

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

**REPREZENTACIJE MATERINSTVA V IZBRANIH DELIH
SLOVENSKE DRAMATIKE PO LETU 1975**

MAGISTRSKO DELO

Laura Brataševc

Mentorici: doc. dr. Alja Adam
izr. prof. dr. Katja Mihurko Poniž

Nova Gorica, 2014

ZAHVALA

Iskrena zahvala gre mentoricama izr. prof. dr. Katji Mihurko Poniž in doc. dr. Alji Adam za pomoč pri določitvi teme, usmeritve, strokovno pomoč in spodbudne besede ob pripravi magistrske naloge. Obenem se zahvaljujem diplomirani slovenistki Beti Bučinel za pregled naloge ter prof. Meliti Lemut Bajec in prof. Veroniki Piccinini za prevod izvlečka. Zahvala gre tudi moji družini, možu Stanku in sinovoma Anžetu in Eneju za njihovo potrpežljivost, spodbudo in podporo v času mojega študija.

NASLOV: *Reprezentacije materinstva v izbranih delih slovenske dramatike po letu 1975*

IZVLEČEK

V magistrski nalogi obravnavam štirinajst izbranih dramskih del, ki so nastala na Slovenskem po letu 1975. V dramskih besedilih se osredotočam na različne reprezentacije mater in materinjenja, ki so v izbranih literarnih delih potisnjena v ospredje besedila ali pa so pomembna za razvoj zgodbe. Z raziskavo želim ugotoviti, v kolikšni meri je prikaz mater stereotipen in na kakšen način (če sploh) prihaja do odmika od tovrstnega reprezentiranja materinjenja. Pri tem posegam tudi v slovansko mitologijo, saj je stereotipnost in arhetipskost materinskih likov, ki se pojavljajo v nekaterih analiziranih besedilih, mogoče natančneje ponazoriti prav preko dualističnega prikaza nekaterih slovanskih boginj in drugih ženskih mitoloških bitij, ki so del slovanske kulture.

KLJUČNE BESEDE: reprezentacije materinstva, materinjenje, feminizem, dramatika, krščanstvo, slovanska mitologija

TITLE: *Representation of Motherhood in the Selected Slovene Dramatic Works after the Year 1975*

ABSTRACT

This Master's thesis discusses fourteen theatre plays written in Slovenia after the year 1975. The analysis of the respective texts focuses on the various representation types of the images of mother and mothering which in the selected works either stand in the foreground of the text, or are in a certain way important for the development of the plot itself. The aim of this study is to assess the extent to which the depiction of mothers can be considered as stereotypical and to describe the manner in which the shift in the above-mentioned representation of mothering occurs (if it occurs at all). The Slavic mythology is also used to support the findings, as the stereotypical and archetypical images of the maternal figure appearing in the analysed texts can be further explained in more detail by means of this dualistic depiction of the Slavic goddesses and other female mythological creatures which are part of the Slavic culture.

KEY WORDS: representation of motherhood, mothering, feminism, drama, Christianity, Slavic mythology

Kazalo vsebine

ZAHVALA.....	II
1 UVOD	1
2 MATERINSTVO KOT OPRAVIČILO ZA KRŠENJE NARAVNIH IN DRUŽBENIH NORM.....	6
2.1 Andrej Hieng: Zakladi Gospe Berte	7
2.2 Dane Zajc: Kálevála	12
3 DESTRUKTIVNO MATERINSTVO KOT GROŽNJA OTROKU IN DRUŽBI.....	18
3.1 Vinko Möderndorfer: Mama je umrla dvakrat	18
3.2 Dane Zajc: Medeja	24
3.3 Andrej Rozman Roza: Janko in Metka.....	29
3.4 Rudi Šeligo: Lepa Vida	32
3.5 Vinko Möderndorfer: Evropa.....	41
4 NADOMESTNO MATERINSTVO	48
4.1 Dragica Potočnjak: Alisa, Alica	48
4.2 Saša Pavček: Čisti vrelec ljubezni.....	51
5 MATI KOT ZEMELJSKA SOVRAŽNICA IN DUŠEVNA ZAVEZNICA.....	56
5.1 Vinko Möderndorfer: Lep dan za umret	56
5.2 Dragica Potočnjak: Za naše mlade dame	62
6 MATI KOT ŽRTEV FIZIČNEGA NASILJA IN PSIHIČNE MANIPULACIJE	67
6.1 Simona Semenič: Gostija	67
6.2 Simona Semenič: 5fantkov.si	72
6.3 Saša Pavček: Pod snegom	76
7 SKLEP.....	81

1 UVOD

V magistrski nalogi obravnavam raznolike like mater v izbranih besedilih slovenske sodobne dramatike. Analiziram štirinajst dramskih besedil nastalih po letu 1975, in sicer besedila *Lepa Vida* (1977) Rudija Šeliga, *Zakladi gospe Berte* (1983) Andreja Hienga, *Kálevála* (1986) in *Medeja* (1988) Daneta Zajca, *Janko in Metka* (2009) Andreja Rozmana Roze, *Alisa, Alica* (2000) in *Za naše mlade dame* (2006) Dragice Potočnjak, *Mama je umrla dvakrat* (1998), *Lep dan za umret* (2009) in *Evropa* (2013) Vinka Möderndorferja, *Čisti vrelec ljubezni* (2005) in *Pod snegom* (2008) Saše Pavček, *5fantkov.si* (2008) in *Gostija* (2010) Simone Semenič. Besedila so izbrana glede na to, kako je lik matere reprezentiran v posameznem delu, bodisi je slednja postavljena v ospredje dela in je ključnega pomena za razvoj zgodbe ali pa gre za drugačno, odstopajočo podobo matere.

Za izbor teme magistrske naloge sem se odločila predvsem zaradi zanimanja za reprezentacijo materinstva v sodobnosti, saj želim ugotoviti, ali se prikaz lika matere v dramatiki spreminja ali je tudi v današnjem času, ko naj bi zaradi emancipacije žensk presegli spolne stereotipe, še mogoče najti arhetipske in stereotipne upodobitve materinstva.

Pri pregledu že obstoječe literature sem ugotovila, da so o reprezentacijah materinstva že pisali. Na to temo najdemo kar nekaj diplomskih in magistrskih nalog, vendar se te dotikajo drugih (literarnih) področij. Tako se je na primer z reprezentacijo materinstva ukvarjala Daša Medvešček, ki je svojo pozornost namenila opusu Svetlane Makarovič, in sicer njenemu pesniškemu ustvarjanju kot tudi področju njenih pravljic. Prav tako se je ob tem opirala tudi na mitologijo, pri čemer je večji poudarek na grških in rimskih mitih, ter na pomen krščanske motivike, mimo katere ne moremo ob analiziranju lika matere.

Zelo zanimivo raziskovalno delo je predstavila tudi Katarina Krasko, ki se je v svoji diplomski nalogi ukvarjala z reprezentacijo materinstva v oglasih. Tu se tudi sama dotika področij, kot so podobe materinstva v preteklosti, materina krivda, krščanski vpliv na razumevanje materinstva, večidel pa posveti upodobitvi matere znotraj medijev, oglasov in pritisku medijev na takojšnjo skrb za materino telo po porodu.

Nataša Mojškerc je v reviji *Socialna pedagogika* objavila članek o podobah materinstva v tako imenovanih ženskih revijah, kjer predstavlja prevladujoče predstave o materah, dotika se tudi mitov o materinstvu, pri čemer ugotavlja, da v sodobni zahodni družbi še vedno dojemamo materinstvo kot nekaj samoumevnega za ženski spol.

O materinstvu najdemo tudi številne druge članke in strokovna dela, med drugimi se z likom matere znotraj literature veliko ukvarjajo Katja Mihurko Poniž, Zdenka Kristan, Nevenka Podgornik Pulec, znotraj simbolnega pa tudi Alja Adam in druge raziskovalke, katerih misli in ugotovitve bom vključila v magistrsko nalogo.

Omeniti moramo tudi analizo Mateje Pezdirc Bartol, ki se je ukvarjala z odnosom med materjo in hčerjo v dveh izbranih sodobnih dramskih tekstih, in sicer v besedilih *Lep dan za umret* Vinka Möderndorferja in *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, delih, ki sem jih v analizo zajela tudi v svoji magistrski nalogi.

Tematika materinstva oziroma materinjenja je sicer že precej obdelana in analizirana, vendar dosedanje raziskovanje ne obsega poglobljenega pogleda na področje slovenske sodobne dramatike. V magistrski nalogi bo namesto materinstva uporabljen pojem materinjenje, ki se pojavlja kot novejši pojem, ki ga je v naš prostor uvedla Tanja Rener. Sabina Žnidarčič Žagar pravi, če je pojem materinstvo bolj tehnične ali celo pravne narave in v svojem bistvu zajema le razmerje med materjo in otrokom, pa so v pojem materinjenje vključene tudi številne dolžnosti in opravila matere, vključuje tudi čustvena razmerja, ki so ključni del vzgoje in skrbi za otroka, obenem pa tudi ves tisti pomen, ki ga je prej nosil pojem materinstvo. Pomembno je omeniti tudi, da spol v tem novejšem pojmu ni bistven, lahko je tista, ki materini, ženska, ni pa nujno. Vpeljava pojma materinjenje je bila potrebna predvsem zaradi čedalje raznovrstnejših družinskih odnosov in poimenovanja družine na sploh (Žnidarčič Žagar, 2009).

Pri analizi dramskih besedil sem pozorna predvsem na to, koliko se reprezentacije materinjenja med besedili razlikujejo ter v kolikšni meri prihaja do stereotipizacije in arhetipizacije lika matere, pri čemer so med arhetipskimi upodobitvami materinski liki najpogosteje reprezentirani kot svetnice, čarovnice, pravljичne botre ali zlobne mačehe (Staub, 2007).

Kljub temu, da je osrednja pozornost usmerjena na same podobe materinstva v izbranih delih slovenske dramatike, se naloga dotika tudi vprašanja, če se omenjena reprezentacija spreminja glede na spol avtorja/avtorice dramskega besedila. Zato sem v magistrski nalogi pozorna na morebitne vzporednice znotraj prikaza materinstva pri dramatičarkah in dramatikih, iz česar bom izpeljala sklep, pri katerih izbranih avtorjih in avtoricah lahko govorimo o izstopajoči reprezentaciji materinjenja, ki se odmika od podobe cankarjanske matere ali matere, ki je za

besedilo zanimiva zgolj zaradi svojega destruktivnega in demoničnega odnosa do otroka in družbe.

Ker so nekatera izbrana dramska besedila neposredno povezana z mitologijo, iz katere črpajo zgodbo, temo in motive, je pozornost usmerjena tudi v to, koliko se reprezentacija matere sklada z značajskimi potezami slovanskih mitoloških boginj in bitij. Ker so miti družbeno konstruirane zgodbe, se namreč ravno v njih kažejo najbolj stereotipne podobe tako moškega kot tudi ženske oziroma matere. Že Jung (1995) vidi v mitih manifestacijo kolektivnega nezavednega, v kateri pridejo do izraza bistvene človekove izkušnje. S stališča reprezentacije ženske znotraj mitologije bi torej lahko govorili o zrcalni podobi patriarhalne družbene miselnosti.

Bistveni del naloge zavzema kritičen pogled na reprezentacijo matere znotraj izbranih dramskih del, ki jo nekateri pisci postavljajo v ospredje besedil le, v kolikor je prikazana v vlogi destruktivne matere, ki predstavlja grožnjo tako otroku kot tudi sami patriarhalni družbi. V nasprotnem primeru za literaturo ni zanimiva in je v svoje tekste ne vključujejo ali pa se znajde v vlogi cankarjanske matere, ki nikakor ne najde izhoda iz slovenske literarne umetnine. Kot že omenjeno, sem v magistrski nalogi pozorna na to, ali se s podobno problematiko srečamo tudi pri dramatičarkah ter ali se njihovi materinski liki odmikajo od teh dveh reprezentacij in v čem se njihove matere razlikujejo od moških dramskih ustvarjalcev.

Metodologija za pripravo magistrske naloge temelji predvsem na kritičnem, analitičnem in interpretativnem prebiranju izbranih slovenskih sodobnih dramskih besedil.

V ospredje analize stopajo teoretski vidiki feministične literarne vede, pri čemer se opiram na raziskave tujih (Simone de Beauvoir, Julie Kristeva, Toril Moi in Adrienne Rich) in domačih teoretičark (Alje Adam, Eve D. Bahovec, Zdenke Kristan, Katje Mihurko Poniž, Suzane Štular in Valerije Vendramin). Feministična literarna teorija kritično vrednoti družbena razmerja, ki temeljijo na spolnih razlikah in »opozarja na določene reprezentacije spolne razlike, četudi so te z literarnega stališča nezanimive ali teoretsko nezadostne« (Vendramin, 2003: 8). V pričujoči magistrski nalogi bom torej kritično analizirala podobo matere, ki se pojavlja v izbranih delih, ter ob tem opozorila na klišejske in stereotipne reprezentacije materinjenja.

Ker je materinska vloga konstrukt patriarhalne družbe, se pri analizi in interpretaciji materinjenja znotraj literarnih del ni mogoče nasloniti zgolj na feministično literarno vedo,

temveč je nujno poseči po različnih znanstvenih diskurzih in metodah. Feministična literarna veda je del feministične teorije, ki je v drugi polovici 20. stoletja postopoma postala del nove znanstvene paradigme, za katero je značilna pluralnost ter interdisciplinarnost, in raziskuje področje literature, znotraj katere se posveča predvsem besedilom, ki so namenjene ženskam ali pa govorijo o njih. Pozornost feministične literarne vede je usmerjena tudi na razlike in odnose med spoloma, pri čemer razkriva družbeno konstruirane spolne stereotipe in arhetipske prikaze ženskosti znotraj literarnih del.

Svoje predpostavke in interpretacije sem podkrepila s številnimi citati iz izbranih dramskih besedil z namenom, da v magistrski nalogi spregovorijo tudi sami analizirani dramski liki, s čimer dopuščam možnost različnih interpretacij bralca in se izogibam tako imenovanemu »agresivnemu načinu argumentiranja in pridobivanju absolutnih resnic« (prav tam), torej gre za uporabo enega od pristopov, kako pisati besedilo z vidika feministične teorije.

Pri razlaganju reprezentacije materinjenja znotraj besedil sta mi v veliko pomoč tudi literarna hermenevtika in literarna sociologija, preko katerih literarne like interpretiram s stališča družbenih pojavov, ki jih v svojem delu *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja* (2013) predstavlja Ksenija Vidmar Horvat. V analizo izbranih dramskih del so vpeta tudi teoretska spoznanja s področja psihoanalize, kjer je v ospredje postavljena študija o dejanju resnične ženske Jacquesa-Alaina Millerja (2001).

Poleg analitične metode, s katero je predstavljena podoba literarnega lika matere, je za pričujoče magistrsko delo ključnega pomena tudi literarna interpretacija, ki je po drugi svetovni vojni postala pomemben del preučevanja literature in se močno povezuje z literarno zgodovino (Kos, 1995: 11).

Magistrska naloga je razdeljena na različne vsebinske sklope, znotraj katerih si v podpoglavjih sledijo analize in interpretacije dramskih besedil s podobno reprezentacijo matere. Vsebinski sklopi znotraj naloge niso zasnovani kot povsem zaključene enote, temveč se na nekaterih mestih med seboj povezujejo, in sicer preko rdeče niti, ki jo skozi delo vodi slovanski mitološki kontekst. Prav preko mitologije je namreč mogoče nazorno ponazoriti stereotipnost in arhetipnost materinskih likov, ki se pojavljajo v nekaterih delih, ne nazadnje pa kaže mit, po mnenju francoskega strukturalista Lévi-Straussa, neko globljo, nezavedno vsebino in »univerzalno spontano logiko neracionalnega tipa, skupno vsemu človeštvu« (Virk, 1999: 106).

Obenem magistrska naloga preko stalnega navezovanja na mitološki kontekst deluje kot

smiselno zaključena celota. V delu je pet vsebinskih sklopov oziroma poglavij, ki jih dopolnjuje različno število podpoglavij, predstavljenih v nadaljevanju naloge.

2 MATERINSTVO KOT OPRAVIČILO ZA KRŠENJE NARAVNIH IN DRUŽBENIH NORM

V podpoglavjih, ki sledita, sta predstavljeni dve dramski besedili, in sicer delo Andreja Hienga *Zakladi gospe Berte* (1983) in besedilo Daneta Zajca, *Kálevála* (1986), kjer se materi, kljub kršenju družbenih ali naravnih norm, izogneta strogi kazni, saj želita s svojim dejanjem zaščititi lastnega otroka. Iz analize nekaterih drugih besedil, predvsem del Daneta Zajca *Medeja* in Rudija Šeliga *Lepa Vida*, je razvidno, da mora biti ženska, ki ne sprejema svojemu spolu pripisanih vlog in se zoperstavlja ustaljenim patriarhalnim družbenim normam, za svojo nepokorščino kaznovana, podrejena, utišana, ukročena, saj v nasprotnem primeru predstavlja grožnjo. Njeno delovanje in prisotnost v sferi javnega je zato sprejemljivo le v vlogi matere, saj je v tej vlogi popolnoma podrejena družinskemu načinu življenja. Zdenka Kristan pravi, da med najpogostejša prehoda ženske iz iracionalnega v racionalno polje, v katerem je ženska pod popolnim nadzorom, spadata poroka in materinstvo. Ker je materinstvo ena redkih za žensko družbeno sprejemljivih vlog, je dejanje matere, ki se zoperstavi pravilom zaradi ljubezni do lastnega otroka, sprejemljivo in dopustno, zato je mati v literaturi le malokrat strogo kaznovana ali celo uničena (Kristan, 2005).

