorjanje* ali *umeščanje* misli, temveč že samo dejstvo, da je hiša, kjer živi protagonistka, last Hubertovega očeta, tako da je od nje že od vsega začetka popolnoma ločena. Njemu pripadajo tudi finančne obveznosti, saj s svojo plačo navsezadnje financira celotno družino. Dejstva, da je v tej hiši zgolj gostja, se protagonistka zelo dobro zaveda: »Odprla sem vrtna vrata in stopila na vrt, ki ni moj vrt, in v hišo, ki ne pripada meni. Meni pripada samo mansarda ...« (134) Vseeno pa v Hubertovi hiši opravlja obveznosti, ki jih mora izvrševati zaradi vloge, ki jo je sprejela kot žena in gospodinja, medtem ko si lahko enkrat v dnevu vzame čas, da se posveti lastnim mislim v

mansardi. »*Stvari in misli, ki zadevajo moje življenje v mansardi, ne smejo vdreti v druge dele hiše.*« (22) Ta princip ločitve prevzema dvojno funkcijo: na nek način je to edina možnost za osvoboditev in izraz lastnega jaza, ki je prej vseskozi vezan na moža in družinska opravila, po drugi strani pa je mansarda popolnoma drugačna od lastne sobe, ki jo zahteva Virginia Woolf. V njej je protagonistka namreč ujetnica lastnih misli, zgodb in ustvarjanja, ki ne zmorejo priti do izraza v širšem družbenem okolju. Ime mansarda bralko ali bralca seveda spomni tudi na delo feministk Gubar in Gilbert *The Madwoman in the Attic*, kakor tudi na povezavo z Bertho Mason v romanu *Sirota iz Lowooda* (Jane Eyre). Tako dobi veliko več negativnih kot pozitivnih konotacij.

Mansarda in preostali del hiše pa vendarle ne ustvarjata edine ločitve, ki jo protagonistka opisuje. Elias Flüge opozori še na motiv stare pisalne mize, ki je bila prej last Hubertovega očeta, v hiši pa je to edini kos pohištva, ki ga je mož po dedovanju sploh obdržal. Protagonistka to mizo čisti s skrajno previdnostjo, velik masiven kos pohištva namreč ne sme biti poškodovan in je svetišče Hubertovih opravkov. Koncept moške delovne sobe naj bi bil del razvoja prostorske razporeditve meščanske hiše ob koncu devetnajstega stoletja. (Flüge 113) Mož z njo ločuje svoje življenje od ostalih članov družine, poudarja svojo moškost in pomembnost, hkrati pa s tem »*zganja še kult prednikov.*« (6) Mansarda, ki tako nedolžno stoji nad kuhinjo, je prostor za *nepomembne* ženske hobije, Hubertova miza je svetišče moške pomembnosti, preostaneta še dnevna soba s televizijo, s pomočjo katere se zakonca odmikata v tuji svet, spalnica, kjer se protagonistka odmika v svet sanj in fantazij, in klet, kjer ženska zažiga rumena pisma, iz katerih se rojevajo zmajске oči. Soba hčerke Ilse, ki je tako ali tako odtujeno dekle in je v času dogajanja romana celo fizično odsotna, pa je brlog zase, je svet, kamor sodi samo ona. Oče je ne sili, tako kot njeno mamo, da bi sedela pred televizorjem zgolj, ker pred ekranom nerad sedi sam.

Druga fizična ločitev se je zgodila še pred vselitvijo v Hubertovo hišo, sedemnajst let pred dogajalnim časom romana. To ločitev je povzročil čisto navaden zvok sirene, ki je zatulila ob jutranjih urah. Takšni zvoki niti v času vojne niso zmotili protagonistkinega sluha, a v nekem trenutku je prav tak krik povzročil njeno psihosomatsko gluho. Ker s tem postane ženska v družbi popolnoma nefunkcionalna, se na pobudo dvorne svetnice preseli na podeželje k lovcu, kjer se zapre v majhno, zamreženo in temačno sobico, ki spominja na zaporniško celico. V njej doživlja melanholična stanja, podobna tistim v *Steni*, poleg tega pa splete nenavaden odnos z moškim X, ki dejstvo, da je ženska popolnoma gluha, izkoristi za svojo izpoved.

»Lahko bi govoril tudi psu ali drevesu, to bi bilo še bolj zanesljivo, ampak morda nima veliko fantazije in potrebuje človeško podobo.« (115) Nastop moškega X predstavlja še eno razmerje, ki ga ustvarja fizična ločitev v romanu. Gluhota ne le da povzroča ženski odmik od družbe, temveč tudi popolno nezmožnost komunikacije z *drugim*, ki pa se paradoksalno, ravno zaradi nezmožnosti, vzpostavi. Moški X noče biti slišan, a hoče govoriti in nad žensko izvajati svojo moč, medtem ko ona spet sprejme pasivno vlogo prejemnika. Takšna ločitev moškega in ženske spominja na *Steno*, celo protagonistkine sanje namigujejo na nekaj povezav: »Danes ponoči sem sanjala, da sva drug na drugega kričala skozi stekleno steno, obraza, pritisnjena na šipo, z odprtimi usti.« (156) Ta motiv iz sanj sam zase pove vse, kar Marlen Haushofer skuša v svojih romanih vedno znova izraziti: popolno nezmožnost kakršnega koli medsebojnega razumevanja in odtujitev moškega ter ženskega sveta, ki sta konec koncev primorana živeti skupaj in soustvarjati skupnost.

Podobnosti s *Steno* je sicer moč najti tudi v motivu podeželja, saj je protagonistka prisiljena zapustiti družabno življenje in se odmakniti v svet narave. Irmgard Roebling podeželje in robustnega lovca v romanu povezuje s pisateljico izkušnjo obveznega dela v Prusiji v času vojne. Nasilnost lovca in brutalnost moškega X pa naj bi bili metafora za takratno politiko, ki je idilično podeželje spremenila v prostor peklenskega dela. Takšna povezava je pomembna tudi zato, ker se z njo omilijo rokohitske interpretacije narave v pisateljicinih romanih kot popolnoma utopičnega kraja. Svet narave tudi v tem primeru nosi v sebi nekakšno dvojnost: pomeni osvoboditev od rutine vsakdanjega zakonskega življenja, hkrati pa se izkaže za prostor nezmožnosti svobodnega delovanja, saj ženska v relaciji z moškim vedno znova zapada v iste igre moči in podrejanja, kot jih je bila vajena v svojem prejšnjem življenju.