Znotraj slovanskega mitološkega prostora podobo zaščitniške matere v analiziranih besedilih najlažje razložimo z delovanjem boginje Mokoš. Pri interpretaciji se naslanjam na mitološko podobo Velike Matere zemlje, ki se, kot navaja Ovsec (1991), v slovanski mitologiji¹ pokriva s podobo boginje Mokoš.² Ob tem prihaja do različnih teorij, saj Ovsec omenja, da gre ob Veliki Materi zemlji in Mokoš za isto božanstvo, kasneje pa Šavli (2008) opaža, da gre za dva sprva ločena lika, ki se kasneje združita, ko Mokoš prevzame lik Matere zemlje. Zaradi lažjega vključevanja mitološkega lika v analizo, se bom oprla na Ovsečevo razlago in predpostavljala, da gre pri Materi zemlji in boginji Mokoš za isti mitološki lik.

¹ Sama beseda mitologija izvira iz starogrške zloženke *mythología* (*mýthos* – *lógos*) in prikazuje odnose, dogajanja, stanja naše sedanje stvarnosti v dogodkih, ki so se zgodili pred našim časom, se bodo zgodili na koncu časa ali pa se dogajajo mimo našega časa. Na ta način sta preteklost in prihodnost prisotna v sedanjosti, kar dela mite, čeprav so nastali v določenem zgodovinskem trenutku, brezčasne in nadčasne (Belaj v: Bellinger, 1997: 5–7). Vitimirju Belaju pritrjuje tudi Armstrong: »Mit je bil dogodek, ki se je zgodil v preteklosti, vendar se nekako dogaja vseskozi. Zaradi našega izključno kronološkega pogleda na zgodovino ne poznamo izraza za ta pojav, toda mitologija je umetnostna zvrst, ki kaže onkraj zgodovine k brezčasnemu v človeškem obstoju, ki nam pomaga, da presežemo kaotični tok naključnih dogodkov in vsaj za trenutek uzremo jedro resničnosti« (Armstrong, 2005: 14).

² Gre za slovansko žensko božanstvo, ki ga Monika Kropelj opiše kot nosilko obnavljanja, plodnosti, cikličnega kroženja, obenem je povezana tudi z ženskimi opravili, predenjem, tkanjem in pranjem. Zelo opazna je njena povezava z vodo, mokroto, iz česar naj bi tudi izviralo njeno ime, voda pa simbolizira in daje pogoje za vzkalitev novega življenja (Kropelj, 2008).

2.1 Andrej Hieng: Zakladi Gospe Berte

Andrej Hieng zariše podobo matere, ki že v kali zatira svojo čustveno plat in se z okoljem in življenjem sooča skozi svoj močan in racionalen značaj, prav takšno je bilo tudi njeno vodilo pri vzgoji lastne hčerke. Njene značajske poteze se izoblikujejo na podlagi materinega delovanja znotraj družine in družbe, kar ima velik vpliv tako na hčerino osebno kot tudi karierno pot. Lidija je predstavnica poslovno uspešne ženske, ki ne stremi k tako imenovani »naravni«³ vlogi ženske in materinjenju, temveč se njeno življenje vrti okoli službe in poslovnih uspehov, ki so sad tako njenega trdega dela kot tudi njene pretkanosti ob doseganju lastnih ciljev. Kljub temu je iz njenega govora razvidno hrepenenje po materinem izkazovanju čustev, kar je bilo znotraj njene družine nezaželeno:

LIDIJA: Kdaj smo pri naši hiši razpravljali o čustvih, razen o materinskih? S kakšno pravico drezaš v stvari, ki si mi jih zatolkla še preden sem šla v šolo?! /.../ Zahtevala si, naj se prerinem naprej, kakor vem in znam, za vsako ceno, čez kaširane salame v praznih izložbah, čez Stalinove fotografije! Naprej! si komandirala, Režimi, ideologije: ni pomembno! Ljubezen, ki te naenkrat tako zanima, je bila samo zate, pa še to le majhen spominček, Rogaška Slatina, žgečkanje z besedami, limonada z ledom. Mene si učila, kako je treba več zatajiti, kot pokazati. Hodi! si rekla. Uspeh je posledica vztrajnosti! Brez teoriziranja si me naučila teorije, da je treba uspeti v vsaki družbi, naj je še tako zavržena, in da se zmerom najde deodorant, s katerim se zavaruješ pred smradom drhali. (Hieng, 1983: 71)

Med materjo in hčerjo znotraj dramskega besedila prihaja do nenehnih nasprotovanj in nepotrebnih besednih dvobojev, ki so močno prežeti z ironijo, obenem pa ni mogoče zanikati njune obojestranske želje po sprejetosti in občutku pristne ljubezni. Tovrstne potrebe raje prenašata na odnos z moškim, čeprav svojih čustev tudi v tem odnosu ne znata izraziti. Na podlagi nadrejenosti, nedostopnosti in zavračanja Jožetovih čustvenih izpovedi, ki ji sicer ugajajo, vendar se jim noče (ali se jim ni zmožna) prepustiti, bi lahko govorili o gospe Berti v

³ Veljale so in zdi se, da še veljajo, ideje, da je celotni ženski organizem zgrajen in usmerjen k reprodukciji, zato Simone de Beauvoir uporablja pojem »naravna poklicanost« (Beauvoir 2013: 291) ženske k materinjenju, kar zagovarja predvsem mišljenje patriarhalne družbe. Eva D. Bahovec omenja, da se danes zavedamo, da materinskost ni božji dar ali naravna potreba ženske, temveč gre za produkt ideoloških aparatov države (Bahovec v: Delta, 1995), vendar Julia Kristeva v svojem delu *Stabat mater* (1995) poudarja, da je še vedno edina družbeno dovoljena in sprejemljiva reprezentacija ženskosti povzeta v materinstvu (Kristeva v: Delta, 1995).

Suzana Štular vidi najtrdnjšo biološko dano realnost prav v navidezno samoumevni spolni identiteti, ki jo posameznik dojema kot nujno sestavina lastne osebnosti. Svoj Jaz in družbene sfere tako kreira preko lastne spolne identitete, preko česar ga družba sprejema ali zavrača (Štular, 1999: 67).

odnosu do njenega prijatelja kot o tako imenovani femme fatale.⁴ Jože jo posredno označuje tudi kot »nekakšno sicilijansko Madono« (Hieng, 1983: 6), božanstvo, do katerega goji brezmadežno ljubezen: »Lepo se mi zdi. Ni me sram povedati, da uživam. Prejle sem vas gledal čez ograjo, in ker je taka svetloba, ste bili videti nekako – posvečeno« (Hieng, 1983: 6). Gre za le nekatere segmente, ki bi jo lahko povezovali z omenjeno oznako ženskosti, vendar glede na teorijo, ki jo o femme fatale postavlja Zdenka Kristan (2005), Berta ne more biti femme fatale, ker deluje tudi v materinski vlogi, saj Kristan pravi, da je femme fatale »postala antiteza materinskemu telesu – je sterilno telo, ki ničesar ne producira« (Kristan, 2005: 136). V ta model bi jo torej lahko uvrščali le zaradi njenih značajskih lastnosti in avtoritativnega delovanja v odnosu do moškega: »No, kaj pa mencate? Saj vendar nismo pri avdienci, da bi vas moral kdo naznaniti. Tule v šipi na uri vas vidim. Spet ste mi nekaj prinesli, gospod Jože, na mojo jezo, ampak ko ste že prinesli, pač odložite, kar imate, pridite bliže, počenite, tako vas bom lahko za ušesa« (Hieng, 1983: 5). Jože je v tem odnosu v izrazito podrejenem položaju, tovrstno podobo moškega je v zgodovini najpogosteje mogoče najti v povojnem času, torej ob koncu druge svetovne vojne, ko je materam zaradi vojne odsotnosti moškega poleg materinske skrbi dodeljena še vloga, ki je bila prej v domeni očeta,⁵ s tem pa ji je odmerjena tudi velika moč znotraj družine.⁶ Ženska torej prevzame funkcije, ki jih je patriarhalna družba pripisovala moškemu, kar predstavlja grožnjo dominantni poziciji moškega in pripelje do »krize moškosti« (Vidmar Horvat, 2013: 74), o čemer bo tekla beseda tudi v naslednjih poglavjih.

Jože se tako v odnosu do gospe Berte postavlja v vlogo »sluge« (Hieng, 1983: 5), njegov značaj je Bertino čisto nasprotje, opredeljuje ga ponižnost, čustvenost, romantične izjave, izbrane besede, obenem pa je njegovo vedenje prežeto s strahom, ki mu ga vzbuja nepredvidljiva ženska: »Držite me. Z očmi. Z besedami. Norčujete se, ampak hudobno. Prvič, odkar vas poznam, sem prestrašen, ker ne razumem vaših nagibov. Oprostite, da se izražam

⁴ »Je ambivalentna in v sebi vključuje tako žensko skrivnost – nekaj česar ne razumemo, česar moški oziroma moškosrediščna kultura ne razume, ne pozna, kar ni epistemološko obvladano ter vzbuja epistemološki nemir in je zato vedno neke vrste grožnja – kot usodno privlačnost, ki pa je, prav tako kot je zaželena, tudi ogrožujoča.« (Kristan, 2005: 136)

⁵ V literaturi so ženske, ki se poslužujejo moških funkcij, navadno kaznovane, kar se kaže v usodi Ajshilove Klitaimestre (Oresteja), ki s prilastitvijo prestola stopi na dominantno pozicijo, torej v javno sfero, ki je bila le v domeni moškega, kasneje pa iz proznih del izstopajo usode Ane Karenine (Lev Nikolajevič Tolstoj), ki tragično konča zaradi izbire ljubimca in zapustitve moža – tovrstna dejanja so sicer bila dopustna za moškega, ne pa za žensko; in Eme Bovary (Gustave Flaubert) ter drugih junakinj, ki delujejo kot moški.

⁶ Glej: Ksenija Vidmar Horvat, (2013). *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 69–80.

malce papirnato. Prestrašen človek postane lesen, ko se brani, in jaz se res branim« (Hieng, 1983: 9).

Nasprotno pa femme fatale v polnem pomenu, ki ga v svojem delu *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika* (2005) predstavi Zdenka Kristan, predstavlja hči Lidija. Ta sicer v odnosih do moškega goji čustva, kar tudi sama priznava: »Kdo da je? Človek, ki sem ga imela najrajši. Človek, ki ga imam najrajši. Človek, ki ga bom imela najrajši. Morda si izjemoma enkrat letno privoščim in rečem: edina velika ljubezen mojega življenja. Nič ne de, če iz mojih ust zveni malce smešno« (Hieng, 1983: 20), vendar pa znotraj odnosa deluje nasprotno svojim čustvom, ker skuša odnos prikazati kot nečustven in zgolj pogojen s koristmi enega od udeležencev: »Vem, kako me sovražiš, vem, kako si misliš: ni mi stala ob strani, čezme je stopila, ne, na glavo se mi je povzpela, s peto mi je vdrla lobanjo, in ko sem zakričal ...« (Hieng, 1983: 32). V dramskem besedilu se pojavljata dva moška, ki sta bila v razmerju z Lidijo, in sicer Štefan Arnež in Milan. Štefan je bil pred prestajanjem zaporne kazni Lidijin nadrejeni in ljubimec, vendar je Lidija bolj kot morebitnega življenjskega partnerja v njem videla »odskočno desko« (Hieng, 1983: 14), sam pa je do nje čutil nekaj več kot zgolj poslovno afero, kar je razvidno iz njegovih številnih izjav: »Kadar me je najbolj stiskalo pa sem videl samo njo. Če sem sanjal morje, je bilo tako, kot nekoč ... skoz val je plavala proti meni ... če sem držal v roki pomarančo iz paketa, sem imel poln nos vonja ... po njeni koži ... če je pritisnil jug ob okna, je bil v trenutku ves prostor, ki sem si ga predstavljal za zidom, poln njenih korakov ... in kakor bi slišal svilo ali ...« (Hieng, 1983: 46).

Poleg Štefana se v besedilu pojavlja tudi Milan, trenutni Lidijin ljubimec, njegove značajske poteze znotraj teksta niso prosto razkrite. Če se sprva kaže zgolj kot izkoriščevalec, ki do Lidije ne čuti ljubezni, temveč zgolj preračunljivo išče korist iz njune zveze, se na koncu razkrije njegovo čustvo do nje:

MILAN: Jaz, vidiš, jaz sem jo imel pa rad brez purgarskih dekoracij! Jaz nisem nikoli prestopil njihovega praga ... jaz sem bil diskretna ljubica ... taka, ki je nikomur ne pokažemo! Ničesar ji nisem mogel kupiti, ker ničesar nisem imel ... /.../ In strašno je, ko gledam tistole žensko skozi vse mogoče objektivne, ko jo vidim neizprosno jasno, ko je zame pokrita z znamenji, kot bi jo izklozljal kompjuter, in ko mi je, idiotu, definitivno dokazano, da je zakrknjena in ledena od možganov do ... pa jo v resnici ... pa si ne morem pomagati ... sploh ne ... saj jo imam ... (Hieng, 1983: 76).

Milanov govor tako neposredno še enkrat označi Lidijo za prej omenjeno *femme fatale*, ki uspešno skriva svoja čustva in deluje preko svoje hladnosti in nedostopnosti. V Milanu se torej bije boj med ljubeznijo in grozo, dvema nasprotnima si čustvoma, ki ju goji do Lidije. Prav nedostopnost in posledično nepoznanost ženske vzbuja v moškem strah, s težnjo po emancipaciji pa je, kot navaja Katja Mihurko Poniž v svojem delu *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne* (2008), ženska pridobila še politično moč, kar je moško ogroženost znotraj družbe še povečalo. Po mnenju Zdenke Kristan največjo grožnjo predstavlja ženski nekontroliran vstop v družbo, kjer bi si lahko začela prilaščati oblast, avtoriteto in možnost svobodne izbire (tipične moške funkcije), s čimer bi moškega postavila v odvisni in podrejeni položaj. Tako bi prišlo do družbene zmede, saj bi s tovrstnim delovanjem oba zavrgla spolu predpisane »naravne« vloge. Ženska, ki se poslužuje moških družbenih funkcij, ne more biti opredeljena kot ženska, zato postane znotraj družbe nekakšen hibrid – pošast, ki vzbuja grozo in odpor. Znotraj literature je prikaz ženske-pošasti utemeljen na svobodi in uhajanju nadzoru ženskih literarnih likov, obenem pa jih v svojem delovanju definira tudi želja po doseganju zelenih ciljev in morebitnem maščevanju tistim, ki jim pri tem stopajo na pot (Kristan, 2005). Tovrstno mišljenje je neposredno izraženo tudi v Lidijinem govoru: »Poznaš me toliko, kolikor prazen človek more poznati drugega človeka. /.../ Poznaš moje lase. Poznaš mojo kožo. Poznaš moj vonj. Poznaš moje dihanje. Poznaš moje navade pri ljubljenju. Drugega nič. Predvsem ne veš, da sem nevarna, ker se ne menim dosti za ovire in jih pri priči podrem, če jih je treba podreti.« (Hieng, 1983: 41).

Materinjenju se Lidija ne podreja, saj vso svojo voljo, moč in ljubezen vlaga v poklic. Vendar se ženska, kljub temu da se lahko izogne biološkemu materinjenju, ne more izogniti vlogi matere na simbolni ravni. Ksenija Vidmar Horvat pravi, da se začne v času postsocializma tako imenovano nadomestno materinjenje kazati tudi v poklicni karieri, ko ženska, predvsem tista, ki se raje odloči za poklicno pot kot materinjenje (ali zaradi številnih drugih razlogov ne postane biološka mati), s svojo popolno predanostjo poklicu in nenehno skrbjo za službo na simbolni ravni sprejme delo kot nadomestnega otroka. Ženska torej mora biti vpeta v kontekst materinjenja, bodisi biološkega bodisi simbolnega, saj lahko le tako deluje v javni sferi.

Poleg značajskih potez in delovanja znotraj odnosa z moškim Lidijo z materjo torej povezuje materinska vloga, ki se ji ženska ne more izogniti, in strast do lastnega otroka. Kljub temu, da se v začetku dramskega besedila med njima pojavljajo številna nesoglasja in nenaklonjenost, je ob koncu razvidna močna ljubezen in zaščitništvo gospe Berte do hčere Lidije: »Nikoli mi

ni bila nobena stvar važna, razen nje!« (Hieng, 1983: 81). Izkaže se, da je bilo Bertino negodovanje in kritiziranje hčere v začetku drame zgolj posledica krčevitega strahu, da bi jo izgubila, da bi jo hči zapustila in zanjo kot mati ne bi bila več potrebna ali koristna: »Družinska privrženost je trapasta izmišljotina! Premislite, pa boste ugotovili, da nas odrasli potomci grozno težko in z vsakim dnem težje prenašajo. Nazadnje pride sovraštvo iz naveličanosti. Molčanje« (Hieng, 1983: 9). Berta ta strah poveže z morebitnim neprosto voljnim odhodom v dom za starejše občane: »Bojim se tistega doma. Ne morem si pomagati. Včasih smo rekli hiralnica. Strah me je, da kar zmrzujem!« (Hieng, 1983: 18), saj se zdi, da jo je življenje naučilo, da lahko računa zgolj nase, vsi ostali pa so do nje dobri zgolj zaradi koristi, ki je bodo deležni. Takšno mišljenje prevladuje tudi v njenem odnosu do hčere, ki se ji boji pokazati čustva, da ne bi slednja zgolj izkoristila njene materinske ljubezni in jo zavrgla. Prav zaradi Bertine dvojnosti, ki prehaja od njenega negativnega odnosa do Lidije, ko jo v skrajni prizadetosti imenuje »grizli« (Hieng, 1983: 15), pa do zakrivanja hčerinih kariernih napak, kar je posledica njene neomajne materinske ljubezni: »Zaradi tega otroka, ki je bil moje življenje in moja edina sreča!« (Hieng, 1983: 81), jo lahko v oziru na slovanski mitološki kontekst primerjamo z Mokoš. Polona Bratina v svoji diplomski nalogi omenja, da tako imenovana »božanska mati« ni predstavljala zgolj nežnosti, tolažbe in predanosti, temveč tudi grozečo in nevarno podobo (Bratina, 2008: 28).⁷ Mokoš je bila namreč, tako kot Berta, do svojih otrok včasih neprijazna, kar je večkrat kazala s svojim nepredvidljivim divjanjem v naravi, vendar je kljub temu svoje otroke neprestano varovala, bila je njihova zaščitnica. Vendar nadvlada te Velike Matere zemlje ne traja dolgo, saj kmalu zasede drugačen položaj, njena nadvlada in moč sta zreducirani na spremljevalko moškega božanstva, ponekod pa se iz darovalke življenja sprevrže v tragičen lik:

Ko so Veliko mater jasneje določili in spoznali funkcijo dvojnosti ženskega in moškega načela v spočetju, so božansko načelo materinstva povezali s pojmom mladega boga, njenega sina in moža. Zatem je kult boginje, ki je še vedno ostala osrednji lik, prevzel dvojni aspekt v drami letnih časov. Moški in ženska sta zadržala svojo ustrezno ustvarjalno vlogo – ženska spremljajočo, moški oplajajočo. Od neolitika dalje so povsod začeli prevladovati falični simboli, razen v zahodni Aziji in vzhodnem

⁷ Gre za eno prvih ženskih božanstev, ki, kot navaja Jožko Šavli v svojem delu *Zlati cvet: bajeslovje Slovencev* (2009), skupaj z nebom (soncem) – očetom, tvori prvotno predstavo o »starševski dvojici božanstev« (Šavli, 2009: 109). Z njo so bili povezani predvsem pastirji in poljedelci, saj so bili z njo v stiku pretežni del dneva, dajala jim je hrano pijačo. Kljub ljubezni in milosti, ki jo je Mati Zemlja izkazovala svojim zemeljskim otrokom – »terrae filius (sin zemlje)« (Šavli, 2009: 109), je večkrat pokazala tudi svojo divjo, neobvladljivo plat, ko je z raznimi poplavami, sušami, potresi in drugimi nadlogami uničila letošnji pridelek na polju. S tem je bilo povezano tudi strahospoštovanje človeka do Matere Zemlje.