Da narava nikakor ne more delovati odrešujoče, odkrijemo tudi v dejstvu, da pokrajina, kamor se ženska zapira, ni tista pokrajina, ki jo je vajena iz otroštva. Najti primarni svet, ki ga protagonistka razume kot utopičnega in kjer bi se res lahko počutila doma, je nemogoče. Tisti izgubljeni svet narave in harmonije se izkaže za svet brezskrbnega otroštva, ki ga je preživljala pri dedku na podeželju. Vendar pa vrnitev tja ni mogoča, saj »nihče in nič ne sme v nobenem trenutku biti nadomestek za nekoga ali nekaj«. (97) Ker po protagonistkinem mnenju ne bo nihče nikoli zasedel dedkovega mesta, bo tudi mesto utopičnega kraja za vedno ostalo nedosegljivo in nezasedeno.

Psihoanalitski pristop Rite Morrien najde razloge za psihosomatsko oglušitev in protagonistkin odmik v dekličinem nesrečnem otroštvu, saj je bil otrok zaradi bolezni njenega

očeta s strani mame ves čas zapostavljen. Poleg tega tudi nikdar ni dobila telesnega izraza ljubezni ali ljubkovanja in je zato vseskozi hrepenela po materinem dotiku.⁴² Za Morrien je umik v gluhoto »zapoznelo maščevanje za neljubeče otroštvo« (Morrien 46), hkrati pa je to dejanje tudi zapiranje pred lastno krivdo, ki jo je doživela kot deklica, ko si je želela smrt lastnega očeta, da bi ji mati posvečala več pozornosti. »Zelo kmalu sem dojela, da sem bila nezaželena in odveč in da mati ni nikoli želela ničesar drugega kot tega čednega, bolnega, nesposobnega moškega, ki je lahkotno razmetaval njen denar.« (Haushofer, *Mansarda* 33)

Za Morrien pomeni beg v samoto željo po tem, da bi se protagonistka znebila lastne krivde, saj z odmikom v naravo pobegne tudi pred tem. Kot sem nakazala že pri obravnavi *Stene*, je delovanje z vidika moralne presoje v izolaciji nemogoče, saj je pogoj za vzpostavitev morale obstoj skupnosti, ki določa moralno vrednost dejanj.⁴³ Podobno razume moralo tudi Rita Morrien, ki odmik od družbe interpretira kot odmik od možnosti biti kriv. Pri vnovični pridobitvi sluha pa naj ne bi šlo le za zaključek te molčeče samoterapije, temveč za resigniran položaj, ko ženska ugotovi, da je preteklosti in krivdi nemogoče ubežati. Raziskovalka Morrien to interpretacijo argumentira z elementom rdeče koralne ogrlice in s krvjo, ki se znajde na moških dlaneh, ko z njimi zdrobi kozarec: »To me je na nekaj spomnilo in pričela sem kričati.« (Haushofer, *Mansarda* 172) Spomin na koralno ogrlico naj bi sprožil spomin na očeta, tako da se protagonistka sprijazni z dejstvom, da beg ni mogoč in se lahko vrne le v stanje zakonskega življenja, ki si ga je izbrala oziroma je izbralo njo. Strinjam se z zaključki Rite Morrien, ki ponovno pridobitev sluha razume kot resignacijo. Prvoosebni ženski jaz namreč v času oglušlosti dejansko dobi možnost ekonomske emancipacije in odmik od svojega moža, kar pa zavrže in se vrne v prejšnje stanje. Morda je ta odločitev povezana z avtobiografskimi elementi, saj je tudi avtorica za nekaj časa zapustila moža in odšla na Dunaj. Določeno obdobje se je gibala na meji, mož jo je tako ali tako že varal, le še en odločilen korak bi bil potreben in bi zamajala tla odnosa, ki si ga je zgradila. Od dveh možnih poti – konca ali vrnitve – si je izbrala torej slednjo. Verjetno, ker je včasih lažje sprejeti podrejeni položaj kot pa tesnobo, ki jo prinaša svoboda.

⁴² Podobna tematika se pojavlja tudi v njeni otroški avtobiografiji *Himmel, der nirgendwo endet*. Verena Stefan v obravnavi tega romana v delu *Rose und Herz* poudarja pomen pritiska, ki ga deklica čuti v odnosu med očetom in materjo ter opaža nastanek zidov, ki onemogočajo medsebojno komunikacijo med člani družine.

⁴³ Morda bi lahko le kantovski subjekt na tej točki deloval moralno, saj je slednji lahko osamljen, z zvezdami nad sabo in moralnim zakonom v sebi. A pri obravnavi modernih romanov Marlen Haushofer obravnavam človeka vedno kot že družbenega in zato nujno v razmerju do drugega.

Ne morem pa se strinjati s predpostavkami, da naj bi se ženska izolirala zaradi pretekle krivde, ki jo je čutila do staršev, kot to razume Morrien. Menim, da je njeno dejanje podobno kot miselni beg za varno območje nevidne stene, izraz želje po svobodi in samostojnosti, ki v realnosti žal ni možna. A izkaže se, da samota in osamljenost med seboj nista tako jasno zvezani, kot se na trenutke zdi, to pa protagonistka izraža tudi z metaforiko naslikanih ptičev, kar bom obravnavala v nadaljevanju.

6.3.2 Časovne ločitve

Poleg fizičnih ločitev se v romanu pojavlja tudi razmejitev preteklosti in sedanosti, torej časovno razlikovanje, ki pa je seveda vezano na prostor. Prvoosebni ženski jaz namreč od ponedeljka do sobote prejema rumene pisemske ovojnice, v katerih najde strani svojega dnevnika, ki ga je pisala v času oglušlosti. Edini možni prostor, kjer lahko svojo preteklo pisavo v miru prebira, je seveda mansarda, ki se prav zaradi vdora spomina spreminja v grozeč kraj. Irmgard Roebing v analizi romana opaza, da preteklost močno zaznamuje tudi protagonistkinega moža, ki vsakič znova ob obisku orožarne skuša najti svojega dedka, v nasprotju z njim pa želi prvoosebni ženski jaz svojo preteklost uničiti. Tako kot si želi Anna v delu *Wir töten Stella* pozabiti na preteklost in živeti v miru, tako tudi brezimna protagonistka v *Mansardi* skuša spremeniti svoj dnevnik v plamene. Proces prebiranja in zažiganja je ponovitev procesa, ki se je dogajal prav v času pisanja dnevnika. Protagonistka je namreč sproti zažigala vse listke, preko katerih je komunicirala z lovcem, in na ta način očiščevala oziroma brisala njun odnos. Ta rutina se ponovi tudi v prostorski različici. Če je mansarda kraj, kjer valovi spominov prevzamejo njen prostor ustvarjanja, pa je klet mesto plamenov, ki skušajo preteklost uničiti. Protagonistka skuša uničiti svoj pretekli jaz, ki ji nikakor ne da miru, vendar preteklost prihaja v njene misli v valovih, je ves čas prisotna in se je ne more znebiti, kakor ugotavlja tudi Roebing, ki namesto besede uničenje (Vernichtung) raje uporablja besedo preobraženje (Verwandlung). Prvoosebni ženski jaz po Roebingininem mnenju pisem na metaforični ravni ne uniči, temveč sprejme preteklost v okvir sedanosti in se zaradi tega šele lahko počuti zares doma. Simbol te transformacije naj bi bil zmaj, ta namreč »izžge notranjost v novo formo«. (Roebing 321) Tudi za Rito Morrien pomeni zmaj novo formo umetniške produktivnosti, ki ima zdaj potencial, da se izrazi. Ženska se tako začne odpirati novemu. (Morrien 58) Po interpretaciji piske spremne besede in prevajalke, Lučke Jenčič, pa zmaj predstavlja protagonistkino sprejetje samote kot edine možnosti za

nadaljnje življenje. »Zmaj je bitje, ki je lahko videti samotno. Njemu to pristaja.« (174) Interpretacij je tako kar veliko, v nadaljevanju bom metaforo zmaja natančneje obravnavala tudi sama.

6.3.3 Sanjski svet

Še ena ločitev, ki pride v romanu močno do izraza, je zatekanje ženske v sanjski svet. Če Hubert v nasprotju z njo sploh ne sanja in se mu zdi spanje odvečna izguba časa, pa je zanjo to kraj, kjer se lahko prepusti svojim željam in dejanjem. Svet, ki ga sanja v času svoje oglušlosti, je močno podoben romanu *Stena*, s to razliko, da je veliko bolj fantazijski. Sanja namreč o parku s steklenimi zbiralniki, ob katerih se nahajajo vodne živali, vile s harfami in vodni možje. Ženska se v sanjah pojavi na drugi strani steklene stene in ne sliši petja teh fantastičnih bitij. Na koncu ji ta bitja povedo, da je svet potonil, kar jo v budnem stanju spravi v »žalost zaradi neke dokončne izgube.« (169) Kaj točno je ta izguba, protagonistka nikoli ne pove. Po eni strani bi lahko šlo za izgubo naravnega, prvotnega sveta, ki ga človeška roka spreminja in uničuje. Daniela Strigl navaja, da naj bi se Haushofer navduševala nad prvobitnimi ljudstvi, ki so ohranjala strukturo matriarhata.⁴⁴ Želja po vrnitvi v naravno stanje se kaže tudi v protagonistkini kritiki hrane, ki naj ne bi več imela okusa zaradi razvoja industrije. Morda je želja po obnovitvi naravnega reda stvari upor proti kapitalistični proizvodnji. Po drugi strani pa je lahko izguba, o kateri govori, izguba otroštva in preteklosti. Z dedkovo smrtjo je namreč izgubila edini kraj, kjer se je počutila kot doma, in ker je vrnitev na takšen kraj nemogoča, se transformira v obliko sanjskega sveta. Protagonistka je pravzaprav z vseh strani obdana s steno, ki ji onemogoča vrnitev v preteklost in tudi dostop do vsakdanje realnosti. Odtujenost v svetu izražajo njene sanje, gluhost in seveda mansarda.

V sanjah pa se dogaja tudi pomembna transformacija njene osebnosti, v njih namreč začne leteti, vendar ne več kot ptič, temveč kot zmaj. Še preden bi skušala tudi sama interpretirati to nenavadno preobrazbo, bi se ustavila pri vprašanju, zakaj je Hubertova hiša urejena s tako ostrimi ločitvami, in obravnavala družbeni kontekst nastajanja romana, ki je vsekakor povod za občutje osamljenosti.

⁴⁴ Po navedbah Daniela Strigl naj bi ji branje dela *Mutterrecht und Urreligion* avtorja Johanna Jakova Bachofna, v katerem se je Marlen Haushofer navdušila nad matriarhalno vzgojo, priporočala Jeannie Ebner.

6.4 Motiv avstrijske hiše

Ločitve, ki sem jih obravnavala v zgornjem poglavju, so odraz javnega v sferi privatnega okolja, torej nekakšno zrcaljenje prepričanj, ki so se razvila v drugi svetovni vojni in se po njej nikakor niso docela izkoreninila. Gre namreč za nacistično politiko, v kateri je pisateljica preživela svoje mladostniško obdobje. Tu tiči tudi razlog, zakaj so liki Marlen Haushofer tako inertni in zakoreninjeni v družinsko okolje ter zakaj je to okolje ves čas prostor ženske podreditve in izničenje njene osebnosti.

Z nastopom nacizma je bila zvezana tudi posebna percepcija oziroma razumevanje vloge ženske v družbi. Ta je dobila naziv »mati rase« (Bock 401), saj je prav ženska tista, ki za družbo rojeva nacionalne heroje in vojake. Takšna vloga je bila argumentirana z vidika »izvora«, s čimer je bilo povezano tudi občudovanje grške mitologije, ki je vloge spolov dokaj jasno začrtala. Delitve vlog po spolu so tako dobile esencialistični in ontološki izvor, ki je določal razvoj osebnosti. Zanimiva povezava med seksizmom in nacionalizmom se kaže prav na primeru dela *Spol in značaj* Otta Weiningerja iz leta 1903. V njem avtor za ženske in Jude meni, da so nezmožni nadzorovanja lastnih gonov in razumskega mišljenja. Že predpostavke spola in krvnih vezi naj bi tako izvorno vplivale na celoto človeškega jaza in popolnoma determinirale žensko osebnost. Ta je bila reducirana na vlogo matere in žene, bitja, ki je podvrženo naravi in iracionalnosti, zato je tudi nezmožno prispevati družbi drugače kot le z domačega ognjišča. Takšne povezave najdeva George L. Mosse v delu *Nacionalizem in seksualnost* že pri simbolih države, kjer je za Germanio značilno, da se v nasprotju s francosko Marianne ni bojevala, temveč je ohranjala vlogo čuvarke tradicije in spodobnosti, v drugi svetovni vojni pa jo je zamenjal simbol pruske madone, torej pruske kraljice Luize, ki je še bolj poglobil žensko vlogo v zasebnem življenju. Z vidika književnosti je po prvi svetovni vojni postala na primer zelo popularna pisateljica Hedwig Courths Mahler, ki v svojih ljubezenskih romanih poudarja družinske vezi ter žensko zadržanost. S tem, ko se je krepila močatost moških ob prihodu vojne, se je stereotip družinske ženske in matere vedno bolj poglobljajal. Nacionalizem je tako utrjeval vloge, ki jih je v preteklosti ustvarjala krščanska cerkev in ki so se v devetnajstem stoletju s prevlado meščanske družbe in zasebnega življenja močno poglobile.