Sredozemlju, kjer so simboli materinstva ohranili svoj pomen in je bil bog podrejen boginji. Toda v porajanju življenja je bila že nakazana smrt in celo Velika mati je postala tragičen lik. Številni miti jo upodabljajo v iskanju svojega sina ljubimca, v objokovanju, v tarnanju, bolečini (Ovsec, 1991: 17).

Veliki Boginji Materi zemlji je bila njena nadnaravna vloga postopoma odvzeta in se je tako razdrobila v več figur,⁸ ki pa se še vedno obračajo k človeku in mu skušajo ustreči v njegovih najbolj skritih željah (Domenici v: Bratina, 2008: 30). Podobno mesto ob koncu besedila zasede tudi gospa Berta, močan značaj in neuklonljivo delovanje katere se konča z zlomom in se sprevrže v čustveno podreitev lastnemu otroku. Bralec spozna, da so bila njena dejanja in način komuniciranja z okolico le farsa, ki je temeljila na želji, da obvaruje in zaščiti svojo hčerko. Tako je zreducirana na stransko vlogo zaščitniške matere, avtor pa ob tem pušča odprt konec, ki ne pove ničesar o tem, ali je Berta s svojim dejanjem hčer res zaščitila ali ji je le še bolj škodovala. Ob tem je očitno, da je mati Berta kršila družbene zakone, česar pa avtor in najpogosteje tudi sam bralec/gledalec ne obsojata, saj je tovrstno materino dejanje opravičeno z njeno materinsko ljubeznijo in željo po zaščiti lastnega otroka. Avtor torej negativno plat Berte, ki smo jo prej primerjali z zastrašujočo platjo Velike Matere zemlje, zabriše in dopusti le še tisto, ki je ženski/materi družbeno dovoljena, torej dobrosrčnost, zaščitništvo, podredljivost in daritev, v kateri ni niti kančka egocentričnosti in želje po nadrejenosti.

2.2 Dane Zajc: Kálevála

Z likom boginje Mokoš se povezuje tudi lik matere Lokke v dramskem besedilu Daneta Zajca *Kálevála* (1989). Naslov Zajčevega dramskega besedila se navezuje na obsežen finski ep z istim naslovom, ki je sestavljen iz 52 spevov in 22.796 verzov. V dramskem besedilu *Kálevála* je prikazan odnos med odraslim sinom Lemmom in materjo Lokko, za katero je otrok središče njenega sveta. Zopet smo priča odsotnosti očeta, zato se lahko mati, seveda na podlagi lastnih dejanj, uveljavi kot junaška mati, ki stalno bdi nad svojim otrokom in ga varuje. Kljub močni navezanosti Lokke na sina, kar izraža s svojim neodobravanjem nad sinovim odhodom, se zdi, da živita drug mimo drugega, vsak zase v istem kraju: »Tudi v domači hiši sem bil sam« (Zajc, 1989: 220). Lokka si noče priznati, da Lemma domači kraj, ki je v Zajčevem besedilu prikazan izrazito temačno in puščobno, utesnjuje, duši ter zavira: »Puščoba, ta tvoja matica, kovač. Kot ta dežela, ki si ji, praviš, naredil nebo: samo skopušтво.

⁸ Te figure so sprva predstavljale antične boginje, kasneje pa bi to vlogo lahko prevzele krščanske svetnice in zaščitnice ljudstva (Bratina, 2008: 30).

Samo pritrgovanje od ust. /.../ Kaj naj čakam v Kalevali brez pričakovanja?« (Zajc, 1989: 212), s čimer še dodatno izraža svojo vdanost v usodo: »Sam, to so zeli, ki so zrastle na opuščeni njivi. Sam boš. Zmeraj boš. Ne da bi hotel. Tako brez moči. Tako boš hotel ven iz samote. Zato odhajaš, da presekaš svoj krog« (Zajc, 1989: 220).

Lemmov odhod iz Kalevale ne predstavlja zgolj zapustitve domačega kraja, temveč ga je mogoče razumeti tudi kot inicialni obred prehoda iz otroštva v odraslost. Odhod junakov od doma, da bi maščevali smrt družinskega člana, našli življenjsko sopotnico ali rešili ljudstvo nadloge, je kot simbolni element prehoda v dobo odraslosti prisoten v številnih ljudskih pripovedkah in mitih. Matere ob tem navadno odreagirajo z negodovanjem in nasprotovanjem, kar je prisotno tudi v analiziranem dramskem besedilu: »A ne še zdaj, otrok. Nisi še goden, da jih dobiš. /.../ Sam, ko ti poganja prvi puh pod nosom? Sam v mračno Pohjolo?« (Zajc, 1989: 218). Ksenija Vidmar Horvat pri tem opozarja na še en vidik materinjenja, na katerega navadno nismo dovolj pozorni, in sicer na občutke in notranje doživljanje materinjenja ob osamosvojitvi otrok. Večina mater naj bi imela velike težave s sprejemanjem potomčeve odraslosti in ni sposobna zrahljati vezi, ki so jih do tedaj pletla s svojim otrokom. Vidmar Horvat navaja, da strokovnjaki (psihologi, vzgojitelji) matere v tem obdobju pozivajo, naj »spustijo« svojega otroka, naj ga ne zadržujejo in omejujejo, same pa naj se posvetijo stvarim, ki jih zanimajo. Potemtakem se zdi, da mora mati, ko otroci odrastejo, v trenutku opustiti vse dejavnosti pa tudi vso skrb, ki ji jo je družba prej tako silno vsiljevala. Sedaj je primorana otroka poriniti proč od sebe, v sebi pa potlačiti skrb, ki jo je do njega gojila toliko časa, obenem pa svojo materinskost prenesti na službo, dejavnosti in hobije zunaj družine. Lokka kljub sinovemu odhodu ni pripravljena opustiti nadzora nad njim, vendar ker ostaja omejena na domače okolje, je v ta prizor vpeljan magični predmet, dar – glavnik, preko katerega Lemm ostaja pod nenehnim materinim nadzorom. Dubravka Ugrešić (2010) pravi, da ima v slovanski mitologiji glavnik več različnih namenov, in sicer se lahko pojavlja kot »smrtonosen predmet, ženski simbol, sredstvo ozdravitve in čarobno sredstvo rešitve« (Ugrešić, 2010: 228). Zajc ga v svoje dramsko besedilo v večji meri vključuje kot sredstvo posredne ozdravitve, saj je glavnik predstavljen kot sredstvo klica na pomoč, zato je mati postavljena tudi v vlogo sinove varuhinje: »Če zakrvavi, ti prihitim obvezat rane, jih pozdravit, jih zacelit. Če kri zakrvavi v tej prazni hiši, v tistem jutru skoz svetlo okno tvoja kri« (Zajc, 1989: 220).

Glavnik je bil tudi sredstvo za napovedovanje usode (Ugrešič, 2010: 228), čemur je mogoče pripisati materine sanje, še preden je izvedela za Lemmov padec v Manalo:

LOKKA: Ponoči, ko prihaja drugi svet k samotnim, k tistim, ki čakajo napol v grozi, napol v upanju in so na ta način napol na tem, napol na onem svetu, sem videla Lemminkäinen, kako je omahnil s krikom, ki se ni oglasil, ki je bil gluhi odmev krika nekriknjenega. Med črne skale, v črno vodo, tako črno, da je tudi temni žarek obupa ne razsvetli, je padal. Še pada v mojih sanjah, ki ležijo na budnem zglavju moje postelje. Nedotaknjene. O prvem svitu je primezela iz bele kosti glavnika krvava rosa. Na vsakem zobu se je svetlikala kapljica (Zajc, 1989: 231).

Prav velika strašna Mokoš, ki je včasih dobra, včasih polna zla, včasih ustvarja, včasih ruši in potem zopet na novo ustvarja, se kaže tudi v Lokki. Če je bila ob prvem rojstvu sina zgolj posredna stvariteljica oziroma zgolj prazen prostor, v katerega je Velika Mati zemlja položila novo življenje, je sedaj prikazana kot neposredna stvariteljica:

LOKKA: Vas bom sešila, vas bom zašila
z nitko svoje krvi vas bom,
vdeto v ušesa šivanke, ki je žarek šivanke, ki me je šivala,
z globokim dihanjem, se je zabadala
vame, ko sem spočela
te oči, to glavo, to kri, to kožo,
te kosti, to srce (Zajc, 1989: 237).

Če je Berta za zaščito svoje hčerke kršila družbene norme, se Lokka poslužuje kršenja naravnih življenjskih norm, ker želi iz onostranstva ponovno obuditi svojega sina. Predstavljena je mati, ki gre za svojega sina v smrt, zato da bi ga rešila, zaščitila in ponovno obudila v življenje. Ker je kršenje tovrstnih norm nesprejemljivo, mora biti mati za to kaznovana. Lemm namreč mater zaznamuje s krivdo, ko ji očita: »V slepi ljubezni si namesto srca, v nepremišljeni naglici, vsadila vame črnega majhnega laboda iz Manale« (Zajc, 1989: 261). Lemm ne govori zgolj o svojem ponovnem rojstvu, temveč izraža svojo duševno stisko, ki jo je občutil že v otroštvu: »Dvakrat si me rodila v slepi ljubezni« (Zajc, 1989: 261), le da se je takrat kazala črnina okoli srca v obliki nenehnega hrepenenja po nečem, kar ni dokončno definirano. A Lokka zaradi svoje postavitve nasproti naravnim življenjskim načelom ni

uničena, saj je njeno dejanje opravičeno z močno ljubeznijo matere, ki se popolnoma žrtvuje za svojega otroka, kar je za družbo edino sprejemljivo.

Zdi se, da Lemma nekaj časa navdihuje želja po maščevanju očetove smrti, nekaj časa hrepeni po ženski, njegovo hrepenenje pa obdaja ograja materine ljubezni in prikovanosti na domači kraj. Šele sedaj, z izstopom iz začrtanih meja materinega nadzora, je črni labod »zrasel, prerasel je tvoje sline, tvoj ljubeči jezik, tvoj zvezdni med« (Zajc, 1989: 261) in s tem je Lemm za mater postal »drugi /.../ sin, ki nisi moj sin« (Zajc, 1989: 261).

Tako kot Velika Mati, ki je primorana svojo moč deliti s sinom, se moč, nosilka katere je bila v času Lemmovega otroštva mati, kar je izraženo s priklenitvijo sina na domači kraj, ob Lemmovem odraščanju prenese nanj. Pri Veliki Materi pride do tega, ko se začne obdobje železa⁹ in pride do pojava orožja, zaradi česar se vloga in tudi moč moškega poveča, saj je postavljen v vlogo tistega, ki osvaja nova ozemlja, ščiti družino in maščuje smrt ali krivice svojih bližnjih. Prav maščevanje je tisto, ki žene Lemma v svet, s čimer se upre materini dotedanji moči in slednjo s svojo aktivnostjo prevzame nase.

Polona Bratina v diplomski nalogi pravi, da tako postane sin Velike Matere »sveti sin (Divine Son)« (Bratina, 2008: 30), kar s stopnjevanjem sinove vloge, ki preraste v brata ali soproga, privede do popolnega odtegljaja Materine moči in prevzeta zgolj stranske vloge matere Boga (Bratina, 2008: 29–30). Kot je bilo že omenjeno v prejšnjem podpoglavju, je veljala Velika Mati za eno prvih ženskih božanstev, številni raziskovalci na podlagi arheoloških najdb sklepajo, da prva zemeljska božanstva ni utelešal moški, temveč ženska¹⁰, ki sta ji bili s časom odvzeti nadvlada in moč. Boginja je v času neolita, zaradi svoje androginitete v sebi združevala oba aspekta, tako ženskega kot moškega, ki se simbolno kaže v upodobitvah živalskih samcev. Vendar se v minionskih časih moški aspekt že loči od ženskega božanstva, čeprav ostaja z njim še vedno tesno povezan. Njegova odvisnost od ženske boginje se kaže v arheoloških dokazih tistega časa, ki sicer navajajo obstoj mladega moškega božanstva, vendar ne potrjujejo obstoja odraslega boga. Posledično ni bil enakovreden boginji, temveč ji je bil

⁹ Obdobje železa ali železna doba je arheološka oznaka, ki datira čas, v katerem so začeli ljudje primarno uporabljati železo za izdelavo orožja in orodja. Na prostoru današnje Slovenije govorimo o 1. tisočletju pr. n. št., je pa omenjeno obdobje razdeljeno še na tri časovna obdobja, in sicer starejša železna doba, srednja in mlajša železna doba ali latenska doba. (Gabrovec, 1975: 55 - 60)

¹⁰ Tako Alja Adam v doktorski disertaciji (2007) ugotavlja, da arheološka odkritja iz neolitskega obdobja na Kreti potrjujejo obstoj zgolj ženskega božanstva. Podobno ugotavlja tudi Jan Makarovič v svojem delu *Od črne boginje do sina božjega* (1998), in sicer, da je najstarejša upodobitev božanstva, ki je bila najdena na slovenskem ozemlju, upodobitev ženske. Glede na oblačila upodobljene gospe in skrbnost ohranjanja omenjenega kipa, Makarovič navaja, da gre za ženski lik, ki je bil v času nastajanja omenjene stvaritve zelo spoštovan in čaščen, kar je dajalo nastalemu kipu poseben kulturni pomen (Makarovič, 1998: 21).

podrejen (Adam, 2007: 37). Šele kasneje se njuni funkciji in položaja spremenita, kar je bilo prikazano v začetku odstavka.

Še en vidik dvojnosti v navezavi na lik matere je viden v poimenovanju maternice. Če je maternica navadno povezana z novim življenjem: »Nazaj v maternico petja. Veselja. Gibanja. Zvokov. Smeha. Krikov. Strahu.« (Zajc, 1989: 237), rojstvom, prihodom na svet, pa Lokka z istim izrazom poimenuje tudi smrt:

LOKKA: Vrni mi srce, maternica, ki jemlješ,
zibel, ki plavaš stran od nas.
/.../ Maternica opustošenja, suše,
maternica zlomljenih krilc, šuštečih,
maternica nemih ust razpadlih,
maternica sprešanih oči, speštanih,
maternica jalovosti, vrni mi ga (Zajc, 1989: 237).

Lahko bi rekli, da maternica v Zajčevem besedilu simbolizira Veliko Mater, ki daje in jemlje, saj je povezana z ritualom prehoda. Alja Adam pravi, da se prej omenjeni mladi bog preko nenehnega porajanja v telesu odrasle boginje spreminja in na ta način prestopi v vlogo odraslega božanstva, ki lahko nadvlada že obstoječo boginjo: »Tako kot v svoji poprejšnji živalski različici je personificiral dinamično silo rasti, ki mora, tako kot drevo, vsako leto umreti in se znova poroditi v telesu boginje. Bil je utelešenje forme življenja, ki se mora spreminjati, medtem ko boginja kot obstoječi življenjski princip nikoli ne umre, ker se vedno znova prenavlja, obnavlja skozi njegove spremembe« (Adam, 2007: 37).

Če je imela Lokka v času sinovega otroštva nad njim moč, pa postane njena vloga po Lemmovem prehodu v odraslost le stranska. Na sinovo usodo nima več vpliva, zato mu ne more preprečiti odhoda iz domačega kraja. Kljub ponovnemu stvarjenju Lemma, ki je sad materinih rok, si moči ne pridobi nazaj. Ravno nasprotno, prav v tem njenem dejanju je tragičnost Lemmovega končnega dejanja, kar je razvidno iz prej omenjene krivde, ki jo Lemm očita materi.

Kljub temu, da se mu na trenutke pred očmi zariše podoba preteklega doma: »Zibelka? Postelja? Miza? Obrazi na oblakih ometa na zidu? Pokrajine na stropu? Da je vse zginilo, vse sfrlelo v zrak, v nič, padlo v luknjo pepela? Sovražniki, mama, to so moji sovražniki« (Zajc,

1989: 259), v istem dihu, kot da bi se v hipu zavedel, pravi: »O kriki, kriki, kje so kriki, da jih kriknem. Niso bili sovražniki, bili so meni podobni, iz mene zruvani ti kriki« (Zajc, 1989: 259).