(Povzeto po George L. Mosse: *Nacionalizem in seksualnost*)

Tudi Marlen Haushofer v osnovi ohranja ženske like, ki sledijo splošnim vzorcem ženskosti pod vplivom nacistične politike, hkrati pa prikaže notranjost tipične avstrijske hiše, v kateri je ženska komajda zmožna najti prostor za svoj izraz. Pisateljica izjemno dobro izraža igro mask na površini vsakdana, ki jo vseskozi umešča v dialog z razpadlo notranjostjo. Vsaka hiša namreč v sebi hrani določene skrivnosti, zato se ženska v *Mansardi* tudi tolikokrat igra z mislijo, da se za urejenim življenjem lepih in vljudnih žensk skrivajo umazane reči. Tematizacija na površini urejene družine se izjemno dobro kaže tudi na primer v filmu Michaela Hanekeja *Sedmi kontinent* (*Der siebente Kontinent*, 1989), kjer režiser gledalca popolnoma zavaja z mislijo, da se na videz povsem normalna družina odpravlja v Avstralijo, v resnici pa starša razbijeta notranjost hiše in storita skupinski samomor. Podobno Thomas Bernhard goji sovraštvo do notranjih iger moči, ki se skrivajo pod površino normalnega vsakdanjika. Tudi protagonistka v *Mansardi* skuša ob pogledu na ljubeznivo damo za površino popolnosti najti pomanjkljivosti, zato si domišlja, »da se v njeni družini dogajajo strahotne stvari, skrivna rovarjenja in podlosti, ki si jih je komaj mogoče predstavljati«. (152) Vsi ti občutki se izkažejo za stranski proizvod radikalnega poudarjanja pomembnosti privatne sfere, ki postane prostor za vse tisto, česar v javnosti ni mogoče izraziti.

Ženska je v *Mansardi* obsojena na privatno okolje, ki zanjo nima posluha in se zato v hiši počuti izjemno osamljena. »Rada sem sama v sobi, ne pa v hiši« (96), zapiše in skuša najti pozitivno samoto v zaprtosti mansarde, kar pa se izkaže za nemogoče. Podobna ločitev se zgodi z nastopom gluhosti, ki povzroči, da se popolnoma distancira od sveta in sebe, se na nek način zapre vase in tako postane zanjo »vzpon in propad rimskega cesarstva bolj resničen od [...] lastnega življenja«. (77) Protagonistka je namreč ujeta v rutine vsakdana, ki jo ves čas postavljajo v podrejeni položaj gospodinje in žene, zato tudi vseskozi išče pot ven iz tega neskončnega kroga. Mansarda in pretekla gluhotata sta na nek način rešitev, ki pa vsekakor nista idealni in zadostni za osvoboditev ženskega jaza, tako kot v prejšnjem romanu ni zadostovala stena.

6.5 Igra vlog in ženski eskapizem

Pomembno dejstvo, ki se ga ne da spregledati, je način protagonistkinega razumevanja odnosov med moškim in žensko oziroma med družinskimi člani. Ženski prvoosebni jaz namreč vloge, ki jih zasedajo člani družine v hiši, označi za igro, družinski večeri so zanjo družinsko igranje. Podobno je tudi v odnosu z možem: »*Pomembno je: sediva tukaj in igrava sceno, ki ni čisto prava, ki pa je vendarle dober nadomestek za resnično sceno, ki je nikoli ne bova odigrala.*« (97) Vendar pa so vsi člani družine, kakor tudi širše družbe (frizerka, vljudna dama), ujeti v pravila igre, ki jih veš čas ponavljajo, še posebej se to kaže pri Hubertu. Protagonistka si celo želi, da bi mož kdaj opustil svojo formalno vljudnost, »*če bi enkrat samkrat rekel: k vragu, že spet moram v vsakdanje kolesje, bi bil to zame pravi praznik.*« (54) Kljub temu da ji rutinsko ponavljanje vsakdana ni všeč, pa navsezadnje tudi sama ves čas pazi na to, da svojemu možu pusti biti glava družine, »*torej mu je treba pustiti to veselje*«. (63) S tem ko Marlen Haushofer razume pozicije, ki jih zasedajo družinski člani v skupnosti, kot igro (nekakšno nadevanje mask in sledenje pravilom), identitete žensk in moških ne razume na ontološki ali bistveni ravni, ki bi tvorila nekaj, kar je inherentno žensko ali moško, ter ki nedvomno pripada enemu spolu in kreira medsebojne odnose. Svojo družino razumeva kot upoštevanje pravil igre, zato je tudi mansarda kraj, kjer se pravila igre lahko ukinejo in se red vsakdana zruši. Haushofer se s pogledom na vloge v družbi kot mesta, ki jih zasedajo igralci, na nek način približa feministični kritiki prisilne heteroseksualnosti in kritiki koncepta biološkega spola. Ponavljanje vzorcev, ki temeljijo na binarni razdelitvi spolnih vlog, povzroči, da jih jemljemo za samoumevne in pravilne, čeprav gre le za na videz naravno določitev. Podobno razmišlja Monique Wittig, ki poimenovanje biološkega spola razume kot institucionalni performativ.⁴⁵ (Butler 124) Tako dolgo smo namreč ponavljali rutino razdelitve po spolu, da se zdi vpisana v samo telo.⁴⁶ »*Še danes se mi zdi, da je vse, kar se dogaja med moškimi in ženskami, zelo nenavadno in, gledano s treznimi očmi, precej nerazumljivo. Toda neprestano se pač dogaja, na to smo se navadili in o tem nič več ne premišljujemo.*« (101) Takšne opazke, ki jih protagonistka izraža ob pogledu na svojo družino, izkazujejo dober razmislek o situaciji, v kateri se je znašla kot ženska. V okoliščinah, kjer se nahaja, tako ni zmožna izraziti svojih misli, ki jih imenuje mansardine, in se zapira v tišino. Zato tudi tako

⁴⁵ Butler nadaljuje njeno misel, ki pravzaprav spada v podoben kontekst. »*Da telo nima ontološkega statusa, razen raznih dejanj, ki konstituirajo njegovo realnost, nam pove to, da je telo, ki mu je pripisan družbeni spol, performativno.*« (Butler 145)

⁴⁶ »*Ženska za nas ne obstaja; je le imaginarna formacija, medtem ko so ženske produkt družbenih odnosov.*« (Wittig 39) Podobno smo videli že pri *Steni*, ko sem kot primer navajala delo Alenke Zupančič.