Z Veliko Materjo, ki ustvarja in povzdigne svojega potomca nad svojo prvotno nadvlado se povezuje tudi mati sultanka iz dramskega besedila Iva Svetina, *Šeherezada* (1988), vendar je njena moč nad sinom večja, kot jo ima Lokka nad Lemmom, kar izrazi z besedami: »Jaz sem te rodila. Jaz na Pavji prestol posadila! Jaz te izobčim!« (Svetina, 1988: 109) Obenem je njena moč povezana tudi z njeno modrostjo, razsodnostjo in zmožnostjo »razbiranja znamenj neba« (Svetina, 1988: 123), njen vladajoči sin Šahrijar pa se temu ne upira, temveč mater spoštuje, dojema jo kot del sebe, svoj »organ« (Svetina, 1988: 118). Zato ob koncu, tako kot Lemm, ne more uničiti matere sultanke, ki se želi za dobro svojega kraljestva popolnoma žrtvovati, ko pravi: »In če ti vse to še ni dovolj, naj te moja kri potegne iz teme norosti v luč razsodnosti! Na, tu sem! Tvoja mati! Zabodi!« (Svetina, 1988: 117) Na tem mestu lahko potegnemo vzporednice med Zajčev *Káleválo* in Svetinovo *Šeherezado*, ki ju povezuje njeno junaštvo in omejena moč nad potomčevimi dejanji, obenem pa tragičen konec, ki je zaradi sinove želje po maščevanju ženski, neizogiben. Obe sta pripravljene darovati samo sebe, da bi »ponovno rodili« pozitivne vrednote v svojih sinovih, ki ju je zaslepilo sovraštvo do ženske, ženskosti.

Na podlagi zgoraj analiziranih besedil se zdi, da lahko postane mati otrokova zaščitnica ali celo ponovna stvariteljica, ki je za otroka pripravljena iti tudi v smrt, le ob odsotnosti očeta. Vendar je ob tem potrebno omeniti, da ni vedno tako. Mati lahko postane prav zaradi odsotnosti očeta, s katerim za časa njunega skupnega bivanja ni tvorila pozitivnega partnerskega odnosa, negativna podoba, ki pristopa svojim otrokom nasproti z zvijačo. Materina zvijačnost in nemoralnost se kaže tudi v besedilu Vinka Möderndorferja *Mama je umrla dvakrat* (1998), analiza katerega sledi v naslednjem poglavju.

3 DESTRUKTIVNO MATERINSTVO KOT GROŽNJA OTROKU IN DRUŽBI

V naslednjih podpoglavjih je analiziranih pet dramskih besedil, in sicer dela *Mama je umrla dvakrat* (1998) in *Evropa* (2013) Vinka Möderndorferja, *Medeja* (1988) Daneta Zajca, *Janko in Metka* (2009) Andreja Rozmana Roze in *Lepa Vida* (1977) Rudija Šeliga.

V omenjenih delih je reprezentirana destruktivna mati, ki si za razliko od v prejšnjem poglavju predstavljene zaščitniške matere svojega otroka preveč podreja, ga zapusti ali celo umori. S tem izstopi iz klišejskega vzorca dobre in idealne matere, Suzana Štular (1999), ki v svojem delu predstavlja mit o materinstvu znotraj patriarhalne družbe, pa opozarja, da takšno delovanje ženske ruši mit o idiličnem materinstvu, da bi osmislila obstoj in dopustnost ženske identitete. Ker je ženski upor materinski vlogi družbeno nesprejemljiv, mora biti za to kaznovana in vrnjena na pasivno pozicijo. V kolikor se to ne zgodi, sta tako javna kot tudi zasebna sfera ogroženi, saj je ženska, posebno mati, ki zapusti, izžene ali umori svojega otroka, povezana s čarovništvom in hudičem, v slovanskem prostoru večkrat tudi z Morano, boginjo noči, zime in smrti.

3.1 Vinka Möderndorfer: Mama je umrla dvakrat

Dramsko besedilo Vinka Möderndorferja *Mama je umrla dvakrat* je črna komedija, sestavljena iz dveh dejanj in trinajstih prizorov. Zdi se, da je v vlogo glavnega literarnega lika postavljena Amalija Dreksler, vendar bolj kot sama Amalija prihaja v ospredje njena smrt, ki s svojo aktivnostjo prevzema vlogo glavnega literarnega lika. Smrt je namreč v obravnavani drami zelo živa in določa atmosfero igre, saj se vse vrta okoli umrle Amalije, ki pa v resnici sploh ni mrtva. Gre le za Amalijino zvijačo, s katero želi uzreti prave obraze svojih bližnjih, ki od nje želijo zgolj finančno preskrbljenost. Vsi so namreč zelo pohlepni, vsak gleda le na svojo korist, zaradi česar so odnosi med njimi močno skrhani. Amalija je skozi besedilo prikazana kot močna in energična oseba, ki želi v odnosu prevzeti dominantno pozicijo, kar velja tako za njen zakon kot tudi za odnos, ki ga ima do svojih otrok. Svojo nadvlado krepi s kritiziranjem in poniževanjem ljudi, ki jo obkrožajo, kar ustvarja napetost in nepriljubljenost pri sorodnikih. Zdi se, da Amalija ni sposobna sprejeti same sebe in zato to zavračanje projicira na druge ter ustvarja konflikte med sorojenci in partnerji lastnih otrok, kar je razvidno iz monologa sina Inga ob krsti: »Ko sem bil majhen, si me tepla po prstih, ko sem vadil klavir, ko sem bil malo večji, pa po glavi, ker si nisem mogel zapomnit, da Marijana ni

punca zame. Nisem jaz kriv, če ti Marjana ni bila nikoli všeč! Hvala bogu, da si zdaj mrtva! /.../ Veš, včasih je bila Marijana že prav neznosna. Tako je bila živčna. Zaradi tebe!» (Möderndorfer, 1998: 128). S svojo nadrejeno vlogo zadržuje sorodnike v bližini, s kritiko in neprimernimi pripombami, ki jim jih namenja, pa ohranja primerno distanco, kar omenja Marijana Dreksler, Ingova žena: »Kar spomni se, kako smo morali sedeti prav za tole mizo, ha, na kateri je zdaj tako lepo stegnjena, in se nasmihati drug drugemu. Neprestano nas je držala za vrat« (Möderndorfer, 1998: 126), in naprej: »No, kakorkoli že, mamica nas je držala na kratko« (Möderndorfer, 1998: 127).

Mati, tašča in sestra Amalija torej pri srečanju s svojimi bližnjimi vzbujata nelagodje in nesproščeno ozračje, vendar sorodniki zaradi koristi, ki so je deležni, hlinijo svojo naklonjenost do nje. Amalija se zato odloči, da bo uprizorila svoj lastni pogreb, zato svojci dobijo povabilo, da jo pospremijo k večnemu počitku. Če svojci sprva igrajo neutolažljivo žalost, pa v tem trenutku vse skrite misli in nameni, ki so se prej skrivali za hinavskimi smehljaji pokojnici, privrejo na plano. Če se Amalijina snaha, zet in sestra na njeno smrt odzovejo žaljivo in z neprimernimi komentarji, pa je odziv sina Inga in hčerke Rozalije brezbrizen, bralec lahko občuti celo, da sta si oddahnila od nenehnih konfliktov z materjo, kar je mogoče čutiti že iz predhodno navedenega Ingovega citata. Njuna reakcija na materino smrt še dodatno označi Amalijin nadrejen položaj in avtoritativnost, ki ju je uživala v času življenja. Posledično sta otroka zrasla v podrejeni drži, kar sta oba prenesla tudi v lasten zakon.

Hčerka Rozalija Tatičković predstavlja Amalijino čisto nasprotje, saj lahko v njenem liku vidimo stereotipno¹¹ podobo podrejene domače gospodinje, kar lahko delno pripišemo tudi dominantnemu značaju matere Amalije. Svojo podrejeno držo je prenesla tudi v zakon, v katerem dominira njen mož Peter Tatičković, »baraba« (Möderndorfer, 1998: 117), ki iz tujine pripelje noseče dekle pod pretvezo, da je bodoča »babysitter« (varuška) za otroka, ki ga pričakujeta z Rozalijo. Rozalija mu vse slepo verjame, kar priča o tem, da ni izkušena, je

¹¹ »Stereotipi so posplošitve o skupinah in kategorijah, ki jih je potrebno razumeti kot kompleksne kognitivne sheme, neveljavne za vse predstavnike. So del mentalne matrice, ki jih od običajnih posplošitev ločuje razplatenost razmerje med prepričanji, stališči in predsodki, povezano z izkušnjami. Stereotipi so pogosto negativni, togi in nepravični, vendar jih zaradi teh prevladujočih lastnosti ne smemo vrednotiti stereotipno« (Zupan Sosič, 2007: 184). O spolnih stereotipih torej govorimo takrat, ko pride do označevanja in obravnavanja posameznikov glede na njihov spol, kar posledično pripelje do predpisovanja določenih socialnih vlog. Gre torej za nerealno, pretirano posplošitev značilnosti družbenih skupin, ki se razlikujejo po spolu (Bem v: Gabrijelčič, 2005).

namreč zelo naivna, v svojih izjavah pa precej nespametna, kar je razvidno tudi iz njenih izjav:

ROZALIJA TATIČKOVIĆ: Tetica, ti ne veš, kaj vse lahko danes naredi dober gurman.

MARIJANA DREKSLER: (jo popravi) Masker, svakinja, masker! (Möderndorfer, 1998: 137).

ROZALIJA TATIČKOVIĆ: (navdušeno) Seveda! Noseči sva! Obe sva v tako božjastnem stanju!

MARIJANA DREKSLER: Blaženem, svakinja, blaženem se reče (Möderndorfer, 1998: 141).

ROZALIJA TATIČKOVIĆ: (zelo razburjena, ziba otroka prav histerično) Nikar me ne programiraj ...

MARIJANA DREKSLER: (jo z veseljem popravi) Provociraj se reče, Rozi, provociraj! (Möderndorfer, 1998: 163).

Poleg tega noseča Rozalija zelo stereotipno razmišlja o materinstvu: »Ne, dragica, jaz sem noseča. Mati bom, si moreš misliti! Izpolnila bom svojo ženskost. Vsak hip bom rodila.« (Möderndorfer, 1998: 133), z istim razmišljanjem se srečamo tudi, ko se Rozalija prepira s svojo svakinjo Marijano: »/.../ Saj vem, da te je sama nevoščljivost, ker je tebi ušel zadnji vlak in se ne boš mogla nikoli izpolnit kot mati.« (Möderndorfer, 1998: 163), in naprej, ko pravi: »Marijana, svetujem ti: delaj na otroku! Otrok je resna zadeva. Prežene ves škodljivi humor, pomaga prebroditi najhujše krize zakona in človeštva. Otrok je nada!« (Möderndorfer, 1998: 135), hkrati pa se ne zaveda, da je pravzaprav zaradi varanja lastnega moža njun zakon v najhujši krizi.

Takšno razmišljanje o materinstvu sega precej daleč v preteklost, ko je patriarhalna družba menila, da je edino pravo poslanstvo ženske materinstvo, brez katerega se ženska ne more udejanjiti v svetu. S tovrstnimi mislimi o materinstvu se srečamo že v času antike, ko je bila ženska zaprta v oikosu (dom in družina), njena naloga pa je bila zgolj skrb za dom in rojevanje bodočih dedičev.¹² Ženska identiteta je bila v takratnem času zreducirana zgolj na sorodstveno vez do moškega (žena, sestra, mati), to pa se v sledečih stoletjih ne spremeni bistveno, saj Katja Mihurko Poniž pravi, da se v srednjem veku še vedno srečamo s pasivnostjo ženske, ko Tomaž Akvinski v svojem delu zapiše, da je mati, za razliko očeta, pasivna stvarnica, »saj se sila, ki iz amorfne materije ustvari živo bitje, nahaja v moškem semenu« (Mihurko Poniž, 2000/01: 5). Materinstvo je za žensko, tudi v prihodnjih časih, predstavljalo ponavljajoče se nosečnosti, strah pred bolečim porodom in številne splave,

¹² Ženska vloga je tudi pri reprodukciji zelo pasivna, kar je razvidno iz Aristotelovega zapisa, da je žensko telo le posoda za nošenje moškega semena (Adam, 2013: 488).

zaradi strahu pred slednjim pa so materinska čustva večkrat ostala neizražena. Zelo izrazit je bil tudi strah pred lastno smrtjo, saj je veliko žensk umrlo pri porodu, o čemer pa družba in literatura nista govorili. V slovenski sodobni dramatik o neprijetni izkušnji poroda spregovori Simona Semenič, in sicer v delu *Jaz, žrtev* (2007):

/d/iagnoza je rojevanje / simptomi: velik trebuh, bolečine v križu, povečane dojke, bolečine v sklepih, odtekanje vode, popadki, rešilec, rojstvo novega človeka / pridem v porodnišnico / na dan žena / in najprej zaprejo vrata očetu / pred nosom / ker ni hodil na materinski tečaj / predvsem zaradi tega, ker ga ni plačal / zdaj je pa prepozno / meni je dovoljeno roditi / na dan žena / kljub temu da nisem hodila na materinski tečaj // potem vse tiste nagrauzne stvari / klistir / in popadki / sama ležim tam / na dan žena / čakajoč na porodničarja / med popadki berem / romantične duše ivana cankarja /.../ voda mi je namreč že odtekla / kličem osebe / vendar nimajo časa / nisem še nujen primer / pa sama sem /.../ razlagam jim, da me morajo dati na carski rez / zaradi herpesa / ker je lahko smrtonosen za novega človeka / tako so mi povedali /.../ in lulat me tišči / in popadke imam / in napade / ampak nisem nujen primer / in prav nič ne znam potrpeti (Semenič, 2007: 24–26).

Na ideje o materinstvu je imelo močan vpliv krščanstvo, v slovenskem prostoru pa sta še posebej zanimiva modela dobre in slabe matere, ki ju je ljudstvu ponudila Cerkev preko Marije in Eve. V Slomškovih *Drobtinica*h je predstavljena tako slaba mati, ki daje svojim otrokom potuho in zaradi tega postane otrok razuzdan in nevhvaležen grešnik, kot tudi dobra in skrbna mati, ki uči svoje otroke prave vere in sledenja Kristusu, otroke izprašuje po njihovih grehih in z vsakim posebej moli za odpuščanje (Mihurko Poniž, 2009). Koliko je tovrsten Slomškov opis dobre in slabe matere v sodobnem času še aktualen in primeren, je sicer vprašljivo, vendar zagotovo ne moremo mimo dejstva, da ostaja družbeno vrednotenje materinjenja še vedno precej stereotipno. Obe podobi matere sta namreč prisotni tudi v analiziranem Möderndorferjevem besedilu, kjer je Amalija zaradi svoje nadrejenosti, aktivnosti, zvižčnosti in nepodrejanja svojim otrokom prikazana kot slaba mati, medtem ko Rozalija kot tista, ki se neizmerno veseli materinske vloge in izraža misel, da je bistvo ženske prav v materinjenju, predstavlja dobro mater.

Prav preko upodobitve materinstva je v besedilo vpeljan tudi motiv dojenja, ko so vsi Amalijini sorodniki zbrani ob žari in želi Vili drugič prebrati Amalijino oporoko, Klara pa zbrane prekine in pravi: »Medve z Uto nimava časa. Podojiti morava otroka«. Motiv podoja je

ubeseden tudi v didaskalijah: »Uta ponese otroka k prsim... Klara veselo cmoka in prek Utine rame provocira malega dojenčka pri pitju ...« (Möderndorfer, 1998: 167).

V dramskem besedilu je motiv dojenja predstavljen kot izredno pozitiven in pravzaprav se v literarnih delih redko srečamo z dojenjem kot negativnim dejanjem, zato je potrebno na tem mestu ponovno izpostaviti dramatičarko Simono Semenič, ki se poleg že omenjene neprijetne izkušnje poroda v istem delu dotika tudi bolečin ob dojenju, spopadanja z mastitisom, krvavenja iz dojki, pa tudi ženskega duševnega doživljanja dojenja.¹³

S pozitivno podobo dojenja se srečamo že v mitoloških zgodbah,¹⁴ kjer otroka večkrat doji žival in ne mati. Mati namreč otroka zapusti, zato zanj poskrbi žival, kar mogoče izraža tudi misel, da je mati, ki ne poskrbi za svojega potomca, manj vredna kot žival – v času antike, pa tudi kasneje, bi njun položaj lahko primerjali tudi s stopnjo na družbeni lestvici, saj je bila ženska navadno tako močno zatirana, da ni »zaslužila« človeškega naziva. V 17. stoletju je bilo dojenje povezano tudi s čarovništvom. Lyndal Roper v svojem delu *Oedipus and the devil* (1994) navaja verovanje ljudi, da je lahko čarovnica s posebnim praškom ali juho zastupila mater, strup pa se je tako neposredno prenesel na otroka. Čarovnica je bila lahko katera koli ženska ali mati, ki je posamezniku/otroku škodovala, namesto, da bi ga negovala in zdravila, kar je pripeljalo do mnogih absurdnih obtožb. V slovenski literaturi je dojenje v literarnem tekstu največkrat povezano z ljudskim izročilom o Lepi Vidi, slednjo pa pogosto povezujemo s podobami aleksandrinke,¹⁵ o čemer bom spregovorila tudi v analizi Šeligove *Lepe Vide*.

Če se vrnemo k analiziranemu dramskemu besedilu, vidimo, da se med povabljenici večkrat vname besedni boj, kdo si najbolj zasluži zapuščino, dogajanje pa obstane, ko se iz krste

¹³ »i/n potem se je šele začelo / dojim tega ogromnega novega človeka / in to boli / boli / boli / pa saj se tudi te bolečine v resnici ne spomnim več / edino, kar se spomnim / je to, da so mi tekle solze in da sem gledala novega človeka v svojih rokah / svojega mučitelja / in sem ga natanko tako tudi percepirala / za hip / kot mučitelja / in potem krivda / seveda / vnebovpijoča krivda / kakšna mati pa si / to je vendar lepo / da ti iz jošk teče kri / in rečem sestri / - boli me, boli, ne morem dojit / kri mi teče iz prsi - / »nič ne skrbite« / pravi / z nasmehom / »saj bo izpljunil« / moji joški oblaki gnoja / ampak saj sem jih že navajena / oblačkov / in oblakov / ni pomembno novi človek je v naročju / to je pomembno // in tako sem svoje opravila / na rešilec s 6,7 milijard« (Semenič, 2007: 27–28).