strogo ločuje svoj vsakdanjik od *roja mansardinih misli*, ki včasih skušajo vdreti vanjo. Šele v svoji podstrešni sobi namreč najde pravi izraz za občutja, saj v tem prostoru meščanska pravila ne veljajo več in si zato lahko vzame čas za izvajanje *nemeščanskih nezmernosti*. Na tem mestu se mi zdi smiselno spet izpostaviti misli Monique Wittig, ki opozarja na obstoj zgodovinskih heteroseksualnih struktur jezika. Slednje tvorijo našo družbo in posledično onemogočajo ženski, da bi se v prostoru patriarhata izrazila s svojimi besedami. Pojav protagonistkine gluhosti pred sedemnajstimi leti razumem kot željo, da ne bi bila več del tovrstne družbe, ki nima posluha za njen izraz in kjer se ves čas počuti nezaželeno (podobno problematiko najdemo tudi v *Steni*). Izkaže pa se, da se tudi v osamitvi in gluhoti ne more popolnoma distancirati od družbenih vzorcev. Navsezadnje je živela pri lovcu, ki naj bi tepel svojo ženo in psa, v takšnem okolju pa gluha ženska zapada v melanholijo. »*Tega večera se je z menoj nekaj zgodilo in dva dni sem ostala v postelji, z obrazom proti steni.*«⁴⁷ (108) Čeprav se skuša popolnoma ločiti od struktur podrejanja in igre moči, se to izkaže za nemogoče. Konec koncev pristane tudi na čudaški odnos z moškim X, ki ob njeni prisotnosti brez besed izraža svoj bes in premoč. Rezultat ženske izolacije se zopet izkaže za nerazrešljivo dvojnost, ki ne najde pomiritve niti v gluhosti niti v molčanju.

⁴⁷ Podoben motiv najdemo tudi v romanu *Die Tapetentür*, ko ženska opisuje svoja tesnobna stanja pred spancem, in seveda v *Steni*, kjer se ženska ves čas bori proti temu, da bi izgubila voljo do dela.

6.6 Ptič, ki ne bi bil edini ptič na svetu ali nezmožnost svobode v samoti

Stanje, v katerem najdevamo protagonistko romana, je najbolje izraženo prav v metafori slikanja ptičev. Protagonistka skuša naslikati ptiča, ki bi bil na sliki sicer sam, a hkrati njegova samota ne bi izražala izolacije, torej bi po ptičjih očeh in izrazu gledalec prepoznal, da to bitje pravzaprav ni samo na svetu. Pripovedovalka s to dvojnostjo ne le da povzema stanje duha te osamljene ženske, temveč tudi stanje ženske problematike na sploh – ženske, ki se odtujijo od svojega telesa in hkrati tudi od svojih misli, kar je motiv skoraj vseh Haushoferinih del. »Svet postaja vse bolj brezglasen in sama se vse bolj ločujem od njega.« (Haushofer, *Mansarda* 106)

Čeprav je protagonistka še pred vojno uspela naslikati škorca, za katerega se je zdelo, da prisluškuje ostalim pticam in da torej ni popolnoma sam na svetu, se je svet po vojni spremenil. Ona se je poročila in nikoli več ni bila zmožna ponoviti takšne slike, ki se je pozneje izgubila v povojnih ruševinah. Nezmožnost naslikati nekoga, ki ni popolnoma odtujen od okolice, je izraz njenega lastnega stanja. Povezavo lahko najdemo v načinu njenega dojemanja mišljenja samega. Protagonistka namreč ves čas poudarja, da z mišljenjem nikamor ne pride, da »premišljevanje nikoli ne pripelje do kakšne koristne stvari«. (Haushofer, *Mansarda* 145) Ženski jaz se ves čas ločuje od same sebe, zamoti se s kuhanjem, kupovanjem, čiščenjem,⁴⁸ njeno najljubše orožje proti mišljenju pa so kriminalke, »so najbolj neškodljivo sredstvo zoper nesmiselno premišljevanje«. (168) Samocenzura njenih misli in distanciranje od lastnega telesa seveda rezultirata tudi v njenem ustvarjanju. Nikakor ne more narisati družabnega bitja, ko pa je sama popolnoma ločena od tega sveta. Upala bi si trditi, da je celo sam način pisanja Marlen Haushofer zaznamovan s samocenzuro. Ta se na primer kaže že v začetnih delih, ko si ne upa dalje razvijati afinitete, ki jo čuti do žensk v romanih *Die Tapentür* in *Eine Handvoll Leben*, pozneje pa na način, da se ves čas prepričuje v ljubezen do svojega moža, sočasno pa njena melanholična stanja izražajo ravno nasprotno. Regula Venske je ob raziskavi Haushoferine zapuščine ugotovila, da je veliko težo pripisovala Weiglevemu mnenju; upoštevala je njegove nasvete, saj je bil eden izmed redkih, ki so podpirali njeno pisanje. S tem pa je omejevala svoj izraz in se distancirala od lastnega počutja ter misli, kot to počne protagonistka v mansardi. Skozi postopek umetniškega ustvarjanja se šele zgodi, da nekaterih elementov ni mogoče zabrisati, da se spontano prikažejo pod peresom pisateljice oziroma na sliki osamljenega ptiča. Tudi protagonistke Haushoferinih romanov so

⁴⁸ To je večkrat prikazano kot Sizifovo delo, nenehno ponavljanje enega in istega, delo, ki nima konca, na kar opozarjata tudi Simone de Beauvoir v *Drugem spolu* in Ann Oakley v delu *Gospodinja*.

nekakšni ptiči, ki ostajajo na svetu sami, saj niso zmožni vzpostaviti komunikacije z zunanostjo. To jim onemogočajo odnosi, ki jih imajo v družini in s svojimi možmi, kakor tudi preteklost in vzgoja, ki so jo ženske protagonistke ponotranjile.

Hrepenenje, ki se pojavlja pri glavnem ženskem liku v *Mansardi*, je usmerjeno k želji, da bi njeni naslikani ptiči lahko v samoti občutili povezavo s svetom. To isto hrepenenje pa se izraža tako v protagonistkini gluhoti kot tudi v izolaciji v mansardi. Sama namreč ne zna biti samostojna in prav ta neodvisnost je nujna za to, da bi se njena samota znala izraziti tudi v relaciji s svetom. Umanjka ji svoboda, torej rešitev iz nenehne pozicije drugega, v samostojen prostor, kjer bi se lahko vzpostavljala z drugimi ljudmi kot oseba. Kakršna koli izolacija se namreč izkaže za neuspešno, saj je še vedno vezana na pretekle vzorce in patriarhalne sheme, predvsem pa na ekonomsko ter čustveno odvisnost od moža. Četudi se mansarda sprva zdi kraj svobode, je ta ves čas že pomaknjena v notranjost hiše, kjer prevladajo meščanski red ter moževa pravila: »*Kajti zakaj, za božjo voljo, ne smem svobodno prebivati v mansardi in početi s svojim nosom kar hočem.*« (118), izreče protagonistka, ko si zaželi, da bi ob prehladu spala raje v mansardi in tako ne bi motila Huberta. Vendar mož obdrži svoja meščanska pravila, med katere sodi spanje v zakonski postelji. Tudi Irmela von der Lühe ugotavlja, da se mansarda izkaže za zapor v zaporu, kraj, kjer ni zmožna popolne samote, četudi je to kraj njene izolacije, v kateri naj bi najdevala svoj resnični jaz.