¹⁴ S tovrstnim sožitjem med otrokom in živaljo se na primer srečamo v mitu o Peliasu, kjer Sofokles povzema, da naj bi otroka dojila od Pozejdona posvečena kobila. Zevsu naj bi na Kreti dojila koza Amaltea, Parisa medvedka, zelo znamenit pa je tudi mit o nastanku Rima, ki govori o dvojčkih Romulu in Remu, ki ju je s svojim mlekom dojila volkulja.

¹⁵ Aleksandrinke so bila dekleta iz mest ali vasi, ki so možnost za boljši zaslužek iskala pri bogatih evropskih družinah in pri njih opravljala delo kuharice, sobarice, varuške, dojilje, guvernante, šivilje ... Daša Koprivec v svojem članku *Podoba aleksandrinke dojilje* (2011) pravi, da je celoten spomin na aleksandrinke zreduciran prav na podobo dojilje.

vzdigne Amalija in sorodnikom nasmejana pove, da jih je pravzaprav povabila na poroko s svojim skrbnikom Vilijem. Nato sledi novo dejanje, kjer se začetek pravzaprav ponovi, sorodniki so zopet povabljeni na Amalijin dom ob njeni smrti. Tokrat jih na mizi čaka žara in sprva skeptični svojci kasneje zopet izrazijo svoje negativne misli v veri, da je tokrat Amalija resnično mrtva. Dramsko delo doseže vrhunec, ko Vili prebere oporoko, v kateri Amalija obljublja, da bodo vsi deležni enakega deleža zapuščine, v kolikor si bodo »njen« pepel pravično razdelili in ga pojedli. Sorodniki so sprva zgroženi in se temu upirajo, vendar jih na koncu premaga pohlep, zato posežejo po »Amalijini« žari. Ko končajo z obedom, se na vratih pojavi miličnik, zbrani sorodniki pa mu začnejo v zmedi vse razlagati. Ko se mednje potuhne misel, kaj bodo rekli ljudje, ko bodo izvedeli, da so pravzaprav »pojedli« lastno mater, se s skupno odločitvijo odpovedo zapuščini in zapustijo kraj dogajanja.

V tem delu smo torej priča motivu zaužitja materinega telesa, kar aplicira na krščansko simboliko zaužitja Jezusovega telesa in krvi oziroma tako imenovan motiv svete evharistije.¹⁶ Krščanstvo meni, da je evharistija vir in vrhunec celotnega krščanskega življenja. Jezus se je pod podobo kruha in vina podaril svojim učencem ter jim naročil, naj odtlej in po njegovi smrti obhajajo evharistijo v njegov spomin. V kolikor omenjeni dramski prizor povezujemo s temeljnim obredom krščanske vere, lahko v tem smislu vidimo tudi Amalijo kot tisto, ki s svojo gesto združuje vse zbrane, kar se pravzaprav tudi zgodi. Sorodniki se ob koncu besedila v strahu, da bi za njihovo dejanje izvedela družba, združijo in skupno sklenejo, da se bodo Amalijinemu imetju odpovedali. Tako kot naj bi Jezus s svojo smrtjo in postavitvijo evharistije združil v veri vse kristjane, je mati Amalija v strahu pred obsojanjem družbe združila svoje sorodnike. Obenem pa je Amalijo preko njene uprizorjene smrti lahko razumeti tudi kot razkosano pošast,¹⁷ ki preko Vilijevega branja oporoke govori z navzočimi, s čimer se poslužuje demonskih razsežnosti. Govor pokojne Amalije avtor močno poudarja tako z uporabo prvoosebne govora kot tudi z besedilom oporoke, ki je sestavljena kot Amalijin odziv na vmesne komentarje sorodnikov: »Dragi moji! /.../ Dolgo sem oklevala in premišljevala, kako bi med vas čimbolj enakopravno razdelila premoženje. Kot veste, sem

¹⁶ »Sveta evharistija je zakrament, v katerem Jezus Kristus daje za nas svoje telo in kri – samega sebe, da bi se tudi mi v ljubezni dali njemu in se v svetem obhajilu združili z njim. Tako se povezujemo v eno Kristusovo telo, Cerkev« (KKC 1322, 1324, 1409).

¹⁷ Ena od možnih interpretacij razkosa Amalijinega telesa bi lahko bila tudi, da gre za ponovno rojstvo razumevanja matere, ki izstopa iz ustaljenih norm. Alja Adam v svojem delu *Evridika in Orfej: od zrcalne k mnogoteri ljubezni* (2009) govori o razkosaњу telesa boginje Afrodite, pri čemer lahko to delitev celote na majhne kose razumemo »kot metaforo za poziv k redefiniciji subjekta« (Adam, 2009: 207). S tem dobiva ženska/mati možnost za postavitve nove definicije svoje biti, pa tudi za prevrednoteno vzpostavitev vezi z družbo.

bila vedno zelo pravična do vseh. /.../ Seveda dopuščam, da ne mislite vsi tako. Predvsem Marijana se s tem ne bo strinjala, ampak, kaj pa ona ve, ona se je zgolj priženila v našo rodbino. /.../« (Möderndorfer, 1998: 144).

Šele ob koncu besedila avtor razkrije, da je šlo za zvijačo, ki so jo skupaj skrbno načrtovali Amalija, Vili in miličnik. Amalija kljub temu konča tragično, saj jo miličnik umori. Glede na to, da sta se v prvem dejanju Amalija in Vili poročila, celotno premoženje pripada njemu. Drama se konča z novo žrtvijo, ki si jo izbereta miličnik in Vili, in v tem trenutku bralec spozna, da gre v celotnem besedilu le za zvijačo in zločin dveh moških, ki si na tak način nabirata premoženje.

3.2 Dane Zajc: Medeja¹⁸

Če smo pri Amaliji govorili o njenem destruktivnem delovanju na družbene odnose, ki je temeljilo predvsem na psihičnem podrejanju otrok in sorodnikov, je Medeja tista mati, ki svoja otroka uniči na povsem fizični ravni zato, da bi psihično izničila moškega.

V začetku dramskega besedila Medeja nosi dve nasprotujoči si oznaki. Če je moškemu (Peliasu) sprva »prijateljica« (Zajc, 1989: 270), ki je osebo, nevarno za kraljevi prestol, navidezno odvrnila od želje po vladanju, pa jo ženske, ki se nepremišljeno podrejajo Zakonu v patriarhalni družbi (Peliasovi hčeri) že označujejo kot nevarno čarovnico: »Čarovnica je. Barbarka iz Kolhide« (Zajc, 1989: 270). V besedilu je Medeja reprezentirana kot ženska s čarovniškimi sposobnostmi, ki je sposobna človeka »uročiti v krokodila« (Zajc, 1989: 269), katere »pogled hromi« (Zajc, 1989: 270), ki »poji s kri bledečim zvarkom« (Zajc, 1989: 272) in ki se ne podreja družbenim mislim, čustvom in zakonom: »Ki nasprotno nam čuti, ki nasprotno nam misli« (Zajc, 1989: 273). Maca Jogan (1990) pravi, da so bile ženske, ki se niso podrejele družbi in so želele same krojiti svojo usodo, deležne naziva čaravnice še do konca 18. stoletja. Navaja, da naj bi bilo do takrat zaradi suma čarovništva zgolj v Evropi pobitih okrog 6 milijonov žensk.

Z ozirom na slovansko mitologijo lahko Medejo, ki je »vešča stoterih smrtnih veščin« (Zajc, 1989: 298) v mnogih pogledih enačimo z Moro,¹⁹ boginjo zime, smrti in noči. Medeja je tako kot Mora, za katero pravi Ovsec, da se večkrat spremeni v predmet ali žival (kokoš, vešča,

¹⁸ Zajčeva Medeja »je stara zgodba, povedana z novimi besedami« (Berger v: Zajc, 1989: 331). Dramsko besedilo temelji na Evripidovi mitološki zgodbi, ki govori o ljubezni in maščevanju, o nezmožnosti preseganja človekove ujetosti v usodo in v lastno pregnanstvo, ki je veliko hujše od družbenega izobčenja.

¹⁹ Ovsec (1991) pravi, da najdemo boginjo Morano v slovanski mitologiji in bajeslovju največkrat pod imenom Mora.

metulj, sova), »ženska z mnogimi obrazi, z mnogimi telesi, z mnogimi mednožji« (Zajc, 1989: 286).

Za oznako Medeje, ki Jazonu predstavlja »ugankarico« (Zajc, 1989: 295), si lahko izposodimo tudi Freudovsko metaforo o ženski kot o *temnem kontinentu*, s katero je označeval žensko neraziskanost in neodkritost. Ne moremo zagotovo trditi, da je Freud to oznako ženske črpal iz krščanske ideologije, je pa z njo zagotovo povezana, saj je tudi krščanstvo svarilo pred nepoznanostjo in demoničnostjo ženskega telesa in seksualnosti, ki zapeljuje moškega in posledično ves patriarhalni krščanski svet v greh. Kot navaja Alojzija Zupan Sosič (2006), je ženska kot krivka za človekov izvorni greh prav z nastopom krščanstva postala tista, ki je onemogočala ohranjanje čistosti moškega in rešitev njegove duše. Zaradi spolnih fantazij, ki jih je zbujala pri moškem, in nerazvozanosti ženskosti pa mu je poleg nevarnosti predstavljala tudi objekt poželenja in občudovanja, vendar zgolj toliko časa, dokler je ostajala moškemu neraziskana (Zupan Sosič, 2006). Podobni zametki krščanskih idej se kažejo že v antičnih temah.

Medeji so, tako kot vsaki ženski, predpisane določene lastnosti, in sicer drznost, nezmernost, nezmožnost obvladovanja, naravnost k zapeljevanju, spolnosti in grešnosti, saj »telo in greh v telesu in moč in užitek, kolikor ga je, vse je Medeji« (Zajc, 1989: 269), te pa so posledica njene »iracionalne narave« (Kristan, 2005: 45), s čimer predstavlja grožnjo urejeni, racionalni, patriarhalni družbi. Prav zaradi svoje nezmožnosti obvladovanja lahko ženska postane za družbo sprejemljiva le, če je pod nadzorom moškega. Medeja preide v domeno moškega s poroko, ki je eden od načinov, »kako neukročeni devici nadenemo jarem in jo udomačimo« (Kristan, 2005: 46). Takrat tudi ženska ne velja več za neraziskano, saj postane last moškega, zato se ta lahko odvrne od nje k drugemu ženskemu objektu. Medeja torej s tem, ko Jazonu ob poroki daje »svoje telo« (Zajc, 1989: 295) in s skorajšnjo uklonitvijo možu ob poroki, Jazonu odpre vrata h Glavki. V tem trenutku pride v zgodbi do preobrata. Če lahko rečemo, da je Medeja do tega trenutka morila iz ljubezni: »Sem samo roka Jazonova, ker sem telo, ki je preproga, po kateri prihaja Jazon na svoj prestol« (Zajc, 1989: 277), privede maščevanje, ki se zbudi v njej, do prelomne točke, ko začne moriti iz sovraštva. V njej se v trenutku pogasi ogenj ljubezni do Jazona, vendar to ne pomeni, da je pogašena tudi njena strast. Ljubezenska strast se tedaj sprevrže v željo po maščevanju in uničenju tistega, ki jo je izdal:

MEDEJA: Ta, ki gre srh gor pa dol skoz mene, ko samo slišim njeno ime. Ona njegova, ona v njegovih sprijenih rokah. Kako sem imela rada njegove sprijenosti. A davno. Kako sem čez dan z odprtimi očmi živela noč, čakala noč. A zdavnaj. Pokopano je. Pod ogljem, poplavljenim z vodo, nič več ne tli. Oglje je le znak. Ognja, živega v stoterih slikah, ki se hitro spreminjajo, ni več. Je oglje podoba ognja? Le okostje ognja je, kot je mrtev krokar le spomin tistega, kar je nekoč letelo, govorilo v živem jeziku (Zajc, 1989: 306).

Medeja takoj opazi in obsodi Jazonovo prevaro in ga v nobenem trenutku ne zagovarja. Ravno nasprotno, brez premisleka ukrepa in je odločena, da se bo Jazonu maščevala: »Naj pride. Naj jo vidim. Naj se preskusiva: bo vzdržala roka nad plameni? Ne bo trepetala ne bo pekla, se zvijala od bolečin« (Zajc, 1989: 306).

Jazona noče uničiti na fizičnem področju, temveč ga želi psihično streti, uničiti njegovo prihodnost in mu odvzeti vsakršno upanje: »Vse tvoje ljubezni sem pobila. Vsem tvojim navezanostim in upanjem sem prerezala grla« (Zajc, 1989: 316). Poseben je tudi način Medejinega pristopa k žrtvam. Jazonu ljube osebe umori, ko si pridobi njihovo zaupanje, kot najmočnejša vez zaupanja pa se izkaže vez med materjo in otrokom. Glavka sprva priznava strah, ki ji ga vzbuja Medeja, zato si Medeja pridobi njeno zaupanje prav s preslikavo njunega odnosa na družinsko raven. Če jo sprva imenuje »sestrica« (Zajc, 1989: 309), se kasneje postavi v vlogo Glavkine matere: »Brez matere si, da bi poskrbela za tvojo poročno opravilo« (Zajc, 1989: 310) in jo imenuje »hčerka« (Zajc, 1989: 306), posledično pa popolnoma zaslepi Glavkino presojo. Medeja se postavi v vlogo Glavkine zlobne mačehe,²⁰ kar ji omogoča, da opremi Glavko z usodnim poročnim darilom oziroma »zlim darom« (Mencej, 2006: 65), kar naj bi bil, po mnenju Mirjam Mencej (2006), tudi eden od načinov čarovničnega škodovanja. Glavka v slepi veri, da Medeja do nje ne goji zamere, presliši Medejino napoved usode, ki jo Glavki prinašata tako poročno ogrinjalo, »ki objame tisto, kar se ogrne z ogrinjalom, za vselej« (Zajc, 1989: 310) kot tudi diadem za nevestino čelo, ki »takoj stisne glavo, na katero je posejan« (Zajc, 1989: 310).

²⁰ "Ker je kruta in zlobna stran matere nedopustna in za družbo nesprejemljiva, je bila »predstava slabe matere s hinavsko sramežljivostjo nevtralizirana z uvedbo tipa mačehe« (Beauvoir, 2013: 327). Lilijana Burcar (2009) na podlagi pravljicnih besedil ugotavlja, da najpogosteje zaseda prazno mesto odsotne biološke matere mačeha, ki pa je popolnoma demonizirana. Aktivna ženska kot simbolna nosilka materinstva namreč po načelih »patriarhalnega mita o starševstvu« (Burcar, 2009: 17) ne mora biti dobra, pozitivno vrednotena, zato mora priti do prehoda (navadno) biološke matere iz aktivnega v pasivno stanje, kar se navadno zgodi z njeno smrtjo ali odhodom, materinsko vlogo pa prevzame sicer aktivna, vendar za družbo in otroka destruktivna mačeha.

Že v dramskem besedilu *Kálevála* smo omenjali vpeljavo magičnega predmeta, glavnika, ki ga materi podari sin ob svojem odhodu in preko katerega ostaja pod njenim nadzorom in varstvom. Nekaj elementov, ki so po besedah Mirjam Mencej povezani z magijo in čarovništvom, smo znotraj analiziranega besedila že omenjali, moramo pa omeniti tudi Medejin »zli pogled« (Mencej, 1989: 57). Gre za še eno vzporednico med Medejo in Moročarovnico. Če je znotraj drame Medeja tista, ki uničuje, hromi in pohablja človeka »z enim pogledom« (Zajc, 1989: 269), pa se je Mora znotraj ljudskega izročila večkrat prelevila v sovo, oči katere so imele po verovanju ljudi sveto moč, saj naj bi imela sova v celotnem živalskem svetu najbolj oster vid. Šavli pravi, da so v preteklosti otroke strašili, da bo v primeru njihove neposlušnosti prišla sova in jim izključevala oči, kar je predstavljalo veliko grožnjo, saj naj bi bile oči ogledalo človekove duše. Ob izgubi oči pristane človek v svetu teme, smrti (Šavli, 2008). Medeja je preko uničujočega pogleda povezana še z enim pošastnim bitjem iz grške mitologije, in sicer z Meduzo, ki je predstavljala družbi grožnjo s svojo močjo okamenjevanja s pogledom. Gre za hibridinjo (pol človek, pol žival), žensko, ki je delovala izven družbeno predpisanih modelov, ki so bili konstrukt patriarhalne miselnosti. Medeja s poroko sicer stopa v omenjeni model, vendar iz njega tudi neprestano izstopa. To se kaže že v samem začetku besedila, ko zaradi ljubezni do Jazona umori Peliasa, saj s tem prevzame funkcijo moškega. Ženska, ki prevzema moške funkcije, pa je za patriarhalno družbo nesprejemljiva in ji predstavlja grožnjo, zato Medeja zaradi svoje ujetosti izven kulturnega prostora prevzame podobo hibridinje, o katerih bo nekaj navedenega še v naslednjih poglavjih.

Kljub Medeжинi aktivnosti v celotnem dramskem besedilu jo zagotovo najbolj določa detomor ob koncu drame. Simone de Beauvoir sicer navaja, da človeštvo ne vrednoti spola, ki rojeva, temveč spol, ki ubija. Ta »spol, ki ubija« pa je vrednoten zgolj zaradi moškega junaškega delovanja v vojski in ne vključuje umora lastnih otrok (Beauvoir, 1999: 114).