Pri obravnavi del, ki so analizirala izolacijo protagonistk v pisateljčinih romanih, se je veliko esejistov v zborniku *Oder war da manchmal etwas anderes?* nanašalo na dejstvo, da je izolacija nujna za najdevanje ženskega izgubljenega jaza. Vendar je vprašanje, ki se tu postavlja, kakšen je torej pravi ženski jaz, kako se kaže, kadar ni reflektiran skozi moški subjekt. Poleg tega ženska v izolaciji trpi podobno, kot je trpela v relaciji z moškimi, saj nikoli zares ne pride do lastne osvoboditve (celo v času oglušlosti se giblje nekje vmes in je vseskozi v korespondenci s svojim možem). Njeni izhodi so zgolj izhodi v sili, so prostori samote znotraj prostora nerazumevanja. Zato tudi njeni ptiči nikakor ne morejo dobiti občutka razumljenosti in pripadnosti. Protagonistka je vseskozi na begu, a se najdeva v slepih ulicah, ker ni zmožna zapustiti reda in preteklosti, v katerega se hkrati, naj se sliši še tako paradoksalno, venomer zapira.

6.7 Rojstvo zmaja kot rojstvo novega začetka?

V obdobju od nedelje do naslednje nedelje, ki ga zajema roman, se zgostijo tako zunanji dogodki kakor tudi notranji protagonistkin nemir. V tem času se v njej kopiči nekakšna divjost, njeni ptiči se namreč začenjajo transformirati v zmaja. Kot ugotavlja Roebing, simbol zmaja predstavlja tisto, kar mora človek v sebi premagati na lastnem življenjskem potovanju. V Campbellovi zbirki mitov se zmaj pojavlja kot ena izmed preizkušenj, ki jo mora junak prebroditi, da preseže svoje otroštvo in torej vsebuje nekakšne iniciacijske konotacije. Zato je lahko tudi zažiganje dnevnikov razumljeno kot ritual iniciacije, preseganja preteklosti, ki se ne potlači ali uniči, kot je to počela protagonistka prej, temveč se vzpostavi kot nekaj, kar ženski jaz afirmira in nato transformira v drugačno obliko. Tudi za Roebing je zažiganje dnevnikov simbolna ceremonija, ki zaznamuje začetek transformacije ženskega jaza. Simbol zmaja se pri Marlen Haushofer pojavlja tudi v kratki zgodbi *Der Drachen*, ki govori o novi, nebogljeni učiteljici fizike. Učenci, ki jih ta profesorica uči, se odločijo, da ji bodo s svojo ubogljivostjo in prijaznostjo pomagali, da ne bo več tako nerodna in nesamozavestna, vendar se profesorica Maier spremeni v pravega zmaja, ko ugotovi, da lahko izkoristi svojo avtoriteto in izrabi moč, ki jo ima v tej vlogi. Zmaj tako tudi pri Haushofer nosi simbol preoblikovanja, transformacije, ki se zgodi v človekovi osebnosti.⁴⁹ Poleg tega pomeni zmaj za protagonistko bitje, ki je lahko popolnoma osamljeno in nikogar ne potrebuje: »Zmaj je bitje, ki je lahko videti samotno. Njemu to pristaja.« (174)

Zadnja nedelja v tednu se v romanu sicer na površini zdi ista, vendar je v očeh protagonistke zdaj popolnoma drugačna. Najprej protagonistka svojemu možu predlaga zajtrk v postelji, kar seveda Huberta popolnoma vznemiri, ker tega nikoli ne počne. Nato ženska opiše vsakdanjik zelo na hitro, brez posebnih prekinitev in razmislekov, kot je bralec ali bralka vajena od prej, svojo pozornost pa ves čas usmerja v mansardo. Različne interpretacije te transformacije sem omenila že zgoraj, vendar pa pusti avtorica konec popolnoma odprt. Ko se protagonistka vzpenja v svojo sobo, da bi naslikala zmaja, pisateljica roman zaključi s stavkom: »Stopala sem namreč z zaprtimi vekami, da bi lahko boljše videla rumene, nedolžne zmajeve oči.« (178) Po Roebing naj bi prav srečanje s preteklostjo proizvedlo zmajski pogled, saj je z očiščenjem preteklih dogodkov protagonistka uspela spremeniti svojo mansardo v prostor ustvarjanja.

⁴⁹ Simbol zmaja je v avstrijski literaturi sicer močno prisoten tudi pri pisatelju Heimitu von Dodereru, predvsem v delu *Die Wiederkehr der Drachen*, ki je bilo sicer izdano šele po smrti Marlen Haushofer.

Vendar pa se zdi sprejetje lastne osamljenosti prav nič drugega kot zgolj ponovitev tistega načina ustvarjanja, ki ga je izvajala v lovski koči, ko je slikala insekte: *»Pri insektih ne moti, da so videti samotni. Vsakega od njih obdaja avra tujosti, moje lastne tujosti seveda.«* (84) Podoba zmaja bi torej lahko pomenila resignacijo, kar pa se nikakor ne sklada s simbolom spremembe, ki naj bi jo ta označeval. Ali ne bi bilo morda bolj primerno, da konec enostavno postavimo v radikalnejšo držo in si zamislimo, da ženska morda naredi prekinitev s svojim vsakdanjikom in se transformira ravno v tisto, kar ji je prej predstavljalo prepreke? Rojevanje zmaja je namreč v romanu prisotno že prej, protagonistkina dvojnost pa se izraža tudi skozi besede: *»Pošast sem, pošast, ki se hoče svobodno in samotno klatiti po gozdovih in ki ne prenese, da bi se ji celo najmanjši poganjek dotaknil čela.«* (76) Na ta način nakazuje svojo novo transformacijo, ki bo tokrat morda radikalnejša in bo uspela zažgati tudi ostanke dolgočasnega vsakdana. Morda želi pisateljica ohraniti upanje, da je izhod kljub vsakdanji rutini še mogoč in tako nakazati pozitivne spremembe. Ne smemo pozabiti, da je to delo nastalo tik pred njeno smrtjo, zato bi lahko končni prihod v mansardo z zmajevim pogledom pomenil pomiritev protagonistke v objemu lastne končnosti. Morda se je pisateljica tik pred smrtjo le odločila, da je vendarle prva naloga književnice, kot pravi Virginia Woolf, *»ubiti angela doma«*. Naj bo torej konec kar koli od navedenega, jasno je, da ne more biti ponovitev prejšnjih dni, temveč mora simbolizirati prekinitev vzpostavljenе krožnosti. Samo tako bi protagonistka zares uspela najti izhod iz vklenjenosti v strukture družinskega življenja in se emancipirati v osebo, ki bo kljub samoti lahko najdevala enakovrednega drugega, hkrati pa ne bi pristala v apriorno podrejenem položaju, kot ga je v odnosu z moškimi ves čas ohranjala.