Medejina močna želja po maščevanju in uničenju Jazona se je delno že izpolnila z Glavkino smrtjo, vendar mora za njegov popoln propad darovati tudi del sebe, torej tisto, kar jo povezuje z Jazonom, nosilca njegove prihodnosti – otroka. Zdi se, da mora Medeja zato, da lahko udejanji svoj načrt, izstopiti iz svojega bitja, kar nakazuje njen govor v šestem prizoru dramskega besedila, izražen v tretji osebi. Čeprav gre za izjemno močan prizor in verjetno eno najbolj krutih dejanj, pa o Medeji ne moremo govoriti kot o hladnokrvni morilki brez srca

in morale. Njeno dejanje namreč še zdaleč ni tako črno-belo, saj se zdi, da si želi drugačnega konca:

MEDEJA: V tišini prostora se ji je zahotelo,
da bi ju poklicala po imenih. Oba svoja sinova.
Da bi bilo tako, kot ni moglo biti. Da bi se svet
nikamor ne premaknil. Da se svet še ni premaknil.
Da bi stvari ostale nedotaknjene (Zajc, 1989: 312).

»Ampak bodalo se ji je izmuznilo iz rokava« (Zajc, 1989: 312) in za Medejo ni bilo druge možnosti. Jacques-Alain Miller (2001) na podlagi Lacanove analize govori o Medeji kot o »resnični ženski«²¹ (Miller, 2001: 140), saj pravi, da »je dejanje resnične ženske, /.../ dejanje, v katerem žrtvuje najdragocenejše, kar ima, da bi v moškem izvotlila luknjo, ki se ne bo mogla nikoli več zapreti« (Miller, 2001: 141). Da pa bi lahko žrtvovala tisto, kar je tudi njej največ vredno, mora v sebi še enkrat priklicati maščevalno strast, mora se opomniti, zakaj je potrebna tolikšna žrtev:

MEDEJA: Rekla je, Jazonovo upanje,
Jazonov ponos, Jazonova ljubezen,
Jazonova varnost, Jazonova prihodnost,
Jazonovi prestoli, Jazonova kraljestva,
ali je vpila,
ali je šepetala, ali se je le odprlo kačje jajce
blaznosti in so ven padale smrti
in mrgolele po prostoru, /.../ (Zajc, 1989: 312).

Miller pravi, da gre ob tem za dejanje, ki sega tako preko družbenih zakonov kot tudi preko ljubezni same, Medeja gre torej »čez prag« (Zajc, 1989: 312), obenem pa s tem dejanjem iztrga žensko iz njej predpisane pozicije matere, »nudi nam radikalen primer tega, kaj biti ženska pomeni onstran biti mati« (Miller, 2001: 142).

Tako kot Morana, ki je boginja smrti, zime, uničenja, propada, je tudi Medeja zaznamovana s številnimi smrtmi.

²¹ Po Lacanu je resnično nekaj, kar predstavlja razdaljo med žensko in pozicijo matere (Miller, 2001: 140).

3.3 Andrej Rozman Roza: Janko in Metka²²

S podobnim ženskim likom se srečamo tudi v dramtizirani pravljici Andreja Rozmana Roze, kjer je nosilka materinske vloge zlobna mačeha, ki stopi na prazno mesto odsotne biološke matere:

OČE: Bil sem srečno poročen,
s sinom in hčerko obdarjen.
Potem pa mi je žena umrla
in se sreča je podrla.
Da otroka ne bila bi sama,
da jima bi bila kot mama,
sem pošastno žensko vzel,
kar sem milijonkrat že preklel (Rozman, 2009: 195).

Lilijana Burcar (2009) pravi, da je namen zamenjave dobre biološke matere s hudobno nadomestno materjo oziroma mačeho »vzpostavitev institucije zakona očeta, utrjevanje patriarhalnega mita o starševstvu kot pojavu, kjer naj bi šlo izključno za premočrtno nadaljevanje biološke linije očeta« (Burcar, 2009: 17).

Zlobnost in škodoželjnost je mačehi še bolj vsiljena z risanjem vzporednic s čarovnico, ki postane kasneje v besedilu otrokova nadomestna mati oziroma jo lahko glede na njeno negativno reprezentacijo imenujemo kar nadomestna mačeha. Rozman želi povezavo med mačeho in čarovnico še bolj poudariti, zato v besedilu podaja navodilo za uprizoritev drame, naj čarovnico in mačeho uprizarja ista oseba. Mačehina destruktivnost do otrok je možna le, v kolikor ostaja izven družbeno sprejemljivega modela. S poroko pa se njena moč izniči in s podreditvijo patriarhalnemu zakonu ne more več izstopiti iz modela materinjenja. Zato mačeha ne more fizično uničiti otrok, temveč se jih lahko znebi zgolj z izgonom. Šele v vlogi neporočene čarovnice Žeralde lahko otrokoma grozi s smrtjo.

Mačehin odklonilen odnos do otrok in njena dominacija nad očetom je vidna že takoj v začetku dramskega besedila, kar pa Rozman ubeseduje na zelo humoren, a vendar neposreden način:

²² Besedilo je bilo skupaj z dvanajstimi drugimi teksti objavljeno v zbirki Rozmanovih dramskih besedil *Brvi čez morje* (2009), ki je kljub temu, da gre za dramtizacijo otroške pravljice, zbrano v zbirki besedil, namenjenih odraslemu bralcu.

MAČEHA: /M/ularija stalno žre. /.../
A daj no mir! Pogoltna sta!
In ni izgovora za to,
da morata rast ravno zdaj,
ko že brez tega je težko.
Naj rasteta, ko bosta sama
denar za lasten kruh služila.
In sploh sta zoprna in tečna,
zato se bova ju znebila (Rozman, 2009: 163–164).

Mačeha želi v Rozmanovi novodobni priredbi ljudske pravljice, tako kot Medeja, izviti svojo ženskost iz močnega primeža materinske vloge, vendar pri njej ne moremo govoriti o dejanju resnične ženske, saj skuša zadovoljiti zgolj svoje potrebe, ničesar ne žrtvuje, temveč želi zgolj odstraniti tisto in tiste, ki ji stojijo na poti do lastnega užitka in zadovoljstva. Mačehina želja, da bi škodovala otrokoma, se v prisotnosti biološkega očeta ne more uresničiti. To ji je omogočeno šele, ko preide v podobo čarovnice Žeralde. Ženska, ki želi v podobi čarovnice škodovati otrokom, je tesno povezana z boginjo Moro, saj je tudi Mora tista, ki najraje duši, sedi na prsih in sesa kri prav dojenčkom in malčkom (Ovsec, 1991). Vendar si mora Žeralda prav tako kot Medeja pridobiti zaupanje otrok, preden jima lahko škoduje. Pri tem se tako kot Medeja spusti na področje družinskih vezi: »Jaz sem dobra stara mama, / ki bo zelo prijazna z vama. / Pri meni vse pojest se sme« (Rozman, 2009: 182), in kasneje: »Kakšna gospa! Reci mi mama - / ali vsaj tetka« (Rozman, 2009: 185). Prav preko Žeraldinih značilnosti in dejanj lahko govorimo tudi o njeni tesni povezavi z likom Jage babe. V slovenskem prostoru je bolj poznan lik babe Pehte, ki je v svojih značilnostih precej podobna liku Jage babe, vendar zaradi svojih zdravilnih moči in prevladujočih pozitivnih lastnosti ni tako blizu Žeraldi kot Jaga baba, ki prvotno prihaja z ruskega ozemlja.²³

Iz tega razloga se v nadaljnji analizi izbranega besedila ne posvečam liku Pehte, temveč so predstavljene podobnosti med Rozmanovo Žeraldo in Jago babo, lastnosti katere povzemam po Dubravki Ugrešič (2010). Prva podobnost, ki jo opazimo, je slepota. Jaga baba v slovanskih pripovedkah navadno zelo slabo vidi ali pa je tako kot Žeralda »tako rekoč slepa« (Rozman, 2009: str. 181). Povezuje ju tudi kanibalizem, obema se še najbolj cedijo sline ob

²³ O podobnostih in razlikah med rusko Jago babo in slovensko Pehto piše Milena Mileva Blažič: *Primerjalna analiza lika čarovnice v ruskih in slovenskih pravljičah – študija primera: Jaga baba in Pehta* (2010).

misli na otroško meso. Tudi način priprave žrtve je pri obeh podoben. Tako Jaga baba kot Žeralda načrtujeta, da bosta otroka najprej poredili, potem pa ga spekli v peči: »Prvi se bo pekel fant, / požrešen je in zabušant« (Rozman, 2009: 184). Dubravka Ugrešić v svojem delu *Jaga baba je znesla jajce* (2010) kanibalizem Jage babe povezuje z obredom, ki so ga v Rusiji in Ukrajini opravljali pri rahitičnih otrocih – ritual »prepeči dete« (Ugrešić, 2010: 210). Pri tem so bolnega otroka potisnili v krušno peč in s tem želeli sežgati njegovo bolezen. Obred je imel tudi simbolični pomen, in sicer vračanje otroka v maternico (peč) (Ugrešić, 2010).

Jaga baba z ženskami, s katerimi prihaja v stik, navadno nima pozitivnega odnosa, nalaga jim težko delo, postavlja jih v vlogo služabnic, prav takšen odnos je viden tudi med Žeraldo in Metko:

ŽERALDA: Punčka je precej bolj fletna,
tiha, pridna in strahopetna.
In bolj ko se bo bala,
bolj bo pomagala. /.../
Alo, Metka! Dajmo! Vstani! Zunaj se dani.
Ker si že velika punca, boš danes glavna ti.
Pometla, kuhala boš, pekla, oprala in pomila.
Kaj že znaš, ostalo pa se hitro boš naučila (Rozman, 2009: 184–185).

Biološka mati je kot nosilka pozitivnih materinskih vrednot tudi v Rozmanovi novodobni dramizaciji ljudske pravljice *Janko in Metka* utišana s tem, ko je »pretvorjena v mrtvo mater« (Burcar, 2009: 20), na njeno mesto pa je potisnjena aktivna hudobna mačeha, ki v družino vnaša razdor in sovraštvo, zaradi česar mora biti ob koncu prav tako odstranjena preko zaslužene kazni. Aktivna nadomestna mati je opremljena zgolj z negativnimi lastnostmi in kot taka je odgovorna za trpljenje in izgon otrok: »Bila je posebljen zmaj, / neverjetno hud značaj« (Rozman, 2009: 195). Oče ostaja v tem delu zgolj pasivni opazovalec, ki se mačehinim zahtevam ni sposoben upreti:

OČE: Tako sem pa zapravil vse,
ker ženi nisem znal reč ne.
In ko se ona je odločila,
da bova se otrok znebila,

kot uklet sem bil v njen svet,
dobesedno brez besed.
Saj enkrat sem se zoperstavil,
ampak nisem nič opravil.
Drla se je in kričala,
da bo še mene proč pognala (Rozman, 2009: 195).

Vendar oče zaradi svoje pasivnosti v besedilu ni negativno reprezentiran. Ravno nasprotno, na tak način nastopi ob koncu besedila v še večjem sijaju, ko sta izgnana otroka vrnjena v matično družino. Družina ima končno možnost zaživeti srečno, brez kakršnih koli ovir, vendar v njej materinska vloga nima več mesta:

VSI: Odslej ne bo več revščine,
saj hrane bo dovolj za vse.
Vse bomo med seboj delili,
in se nikoli več ločili (Rozman, 2009: 197).

Prav preko izjemno pozitivne reprezentacije očeta še bolj izstopajo negativne lastnosti mačehe in čarovnice (v besedilu gre za isto osebo), ki morata biti ob koncu kruto kaznovani, trpeti ali pa biti potisnjeni v vročo peč:

OTROKA: Rešena sva, rešena, zgorela je čarovnica!
Hudobne mačehe ni več,
s čarovnico vred šla je v peč
in s tem je konec vseh nesreč.
Bilo je grozno še in še,
a srečno se končalo je (Rozman, 2009: 197).

Oče je tako kljub svoji pasivnosti v času mačehinega krutega delovanja edini možni varuh in zaščitnik svojih otrok.

3.4 Rudi Šeligo: Lepa Vida

V dramskem besedilu *Lepa Vida* (1978) Rudija Šeliga se pojavi predstava o očetu, ki želi, tako kot v besedilu Andreja Rozmana Roze (2009), ohraniti (navidezni) dom in družino:

»Razumi, Vida! Hočem, da imamo dom. Ti in jaz in najin otrok, najina Darinka. Hočem, da bi bili družina!« (Šeligo, 1978: 10), in je edini, ki ostane ob odraščajočem otroku. To še bolj negativno ovrednoti Vidino hrepenenje po nečem, kar ni materinjenje, saj naj bi bil otrok materino središče vsega in njena edina sreča, zato mora njeno edino dovoljeno hrepenenje ostajati znotraj družinskega.

Besedilo govori o Vidinem nenehnem hrepenenju, njeni želji po izstopu iz utečenega vsakdana, ki jo duši, pri čemer je njeno hrepenenje tako močno, da zavrže mesto boginje, ki ji je dodeljeno v petem prizoru prvega dejanja. Nesmrtnost želi zamenjati za smrtnost, nemočnost, nemir in nered, ki ga prinaša hrepenenje:

VIDA: Hočem smrtnost, hočem usodo, ki me bo vodila po svojih skrivnostnih poteh in me naredila nemočno. Hočem izkrcaveti v njenem nemiru. Srce mi hrepeni po tem, kar nimam in ne obvladam in ni v moji moči. Hočem na brezgrajno pot ... /.../ Hočem v dalje neznane, srce mi poka, kri iz njega mi zaliva po Sventovidu urejeno sapo. V meni se živo bitje bori za svoje rojstvo (Šeligo, 1978: 25).

Po svojem sestopu iz večnosti v minljivo življenje se Vida znajde v različnih vlogah, najprej je pripadnica meščanskega, kasneje srednjega sloja, pa tudi srednjeveške družbe. Taras Kermauner (1978) se v spremni besedi sprašuje, katera podoba je prava, v kateri je Vida najbolj realna. Odgovora na vprašanje ne najde, sama pa se sprašujem, če je menjavanje vlog zgolj simboličen prehod na Vidino psihološko plat, njeno duševnost, ki nenehno hrepeni po spremembah. Je Vida v resnici lahko podoba, telo, ki nam preko besedila sploh ni razkrita in se pred bralcem v bistvu razgrinja Vidina duša v številnih preoblekah? Čisto mogoče je, da se njena duševnost, v tretjem dejanju ponazorjena z »divje belo ravno črto, ki je zdaj tanka in ozka, zdaj bolj široka in utripajoča – odvisno od Vidinega življenjskega tonusa« (Šeligo, 1978: 61), kaže skozi njeno podobo sprva v »spodobni drži bogaboječe, tihe žene, sklonjene nad svoje delo« (Šeligo, 1978: 17), kasneje v igrivi, veseli, sproščeni in nasmejani Vidi, pa v njeni popolni odsotnosti od dogajanja, v katerega je vključeno njeno telo. To se kaj kmalu sprevrže v podobo »malo zgrbljene, obotavljive« Vide, »z zanemarjenimi lasmi, ki očitno sivijo, z nemarno nataktno obleko in čudnim nasmeškom« (Šeligo, 1978: 55), ki je na koncu videti, »kot da raste k svojemu začetku, k nič« (Šeligo, 1978: 63). Potemtakem postanejo v okviru reprezentiranja Vidine duševnosti razumljivi tudi številni »potujevalni učinki posebne sorte« (Kermauner v: Šeligo, 1978: 151), ki izrazito natančno slikajo Vidino

občutje v danem trenutku, ko je njena duša »bičana« (Šeligo, 1978: 13) z družbenim bičem, ki obsoja njeno nenehno hrepenenje in izmikanje družbenim vlogam, ki so ji kot ženski, ženi in materi pripisane.

Vidi družbena norma in patriarhalna miselnost nenehno trkata na vest. Na trenutke »obstane kot vkopana. Kot da ji je vsa moč pošla, onemoglo spusti torbo na tla« (Šeligo, 1978: 21) in zdi se, da ji bo to preprečilo odhod in zatrla v kali njena hrepenenja, vendar se Vida nikakor ne more upreti »lomljenju in trganju« (Šeligo, 1978: 22), saj je v njej »vse naravnano tako, da nekaj neznanega čaka, da je vsa samo v čakalnici in čuti, kako jo to čakanje dela nabreklo, kot nosečo« (Šeligo, 1978: 22). In Vida mora oditi, nenehno mora uhajati, da se izogne tej nosečnosti, temu materinjenju. Ob navezavi na Zajčevo *Medejo* se lahko vprašamo, če gre tudi pri Šeligovi *Lepi Vidi* za dejanje resnične ženske. Če razumemo analizirano besedilo kot hrepenenje po izmikanju ženske iz njej predpisanih družbenih vlog, kar v patriarhalni družbi seveda ni mogoče, Vidino hrepenenje nima konca, lahko rečemo, da je ob koncu tudi Vida žrtvovala svojega otroka zato, da bi uničila patriarhalno miselnost. Mogoče je Vida verjela, da bo Darinkina duša končno našla žensko telo, ki ne bo zgolj meščanska žena, boginja zakonske sloge in ljubezni, dovilja in »Satanova past v obliki lepote ženskega telesa« (Šeligo, 1978: 40) in bo s tem osvobodila žensko nenehnega in do tedaj neuresničljivega hrepenenja.