6.8 Sklep in primerjava s *Steno*

Po natančnem branju in analizi romana *Mansarda* se izkaže, da avtorica v njem ponovi vse že znane značilnosti svojega opusa, hkrati pa pusti konec odprt. V romanu tako spet najdemo željo po vrnitvi v stanje narave, v samoto, ki pa je tokrat nemogoča. Če je bila v *Steni* protagonistka dejansko ločena od sveta in ni mogla vzpostaviti z ljudmi nobene relacije, pa je v *Mansardi* ves čas obsojena na podrejen položaj z moškim, pa naj bo to mož Hubert, lovec ali možki X. Edino rešitev za žensko predstavlja torej fizični odmik v stanje gluhosti ali pa zahteva po lastni sobi. Avtorica se v obeh romanih igra z nemogočim, v prvem postavi stekleno steno, v drugem pa si izmisli psihosomatsko gluhosto. Nobena od dveh značilnosti izolacije v realnosti ni mogoča in si ju zato lahko privošči le v svetu romaneskne fikcije. Ravno igra z nemogočim je verjetno tudi izraz stanja ujetosti, v katerem se je v resničnem življenju znašla avtorica sama. Kljub nemogočim situacijam sta protagonistki romanov preveč vpeti v družbene vzorce in rutino vsakdanjika, da bi bili zmožni transformirati svoj jaz oziroma preoblikovati svojo osebnost. *Mansarda* morda pušča to možnost še odprto, medtem ko je pri *Steni* edina možna rešitev smrt. Obe junakinji se najdevata v podrejenem položaju z moškim, torej v stanju drugosti, temu pa se ne znata upreti drugače kot zgolj skozi fizične ločitve. A fizična ločitev pri *Steni* onemogoča vsakršno relacijo z *drugim*, kar pomeni, da ženska v romanu ne more iznajdevati lastne identitete, ko pa je podvržena odsotnosti drugega v okolici. Zgodi se, da protagonistka prevzema značilnosti moškega tako v jeziku kakor tudi v podobi in delovanju. Pri *Mansardi* je ločitev vezana na govor. Ker ženska ne sliši, se tako popolnoma loči od sveta besed, hkrati pa zapade v čisto tišino. Vendar tišina ni in nikoli ne bo orodje emancipacije, kakor ugotavlja tudi Helene Cixous. Tišina žensko spet ohromi, jo naredi pasivno, tako da se vnovič podreja moškim, ki jo obdajajo. Druga ločitev se sicer pojavi na ravni razdelitve prostora, ki pa je spet prostor zaprte svobode znotraj zatiralske hiše. V nobenem primeru ločitve torej ženska ne najde svobode in posledično ne more vzpostaviti svoje lastne identitete, kajti kar jo še vedno ustvarja kot žensko, je »poseben družbeni odnos z moškim, odnos, [...] ki vsebuje tako osebno in fizično kot ekonomsko zavezanost (prisilno sobivanje, domača tlaka, zakonske dolžnosti, neomejena produkcija otrok itd.)« (Wittig 47) Ker niso ne avtorica ne njene protagonistke zmožne narediti radikalne spremembe v svojem življenju, edino rešitev lahko predstavljata le še smrt ali zmajska norost.

7. Zaključek

Zaradi pomnožitve ločitev se je tako analiza *Mansarde* izkazala za daljšo in kompleksnejšo, vendar pa ohranja podobne motive, kot jih najdemo v *Steni* in nekaterih prejšnjih delih. Izkazalo se je tudi, da je ženski odmik v naravo bolj kompleksen in ne pomeni zgolj odmika v utopičen svet. Čeprav je avtorica mnogokrat povezovala naravo s časom brezskrbnega otroštva, pa se je ta v času druge svetovne vojne izkazala tudi za kraj prisilnega dela in garanja. Kljub vsem pozitivnim konotacijam narave se poleg tega izkaže, da mora svet kot tak propasti, saj ženska v njem ne uspe najti svojega izgubljenega jaza. Čeprav naj bi avtorica nekaj časa prebirala literaturo o prvotnem matriarhatu, se vrnitev v primarno stanje izkaže za nemogoče. Ali vanj vseskozi vdirajo patriarhalne strukture (*Mansarda*) ali pa tam ni ničesar, kar bi jo lahko izgradilo v novega človeka (*Stena*). Izolacija, ki se sprva zdi kot pobeg iz zatiralskega vsakdana, se izkaže za novo zapiranje vase, ki izgubi vsakršno relacijo s svobodnim delovanjem. Jezik, medsebojna komunikacija in delovanje so temelj človeškosti, ki pa umanjka ravno takrat, ko želijo protagonistke Marlen Haushofer zbežati v utopičen svet.

Vsa ta nemožnost formacije ženskega jaza je seveda zvezana s kulturno historičnimi dejstvi, v katerih sta deli nastajali. Pisateljica na periferiji in v patriarhalnem okolju, v katerem je odraščala, ni uspela ubežati vzorcem, ki jih je posredovala družba. Poleg tega je bilo tudi izolirano okolje velik razlog, da se je v nekaterih delih samocenzurirala oziroma je veliko težo pripisovala mnenju drugih, zanjo bolj izkušenih avtorjev.

Ob raziskovanju pisateljčinega opusa se je izkazalo tudi, da sem se lahko nanašala zgolj na nemške in nekatere angleške vire, kar potrjuje prvotno tezo, da je v našem prostoru popolnoma neznana. Poleg spremne besede in nekaj kritik je v slovenskem prostoru njenemu delu namenjenih malo besed. Zdi se mi obžalovanja vredno, saj njeni romani kar kličejo po analizi spolne dominacije, kritike privatne sfere in ostalih medsebojnih odnosov, ki jih lahko najdemo v vseh plasteh družbe: v javnem in zasebnem prostoru, v preteklosti in v današnjem času.

Čeprav se na prvi pogled zdi, da je Marlen Haushofer vse preveč vezana na zasebni prostor delovanja, da s tem izgublja značaj družbene kritičnosti in aktualnosti literature, se ob podrobnem branju in upoštevanju kulturno historičnih dejstev izkaže, da je veliko več kot zgolj avtorica »literature za gospodinje«. Predvsem je to avtorica deziluzij, pisateljica resignacije in izjemna kritičarka v literaturi tako opevane in pogoste besede, kot je ljubezen.