Vida kljub nenehnim odhodom in prehodom iz ene podobe v drugo ostaja v okviru tistega, kar je žensko, in se na vsakem koraku srečuje z vlogo žene, soproge in matere, bodisi biološke bodisi nadomestne preko dojenja. Dokler se giblje znotraj teh dveh vlog, je družbeno sprejemljiva, o čemer priča prvi prizor drugega dejanja, ko vso onemoglo in mokro Vido prinesejo na dvor in jo vsi prisotni »ogledujejo, dvigujejo ji roke, ki ji padajo kot mrtve« (Šeligo, 1978: 29). Šele ko se Vida dvigne in »se ji na prsah prikaže nov madež« (prav tam), se odločijo, da bodo zanjo poskrbeli, pri čemer je Vida s kraljičino z odredbo: »Ostala boš. Ti in mleko ...« (prav tam) zopet porinjena v materinsko vlogo, ki ji kot nosilka ženskega spola ne more uiti. Vidin prihod je v tem dejanju sicer prikazan kot pozitiven, vendar pa je bila prav zaradi odtegovanja mleka lastnemu otroku z namenom, da bi nahranila drugega, v družbi negativno konotirana in nerazumljena. Pri tem ne gre zgolj za podobo iz literature, temveč je Šeligova *Lepa Vida* tematsko neposredno povezana z aleksandrinkami, fenomenom iz konca 19. in začetka 20. stoletja, ko so številne žene in dekleta odhajale v Aleksandrijo služiti denar, s katerim bi preživljale svojo družino. Kot je bilo omenjeno že v opombi 13 v prejšnjem podglavju, se s tem področjem ukvarja tudi Daša Koprivec, ki v svoje raziskovanje

vključuje ugotovitev Inge Brezigar Miklavčič, raziskovalke migracij aleksandrink: »Doma so prejeli pomoč mater, žena in jim ob enem zamerili, ker so odšle. Ti občutki so resnični in še vedno prisotni. Zamere in odpuščanja se prepletajo z razumevanjem in nerazumevanjem tedanjih časov« (Brezigar Miklavčič v: Koprivec, 2011: 63). Tovrstno mišljenje podaja tudi Elvira Dolinar, katere misli so bile objavljene pod psevdonimom Danica leta 1898 v reviji *Slovenka*:

Meni je in ostane nerazumljivo, kako more biti mati tako brezsrčna, da prepušča dojenje svojega deteta drugi ženski, ali pa ga celo hrani na umetni, a tako malo umestni način s kravjim mlekom. Mati, ki to stori brez potrebe, iz lenobe, iz samopašnosti ali iz lahkomišelnosti, je nestvor, ki ne zasluži svetega imena 'mati'. Taka mati ne ljubi svojega deteta, a tudi ona ne bo nikdar deležna blage sreče, kojo uživa mati, ki hrani svoje dete sama (Mihurko Poniž, 2009: 49).

S tem pa je zanimivo primerjati teze Mary Wollstonecraft, aktivne feministke in zelo pomembne osebe 18. stoletja, ki se nanašajo na razsvetljske ideje misleca Jeana-Jacquesa Rousseauja, ki jih v svojem članku *Rousseau in Wollstonecraft – drugič* (1999) navaja Eva D. Bahovec. O dojenju Rousseau meni, da naj bi krepilo vez med materjo in otrokom, Wollstonecraftova pa se s tem ne strinja, temveč opozarja, da dojenje otroka pravzaprav podreja družbenemu zakonu. Meni, da se krutost matere ne kaže v odtegljaju materinega mleka, temveč v materini želji, da bi bilo otroku vse postreženo. Z dojenjem naj bi tako otroka »mučili«, saj mu grozi zadušitev zaradi pomanjkanja dovoda zraka, ob tem pa preide v stanje nenehne tesnobe (Bahovec, 1999: 83).

Mleko, ki ga lahko »mati« ponudi novorojenemu otroku, igra v dramskem besedilu pomembno vlogo, saj Vidino ženskost vseskozi priklepa na vlogo materinjenja, obenem pa je element posredne karakterizacije Vide kot drugačne, kot čarovnice, ki s prenosom svoje telesne tekočine v otroka slednjega uničuje in mu kroji usodo:

VIDA: Mar vejo, kakšno mleko teče v požrešna mala usteca? Kakšno usodo ti razliva v drobne žile? Ali vejo, kakšna kri se bo odslej pretakala po mreži tvojega telesa? /.../ Vsaka kapljica, vsak droben požirek, je brstič peklenškega nemira, ki te bo po mojem mleku vodilo v neznane kraje, v razpenjene valove, na prod in na breg in spet v valove mračne; v visoke stolpe sveta in brezdušne ravnine, kjer ti srce skoprni, da bi s čelom butal ob ostre robove skal visokih gorovij ... To mleko, dete neboljeno, naredi v tebi, da kri zavre, da nima konca, da hrepeni po neskončni poti, ki nima cilja in sama sebi

zadostuje, da je kot svod svetovja in temelj sfere ... /.../ Dajem ti hrano, dajem ti življenje in s tem prekletstvo hrepenenja. Kako neki naj naredim, da bo samo življenje brez strupa hrepenenja, če je oboje v isti kaplji mleka?! /.../ Okusi, dete, to čezmernost, ki valovi kot ocean v rumenih kapljicah ... (Šeligo, 1978: 39–40).

Pomembno je omeniti tudi, da se Vida v času dojenja vsakič odmakne v zasebnost, doji »v zavetju pred svetom« (Šeligo, 1978: 39), pri čemer želi glavna protagonistka zadržati materinkost znotraj zasebnega, medtem ko vabi, kliče, prestavlja oblast (kraljica) materinstvo v sfero javnega.²⁴ Obenem dodajajo kraljičine besede in geste dojenju spolno vrednost, ga erotizirajo,²⁵ ko pravi Vidi: »Pusti ... Lepa si ... Ne zakrivaj, kar je našim očem drago ...« (Šeligo, 1978: 35), saj se besede, ki sprva izražajo zgolj kraljičino pozitivno vrednotenje dojenja, sprevržejo v erotično vabilo: »Tisto pa, kar lahko nudi zrela in polna ženska mladi zablojeni lepotici in ona nji brez sentimentalne norosti in zmede ... (*skloni se k nji in jo poljubi na usta*) ... so užitki kot same presežne vrednosti ... /.../ Ko se moški nasiti, pride spletična pote ...« (Šeligo, 1978: 36).

Kljub temu, da je bilo predhodno omenjeno, da Vida hrepeni po izvitju ženskosti iz okov materinjenja, kar potrjuje tudi njena zapustitev lastne hčerke, pa Vida materinski vlogi ne pripisuje negativne konotacije niti ne tvori negativnih čustev in sovraštva do samega materinstva. Podobno je tudi z Medejo, ki svojih otrok ne umori, ker bi jih sovražila, temveč ker se želi maščevati Jazonu, pri čemer lahko slednje simbolizira Medejino maščevanje patriarhalni družbi, ki jo potiska zgolj v vlogo matere, ob tem pa ji odvzema in potlači vse potrebe in želje, ki jih kot individualizirana posameznica goji v sebi.

Zdi se tudi, da Vida materinstvu ne pripisuje velike vloge, ne hrepeni po materinski vlogi, temveč hrepeni konkretno po svojem otroku, po svoji Darinki (ali le po njeni vrnitvi govora?).

²⁴ Poslanstvo matere se precej očitno preseli iz zasebnosti v javno sfero v času socializma, pri čemer se začne ženska skrb za dom in otroke simbolno izražati kot skrb za nacionalno skupnost. Funkcije, ki jih je prej ženska opravljala znotraj štirih sten, postanejo javne in s tem postane tudi materinstvo kolektivno vrednoteno. Skrb za otroke je postala izrednega pomena za razvoj celotnega naroda, mati je postala odgovorna za skrb za celotno nacionalno skupnost, preko tega pa dobi materinstvo novo identiteto. Vpne se v politično sfero, ženska pa prevzame skrb za vse otroke družbe, s tem pa je prišlo do »definiranja politične projekcije novega rodu« (Vidmar Horvat, 2013: 47). Vendar pa je ob vstopu ženske v družbo potreben večji nadzor in skrb za ohranitev žensk znotraj položajev, ki jim jih pripisuje družba: »Da bi poziv ženskam k sodelovanju pri obnovi družbe lahko dosegel pravi odmev, je bilo prav zato nemara nujno žensko identiteto spojiti z materinstvom, kajti materinstvo po definiciji za žensko pomeni vstopanje v odnos do drugega, ki preuredi njeno dotlej neodvisno, samoosredičeno delovanje« (Vidmar Horvat, 2013: 43).

²⁵ O tem, da dobi dojenje včasih spolni pomen, govori tudi Simone de Beauvoir, in sicer z besedami ene od mater v svojem delu *Drugi spol* (2013), ki pravi, da je zaradi spolnega pomena, ki ga je pripisovala hranjenju otroka na materinih golih prsih, ob dojenju večkrat »občutila nekakšen sram« (Beauvoir, 2013: 325).

Zato se v svojem govoru ne sprašuje, kaj je kot mati storila svojemu otroku, temveč obsoja svoje konkretno dejanje, svoj odhod, kar je posledično pripeljalo do Darinkine onemelosti. Bi Vida sploh stremela k vrnitvi domov, če Darinka ne bi onemela? To lahko zgolj ugibamo, vendar nam lahko odgovor nakaže nenehen občutek krivde, ki ga Vida občuti ob svoji odsotnosti od doma. Že v začetku besedila jo ob odhodu mož označi kot tisto, ki edina lahko »hčerki vrne dar govora« (Šeligo, 1978: 21), čemur se pridružuje tudi Kermauner v spremni besedi, ko pravi, da je Darinko »mami poškodovana, edino mami jo lahko reši« (Kermauner v: Šeligo, 1978: 137). Zato se mora Vida vrniti, da lahko Darinka spregovori. V tretjem dejanju vlada med Vido in Darinko nenehno napeto ozračje, zdi se, da jo Darinka prepozna ob prvem srečanju, vendar je prav njuno odlašanje tisto, ki v tem dejanju ohranja napetost. Njuni svetovi so sprva različni in ločeni, zaradi česar ne more priti do osebnega stika med njima, kar Šeligo prikazuje z vpeljavo množice ljudi, ki se sprva »na sredini odra srečujejo in drug drugemu izogibajo, da lahko na nasprotni strani zopet izginejo« (Šeligo, 1978: 67), kasneje pa »se posedejo na stole, tesno eden zraven drugega« (Šeligo, 1978: 68), vendar bližina še vedno ni osebna, ni pristna, saj s seboj prinašajo različne hrupne zvoke in govorijo drug mimo drugega. Tako tudi Vidi in Darinki njuno notranje divjanje, šumenje in razbijanje onemogoča, da bi se resnično slišali in prepoznali. Darinka lahko že prej spregovori, vendar je Vida zaradi svojega notranjega viharja, ki ga povzroča občutek krivde, ni sposobna slišati. Obenem je v tem dejanju tudi sama Vida onemela, saj ji ni dovoljeno izraziti svojih čustev, onemogočeno ji je, da bi Darinki in možu povedala, kaj jo teži, in s tem zmanjšala občutek krivde. Zato je edino, kar ji ostane, simbolno izražanje, ki je izrazito v šestem prizoru tretjega dejanja, ko

/s/ tresočimi prsti prijemlje one lutke starih časov, jih stiska, kot da jih hoče zdrobiti – potem pa kot v krču prsti naglo popustijo, da naenkrat ni jasno, ali si jih pritiska k sebi kot v takšni krčeviti ljubezni ali pa je bilo maloprej res sovrašтво in bes ... Potem ritualno šepeta vanje, napeto in presunljivo. /.../ Vida, nenadoma, sunkovito, divje kot blisk zabode z veliko iglo nekaj lutk! In že ko jih prebode, skoraj zakriči: - Ne! Ne! in izvleče iglo in naglo s prsti »popravlja« telesa in obleke prebodenih ... (Šeligo, 1978: 72).

Mogoče lahko tudi ta Vidin »izpad« razumemo kot izraz občutja utesnjenosti znotraj vlog, v katere je postavljena in iz katerih se želi izkoptati. So lutke lahko kalupi, v katere patriarhalna družba zapira pripadnice ženskega spola? Vida jih vsekakor želi zdrobiti, prebosti in uničiti, vendar se ob tem zaveda, da uničuje tudi edino, kar ji je na svetu ljubo – svojo hčer. Žrtev, ki

bi jo morala, tako kot Medeja, Vida ob tem sprejeti, se sprva zdi prevelika, saj je Vida razpeta med uničenjem in ohranitvijo svoje materinske vloge. Vendar svoje ritualno dejanje zaključí z besedami: »Kličem te! Pridi spet! Pridi poslednjič!« (prav tam) – ali kliče Vida hrepenenje, ki v tem dramskem dejanju ostaja v ozadju, kot da jo je popolnoma zapustilo? Zdi se torej, da se je Vida odločila za dejanje resnične ženske – pripravljena je žrtvovati edino, kar v življenju ljubi, svojega otroka, zato da bi ženski omogočila izhod v svobodo. Vidi s tem dejanjem končno uspe odvreči svoj občutek krivde, zato se lahko ob svojem koncu le še »nasmehne in zgrudi« (Šeligo, 1978: 73). Svojo hčerko žrtvuje tako, da jo pošlje na isto pot, kot jo je prehodila sama, torej pot hrepenenja, pri čemer upa, da bo njena pot bolj uspešna. Darinka se sicer ob tem odhodu upira in roti mater, naj je ne pošilja proč, vendar se ob Šeligovih zaključnih didaskalijah zdi, da je hitro sprevidela materin namen ob odhodu: »Z naraščanjem zašumi morje. Valovi ne butajo ob obalo, ki je ni. S težo razpenjene vode padajo vase in spet vstajajo. Prihaja vihar -« (Šeligo, 1978: 74). Mogoče se v Darinki že budi hrepenenje.

Zgodba o Šeligovi *Lepi Vidi* se nadaljuje v njegovem dramskem besedilu *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1978), kjer je bolj kot Darinkino hrepenenje, v ospredju izstopanje njenega mišljenja od družbenega, njena moč in želja po aktivnosti, individualizaciji in svobodi posameznika/posameznice. Preko tega je prepleteno tudi hrepenenje po spremembah, po spoju z naravo, vendar se Darinkino hrepenenje razlikuje od Vidinega. Skozi celotno dramsko besedilo je razvidna močna povezava med Darinko in naravo, na drugi strani pa med družbo in materialnostjo, pasivnostjo in črednim sledenjem množici. Darinka je vržena v svet, ki ga ne pozna, ga ne razume, prav tako družba ne razume nje, ki deluje »kot iz kakšnega srednjega vekú« (Šeligo, 1978: 83). Zato Darinka ne razume Nika, njegovega razmišljanja, pa tudi same družine, njihovega odmika od narave in ločevanja med naravnim in umetnim, kar se kaže tudi v Nikovem razumevanju ljubezni:

NIKO: Rekel sem, da sta dve stvari na svetu, ki se jih ne da združiti. Eno je, če imam nekoga rad, če sem zaljubljen v žensko, da jo ljubim. Drugo pa je, če jo hočem ... To dvoje ne gre skup! Če žensko ljubim, je vse, kar je telesno samo navada, samo dodatno. V resnici pa za kaj takšnega ni nobene potrebe ... Če pa srečam žensko, da me popade, da bi jo ... /.../ da bi jo pač! ... In takrat ni zraven nobenega »rad imeti« ... (Šeligo, 1978: 86).

Darinka pa sprejema ljubezen in telesnost kot celoto, kot skupek, ki človeka definira in ga povezuje z naravo, da se zlijeta v eno. Ne vidi smisla v ločevanju ali v prikrivanju, zato ji tudi ostaja nerazumljivo razlikovanje med posameznikom (ljubiti nekoga) in družbenim (zgolj zadovoljiti potrebe): »Ali je to eno, tu spodaj, vse od prsi dol pa drugo telo? Ali je moje telo sestavljeno iz dveh teles? Ali se je treba drugemu in spodnjemu odpovedati?! Če sta mogoče res dve telesi v enem, potem sta obe drugi, obe pravi, obe moji, obe ničvredni, obe sijajni od sonca in ognja. /.../ če je duša razpolovljena, je tudi telo. In kar je v telesu, je tudi v duši« (prav tam).

Darinka v Niku išče Naravo, išče »drevje« (Šeligo, 1978: 87), Niko pa Naravo zavrača, v njem ni ničesar naravnega, vse je že podrejeno družbi, sledenju množici, ki se ne ozira na posameznika in njegove potrebe. Prav zaradi ločitve družbe od Narave postane tudi spolnost zreducirana zgolj na namen reprodukcije, v vseh ostalih pogledih pa velja za nečisto, takšno, ki človeka raztelesi, s čimer Niko zavrača Darinkino dajanje: »A razumeš, da me je strah, ko se te dotaknem? ... Moral bi razbiti to tvojo celovitost! /.../ Moral bi posvinjati to tvojo čisto modrino oči ...« (prav tam). Ker posameznika znotraj družbe definira pasivnost, ostaja tudi Niko v odnosu do Darinke pasiven in nemočen: »... da bi imel pogum, da bi razmesaril to mirno modrino!« (prav tam), zaradi česar na koncu besedila propade, izpuhti, se izgubi v množici.

Kljub svoji moči pa Darinka v dramskem besedilu ne deluje v smeri spreobračanja družbe, kar opaža tudi Kermauner, ki meni, da Darinka »ne živi za druge, ampak zase« (Kermauner v: Šeligo, 1978: 139). Le enkrat je namreč v besedilu zaznati njen poziv Niku, naj se prebudi: »Daj! Bodi jezen! Bodi besen! ... Skloni se! Zgrabi nož in razmesari jasnino! Daj ... Bodi jezen! ...« (Šeligo, 1978: 89)

V svojem prepričanju in delovanju je še najbolj aktivna mama, ki je »metafora za neuničljiv današnji sistem, kodirana snov« (Kermauner v: Šeligo, 1978: 138), ob koncu je edina, ki ostane in deluje nespremenjena naprej. Kot tista, ki simbolizira družbo, ima posameznika tudi nenehno pod nadzorom, in četudi »sploh ne gleda sem, še zmeraj tam žlobudra, pa očitno vse vidi« (Šeligo, 1978: 84), hkrati je tudi najbolj občutljiva za upor posameznika in njegov odklon od predpisanih norm, zaradi česar se čuti družba ogroženo, kar je razvidno iz materinega napada na Darinko: »*plane z rokami nadnjo, pobesni, v besu si grize jezik in usta:* Ti koza, ti! Kuzla ... Baraba! ... Coprnica, ki si se privlekla s hribov, da bi nas žrla ... požrla

... da bi nas zastrepila ... vzela, kar nam je vredno ... Coprnica! ... da bi bili iz sebe ... da bi nam spodnesla mirna in gotova tla ... Varnost! ... Kuzla, baba! ...« (Šeligo, 1978: 91).