Zaradi nezmožnosti ljubezni so namreč protagonistke obsojene na samoto, na nenehen beg iz okolja, v katerem živijo. Obsojene so na beg v svet osame v naravi, ki se zdi sprva odrešujoč, a vendarle zgolj druga plat iste problematike: nezmožnosti vzpostaviti dialog z *drugim*, ki je za človeka tako nujen. Upam, da mi je v tem diplomskem delu uspelo rehabilitirati dela Marlen Haushofer in njen odmik od družbe razumeti v drugačni luči, ne zgolj v tisti, ki jo predstavljajo v soju drugorazredne pisateljice.

8. Viri in literatura

8.1 Literatura

Hausshofer, Marlen. *Schreckliche Treue*. Hildesheim: Claassen Verlag, 1992.

Hauhofer, Marlen. *Eine Handvoll Leben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

Haushofer, Marlen. *Die Tapetentür*. Hamburg/Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1957.

Haushofer, Marlen. *Mansarda*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Haushofer, Marlen. *Stena*. Maribor: Študentska založba Litera, 2013.

Haushofer, Marlen. *Wir töten Stella/Das funfte Jahr*. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2003.

8.2 Viri

Arendt, Hannah. *Vita Activa*. Ljubljana: Krtina, 1996.

Bachmann, Ingeborg. *Die kritische Aufnahme der Existential philosophie Martin Heideggers*. München, Zürich: Piper, 1985.

Bachmann, Ingeborg. *Tri poti k jezeru/Lajež*. Salzburg, Klagenfurt/Celovec: Wieser, 1990.

Bammer, Angelika. »Feminism, Frauenliteratur, and women's writing of the 1970s and 1980s.« *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*. Ur. Jo Catling. Cambridge: Cambridge University Press, 200. 216—233

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol I*. Ljubljana: Delta, 1999.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol, 1*. Ljubljana: Delta, 1999.

Bernhard, Thomas. *Mraz*. Ljubljana: Beletrina, 2016.

Bock, Gisela. »Racism and Sexism in Nazi Germany: Motherhood, Compulsory Sterilization, and the State.« *Signs*. 8.3 (1983) 400—421.

- Butler, Judith. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2001
- Cixous, Hélène: *Smeh meduze in druga besedila*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2005.
- Claudia Stoiser. *Es lebe die Einsamkeit: Alleinsein, Einsamkeit und soziale Isolation literarischer Figuren in ausgewählten Texten der Neueren Deutschen Literatur*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2013.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999. 215—216.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Ljubljana: Analecta, 1998.
- Duden, Anne. »In Ruhe und Ordnung: unheilbar verwundert.« *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 108—113
- Dunkl, Dora (Marlen Haushofer). »Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder: Ein Gespräch mit Dora Dunkl.« *Oberösterreichische Nachrichten*. 6. 11. 1969.
- Felski, Rita. *Beyond feminist aesthetics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Flugge, Elias. *Zimmer, Raum, Räumungen: Zur Positionierung weiblicher Figuren im Privatraum bei Autorinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler Buchverlag, 2016.
- George L. Mosse. *Nacionalizem in seksualnost*. Ljubljana: Založba cf*, 2005.
- Gerlach, Franziska Frei. *Schrift und Geschlecht*. Berlin: E. Schmidt, 1998.
- Jeannie Ebner. »Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer.« *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 178—183.
- Jelinek, Elfriede. *Smrt in deklica*. Celovec: Mohorjeva, 2004.
- Jelinek, Elfriede. *Učiteljica klavirja*. Ljubljana: Študentska založna, 2003.
- Jurman, Urša. »Cindy Sherman in ženskost kot maškarada.« *Delta*. 1–2 (2000). 29—64.
- Juvan, Marko. *Hibridni žanri*. Ljubljana: LUD Literatura, 2017.

Kabić, Slavija. *Njemački književni dnevnik: Max Frisch, Marie Luise Kaschnitz, Peter Handke*. Zagreb: Leykam international, 2013.

Kaufmann, Andrea. *Die Einsamkeit in den Romanen Marlen Haushofers*. Diplomsko delo. Universität Wien, 1991.

Koželj, Barbara. »Marlen Haushofer: Mansarda« Robni zapisi. *Literatura* 130 (2002): 187—188

Kralj, Lado. »Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama. *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006. 54.2. (2006). 205—220.

Kralj, Lado. »Teorija drame«. *Literarni leksikon*. Ljubljana: DZS, 1998.

Lorenz, Dagmar C. »Eine Feministin aus Österreich«. *Modern Austrian Literature*. Riverside: University of California, 12. (1979). 171—193.

Lühe, Irmela von der. »Erzählte Räume – leere Welt.« *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 73—107.

Maček, Amalija. »Poročen si s svojo samoto.« *Apokalipsa* 51/52 (2002): 274—276.

Moi, Toril. *Politika spola/teksta*. Ljubljana: LUD Literatura, 1999.

Morrien, Rita. *WeiblichesTextbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausenund Neumann, 1996.

Müller, André. »Mater je sram in uboga.« *Učiteljica klavirja*. Ljubljana: Študentska založba, 2003. 283—295.

Pablé, Elisabeth (Marlen Haushofer). »Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt: Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé«. *Die Furchte*, št. 15, 13. 4. 1968.. V: *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 127—134.

Reichart, Manuela. »Marlen Haushofer: eine völlig normale Geschichte«. V: *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 21—43.

Roebing, Irmgard. »Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fort schreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk.« *Frauen-Frage in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Ur. Mona Knapp, Gerd Labrousse. Leiden: Brill, 1989. 275—321.

Rohman, Carrie. *Stalking the subject: modernism and the animal*. New York: Columbia University Press, 2009.

Samide, Irena. »Marlen Haushofer: Mansarda.« *Ampak* 2. 11 (2001): 68—69.

Sartre, Jean Paul. *Being and nothingness*. New York: Washington Square Press, 1992.

Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg; Wien: Residenz, 1996.

Stefan, Verena. »Rose und Herz.« *Rauh, wild&frei*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

Strigl, Daniela. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. München: Econ Ullstein List Verlag, 2000.

Venske, Regula. »Schriftstellerin mit der Seele eines Möbelpackers«. *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Wien, Köln, Böhlau: Walter-Buchebner-Literaturprojekt, 1991.

Venske, Regula. »Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splittwerk enträtseln könnte...« *Oder war da manchmal noch etwas anderes?* Ur. Anne Duden. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1986. 43—66.

Weber, Dietrich. *Deutsche Literatur seit 1945*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968.

Weigel, Sigrid. *Die Stimme der Medusa*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

Wittig, Monique. *Eseji*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2000.

Woolf, Virginia. *Lastna soba*. Ljubljana: Založba cf*, 1998.

Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Zupančič, Alenka. *What is sex?* Cambridge, London: The Mit Press, 2017.

Izjava kandidatke

Spodaj podpisana Ana Lorger izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 23. 2. 2018

Podpis kandidatke: _____