Nasilje nad Darinko, ki je prisotno v besedilu, sloni prav na njenem uporju družbenemu pogledu na svet, ta upor pa ni toliko telesni kot besedni. Prav govor oziroma molk, nemost je tisto, s čimer predstavlja Darinka grožnjo sistemu, zato jo je potrebno utišati. Kajti dopuščati nekemu, da spregovori in »pogovarjati se pomeni dopustiti različnost« (Kermauner, 1988: 76). Potrebno je, da Darinka ponovno onemi, da onespobijo njeno delovanje, njen govor, potrebno jo je stlačiti v prisilni jopič in ji povezniti »široko platneno cunjo čez usta« (Šeligo, 1978: 111). Vse to že nakazuje, da je Darinkino mišljenje in izražanje sprejemljivo le v norišnici, kjer zaradi iracionalnosti, ki je znotraj te institucije pripisana govoru, ne bo več predstavljal grožnje.

Umestiti Šeligovo dramsko besedilo v slovanski mitološki kontekst ni težavno, saj so ob Darinki večkrat prisotne štiri kresnice, ki jo spremljajo in skozi pesmi ubesedujejo njena občutja. Kresnice, imenovane tudi ladarice, ladavice, janževske pevke, naj bi v slovenskem izročilu predstavljale ženske, ki so na pomlad prenašale vegetativno moč vejevja in rastlinja na polja, pa tudi živini in ljudem (Kuret, 1989). Monika Kropelj (2008) pravi, da so med drugim delale šotor iz vej, ga okrasile z rožami, poimenovala pa so ga 'májka'. Ljudje so verjeli, da kresnice varujejo polja pred zli duhovi (Kropelj, 2008).

V besedilu se zdi, da je v prizorih, kjer nastopajo kresnice, upodobljena Darinkina duševnost, saj tudi sam avtor v didaskalijah zapiše: »Mogoče ves ta prizor pomeni nezavestno preselitev v drugi svet, ki se je zgodila s komo, v katero je pravkar padla« (Šeligo, 1978: 104).

Darinkina povezanost z naravo, z vsem, kar je ljudsko in obenem božansko, je najizrazitejša v sedmem prizoru dramskega besedila. V prostoru je postavljen »velik šotor iz hojkinih vej, ves okrašen z marjeticami, šentjanževimi rožami, lisičjim repom, praprotjo« (Šeligo, 1978: 104), prav tak, kot so ga po pričevanju slovenskega ljudskega izročila, izdelovale kresnice in ga imenovala 'májka', ker je bil posvečen Devici Mariji (Kropelj, 2008). Celoten prostor v tem prizoru je videti kot čisto nasprotje prostoru, v katerem se je Darinka zgrudila. Tudi njeno vedenje je v tem prizoru sprva zelo sproščeno, domače, osvobodeno, vse do trenutka, ko se zave svoje prisotnosti v nenaravni, materialistični in pokvarjeni družbi, ki je »onesnažila, oskubila in omadeževala« (Šeligo, 1978: 105) njene roke. Zato »dvigne velik vrč vode in jo zlije po sebi, po laseh, po obrazu, po telesu, po naročju« (prav tam), da bi se očistila nesnage sveta, kar pa je bila po navedbi Kureta (1989) tudi ena izmed šeg, ki so jo na kresni večer

izvajale kresnice. S tem dejanjem Darinka družbo, v kateri biva Nikova družina in je sedaj tudi njena družina, označi za nečisto, sprevrženo, kar kasneje še podkrepi pesem kresnic:

KRESNICE:

Vaša vrata polna blata,
vaši hiši sami miši,
na vašem vrti sami krti!
Da b imeli tolko straha,
kot je na vaši peči praha! (Šeligo, 1978: 107).

Temu sledi preskakovanje kresnic čez ogenj, vračanje in spet preskakovanje, saj naj bi imel kresni ogenj tako očiščevalno kot tudi varovalno moč, kar je ljudi spodbujalo k temu, da so preskakovali ogenj, čezenj pa so gnali tudi živino (Kropej, 2008). Obenem moramo omeniti, da so ljudje verjeli, da kresnice s temi šegami in navadami varujejo polja tudi pred čarovnicami, kar naj bi bila (že po naslovu sodeč) Darinka, zato je njena tesna povezava s kresnicami še toliko bolj izstopajoča. Ob tem lahko Darinkino čarovništvo in norost razumemo z besedami Tarasa Kermaunerja, ki pravi, da je nora, čarovniška in odstopajoča na tak način, da se razlikuje od večine, »od normalnih« (Kermauner, 1988: 76).

Veliko vlogo v *Čarovnici iz Zgornje Davče* igra tudi ogenj, ki je nosil močan simbolni pomen že v preteklosti, ko so ljudje s kresnimi šegami (prižiganje kresnega ognja, nošenje plamenic) hoteli pomagati soncu, da ne bi izgubilo svoje moči in za vedno ugasnilo (Kropej, 2008). Po mnenju Kermaunerja bi s tem ognjem lahko Darinka očistila svet in ga odrešila, »če bi sežgala insistencialnost v ljudeh (zakon konvencije)« (Kermauner v: Šeligo, 1978: 139), s tem pa tudi njihovo stremenje zgolj k materialnosti, tehnološkem napredku in umetnemu.

3.5 Vinko Möderndorfer: Evropa

Do skrajnosti absurda je predstavo matere zagotovo pripeljal Grumov nagradjenec leta 2014 Vinko Möderndorfer, in sicer v svojem dramskem besedilu *Evropa* (2013), ki ga avtor naslavlja tudi kot »drama s sporočilom, hudo blasfemična farsa, poetična burleska, težka evropska môra in še marsikaj« (Möderndorfer, 2013). Gre torej za satirično delo, ki se ponaša z ostro in precej polemično vsebino. Na grotesken način govori o usodi malega šentflorjanskega naroda, ki s svojo licemernostjo in nemoralnostjo, kot ga je v svojem delu predstavil Cankar, simbolizira slovensko državo v primežu Evrope. Ta je preko besedila

prikazana kot neuresničljivi mit, iluzija, ki se je v realnosti sprevrgla v nočno moro. Tomaž Mastnak (1996) v svoj prispevek o politični mitologiji Evrope vključuje tudi antično zgodbo o Evropi, hčerki feničanskega kralja Agenorja in kraljice Telefase, ki jo je posilil Zevs. Tako kot je slovenski narod v Möderndorferjevem besedilu preslepila prvotna podoba evropske politike, je bila namreč zapeljana tudi grška deklica, ki jo je pod podobo prelepega, mogočnega bika očaral Zevs. Möderndorfer zato v svojem delu kritično in z veliko mero pesimizma zre v prihodnost slovenstva, v kolikor sam narod ne bo prijel življenja v svoje roke in začel spreminjati usodo. Kljub temu, da je celotna dežela podlegla pomanjkanju in lakoti, se v največji (intelektualni) krizi znajdejo prav umetniki, kulturniki in izobraženci. Izobrazba postaja vse manjša vrednota, z diplomsko listino je možno le še podkuriti ogenj, ki pa je že tako šibak, da ne more staliti ledu v srcih ljudi in otopliti medsebojnih odnosov. Če naj bi predstavljala izobrazba eno izmed možnosti za zaposlitev, napredovanje, uspešnost in finančno stabilnost, pa predstavljajo »Milan, Jožef, Lojze, Črtomir, Janez Pavel« (Möderndorfer, 2013: 55) in kasneje še Maks kot izobraženci in intelektualci možnost telesnega, fizičnega preživetja vaščanov, družbe in so tako »eni bili bolj za zrezke, drugi pa bolj za golaž« (prav tam). Če si je v preteklosti posameznik odprl možnosti z odhodom v mesto, je danes edina možnost preživetja in dostojnega življenja pobeg v tujino. Srednji sloj je izumrl, zato je za vrsto šolanih posameznikov edini pozitiven pogled usmerjen ven iz rodne države, kar je razvidno iz Ireninih besed, ki kot magistrica biologije tudi sama sodi v omenjeno skupino. Vaščani imajo na odhod v tujino čisto drugačen pogled, v tem vidijo izdajo naroda, zapustitev in izraz nehvaležnosti ustrezljivim staršem: »Nehvaležnost! Pridete se najest, pojokcat v mamino krilo, potem pa adijo, hvala za skrb, za štipendije, za šolanje, gremo drugam v vrsto čakati, na druga vrata trkat, drugega boga za svojega vzeti ...« (Möderndorfer, 2013: 33). V pridobivanju izobrazbe ne vidijo smisla, avtor pa njihovo mišljenje pelje tako daleč, da so nad posameznikom (Maksom) z diplomom celo ogorčeni, mati pa se takšnega sina sramuje: »Kaj mi delaš, kaj mi delaš! Kot da ni dovolj, da sem alkoholičarka, da imam zamaščena jetra, sladkorno in da mi bojo vsak hip nogo odrezali, zdaj pa še to! Zakaj ne znaš biti tiho, smrkavec. Še hvališ se, še hvališ!« (Möderndorfer, 2013: 31). Starši, ki so v delu še predstavniki starejše, delavne generacije, terjajo od svojih otrok plačilo za ves trud in trpljenje, ki so ga morali zaradi njih prestat; v novodobni generaciji intelektualcev in izobražencev, ki so za vaško življenje »neuporabni pri tridesetih« (Möderndorfer, 2013: 31), pa vidijo vzrok za nastalo situacijo, propad države oziroma celotne Evrope in za nedostojno življenje:

MAMA MAJDA: Mulc prekleti nehvaležni! Prasec sinovski pokvarjeni! V bolečini sem te iztisnila iz sebe. Tako me je bolelo, da nisem zdržala in sem spila enega. Pa potem še enega. Ker bolečina ni popustila, zato sem pila, samo zato, ker sem trpela ob tvojem rojstvu. Ti si kriv, baraba sinovska, da mi bojo vsak hip odrezali nogo, da bom zdaj zdaj jetra izpljuvala!! (Möderndorfer, 2013: 33).

Ko se Maks vrne iz propadlega mesta v domačo vas, da bi se okrepil in ponovno postavil na noge pri svoji materi, se ne zaveda, da je vaško življenje z množičnim odhodom mladih ljudi v mesta že precej časa opuščeno in revno, kar mu takoj po prihodu jasno in nedvoumno pojasni mama Majda: »Vse krave so nam pa že pred dvajsetimi leti pocrkale. Tudi tiste debele. /.../ Niti za steklenice nimam, niti za sveče; za marjetice, ki bi jih na gmajni zate nabrala, je pa še premrzlo. Vstani, sine, in spizdi nazaj odkoder si prišel!« (Möderndorfer, 2013: 21–22). Prav z likom mame Majde avtor zariše groteskno in obenem tragično podobo družbe, ki je za svoj obstoj pripravljena požreti lastno potomstvo, lastno prihodnost. Maksova mati do sina ne čuti nikakršne empatije, ljubezni, niti človeškega sočutja, temveč zgolj hlepi po koristi, ker pa slednje ni deležna, sina zaničuje in zavrača, kar je precej skladno s podobo mačehe iz dela *Janko in Metka* Andreja Rozmana Roze:

MAMA MAJDA: Nisi bogat, da bi mater preživljal. To si mi naredil! Nisi podjetnik, da bi mi hišo zgradil. Z bazenom zadaj na vrtu. Nisi veleposestnik, da bi svojo mater s sabo v tuje dežele popeljal, kjer bi sprejeme pripravljala, tiste majhne sendvičke za tuje veleposestnike in njihove žene bi na srebrne pladnje polagala. Niti tajkun nisi, lopovska baraba bogata, ki je veliko fabriko uničil, da bi materi jahto kupil. Nič nisi. Kaj ni to dovolj hudo? Kaj naj s tabo? Tam stojiš in mojo toploto odžiraš. Saj vem, potem boš hotel pa še večerjo (Möderndorfer, 2013: 23).

Ob tem ne moremo spregledati dejstva, da gre v besedilu Vinka Möderndorferja za Maksovo biološko mater in ne mačeho, ki nima z otrokom nikakršne biološke povezave. Gre za neznačilno reprezentacijo matere, saj je navadno mati, ki čuti do svojega otroka odklonilen odnos, na koncu kaznovana, preko njene destruktivnosti pa je na piedestal povzdignjen oče. Prav tako nima Maksova mati nikakršne povezave z likom Zajčeve Medeje, ki je sicer res storila enega najhujših zločinov, vendar je imela svoja sinova srčno rada in je ob tem dejanju žrtvovala del sebe in bila na tak način kaznovana. Zato je podoba matere v Möderndorferjevi *Evropi* izstopajoča in se odmika od večinske podobe lika matere. Mati do sina namreč ne goji

nikakršnega pozitivnega čustva, pa vendar za to ob koncu ni kaznovana. S tem je avtor dosegel prikaz popolne absurdnosti sveta, v katerem se je znašel Maks.

V analiziranem dramskem besedilu je reprodukcija predstavljena kot breme in trpljenje, zato se matere poslužujejo množičnih splavov, kar stori tudi župnikova kuharica, ki »splavari vsako leto najmanj sedemkrat ali devetkrat ali enajstkrat« (Möderndorfer, 2013: 38), ali pa se vzgoja spremeni v »vzrejo« (Möderndorfer, 2013: 50) in materam otroci predstavljajo le sredstvo telesnega preživetja, kar se očita kamionarju in njegovi ženi, ki »otroke plodita in se z njimi redita« (Möderndorfer, 2013: 56).

Mama Majda kljub odsotnosti Maksovega očeta ne preraste v zaščitniško in junaško mati, kakršni smo priča v delih *Zakladi gospe Berte* Andreja Hienga in Zajčevi *Káleváli*, temveč postane destruktivna do svojega sina. A njena destruktivnost ne ostaja na ravni Zajčeve *Medeje*, ki je preko dejanja resnične ženske sposobna preseči materinsko ljubezen in darovati svoja otroka za uničenje koristoljubnega moškega, temveč še stopnjuje krutost čarovnice iz Rozmanovega besedila *Janko in Metka*, ki je otroka redila zato, da bi ju pojedla. Če smo na podlagi študije Lilijane Burcar (2009) govorili o zlobni in uničujoči mačehi, ki želi otroka uničiti, ker do njiju ne goji nikakršnega čustva, saj ni njuna biološka mati, pa je podoba mame Majde v Möderndorferjevi drami še toliko bolj tragična prav zaradi biološke vezi z Maksom. Kljub temu, da ne moremo mimo ironije avtorja analiziranega besedila in njegovega obsojanja opisovanega dogajanja z absurdom in pretiravanji, pa je prav negativna reprezentacija materinstva v tem delu tista, ki še dodatno povzdiguje na piedestal postavljeno cankarjansko mati. Gre za opis lika matere, ki jo v svoja dela vključuje Ivan Cankar, kjer je mati je opisana kot skromna, bogaboječa, samopožrtvovalna, saj je vse svoje želje in potrebe zamenjala za skrb za družino. S svojo nenehno navzočnostjo ob otroku in z žrtvami, ki jih je zanj storila, pa po mnenju Slavoj Žižka naprti otroku krivdo, ker jo je v nekaterih trenutkih zavračal, prizadel ali celo zatajil. Ta krivda spremlja otroka celo življenje, spremlja jo tudi občutek, da materi ne bo mogel nikdar izkazati dovolj hvaležnosti in ljubezni in ji tako poplačati dolga, ki ga mora do nje čutiti (Žižek, 1982: 246).

Möderndorfer torej tudi v tem dramskem besedilu ne preseže podobe slovenske matere,²⁶ temveč jo posredno potiska na mesto, ki ji je skozi slovensko literaturo pripisano. V delu to izraža Maks, ko materi očita: »Mama, namesto, da bi mi skodelico kave prinesla, me pa kot

²⁶ Cankarjanska mati je s pogostim pojavljanjem v literarnih besedilih za slovenski kulturni prostor postala mitska podoba slovenske matere, opredeljena je s precej izrazito noto stereotipne požrtvovalnosti in tihega trpljenja, s katerim priklepa otroka (najpogosteje sina) nase.

prašiča parceliraš« (Möderndorfer, 2013: 50). Odnos matere do otroka je v besedilu *Evropa* sicer res absurden in grotesken, vendar je posledično v tem delu obsojen vsakršen odklonilen odnos matere do otroka, pozitivno pa je vrednotena le podoba ponižne, trpeče, požrtvovalne in posledično na sina priklenjene matere.

Takšno reprezentacijo matere najdemo v dramskem besedilu Svetlane Makarovič, *Mrtvec pride po ljubico* (1982).²⁷ Mlinarica predstavlja dominantno in oblastno mati, ki svojega sina priklepa nase. S svojim nadzorom in ukazovalnostjo kroji sinovo življenje in mu s trkanjem na vest še na smrtni postelji vzbuja občutek podrejenosti in večne hvaležnosti, ki jo mora čutiti do nje. Vse to dosega z ubesedovanjem svojega trpečega in požrtvovalnega materinjenja, zaradi česar je morala opustiti vse svoje želje in potrebe, da bi preživela in vzgojila otroka, kar avtorica še podkrepi z nizanem številnih slovenskih pregovorov o materinstvu:

MLINARICA: Kaj sem jaz v življenju morala prestati! Že kot otrok sem morala trdo delati, krave pasti, nezabeljen sok jesti! /.../ Pa sem vse zate pretrpela, vse zate žrtvovala. /.../ Da ne pozabiš, kaj sem ti govorila. /.../ Kdor materine besede ne posluša, ga življenje bridko skuša. Sonce ne sije tako lepo kakor materino oko. Vse, kar mati skupaj spravi, to nevreden sin zapravi. So mamica moja me učili tako, le v cerkev rad hodi in moli lepo. Kadar si mati solze briše, se to v angelske bukve piše. Meč sedmerih bolečin, to je nehvaležni sin (Makarovič, 2009: 40–41).

Zelo podobna je reprezentacija matere v besedilu *Križ* (2005)²⁸ Matjaža Briškega, le da sin materinega oblastnega nadzora in nenehnega podrejanja ne more več prenašati in jo v usodnem trenutku zadavi z vrvjo. Da lahko kasneje v posmrtnem življenju vzpostavi pozitiven odnos, prepleten s srečo in smehom, pa mora sin svoje dejanje obžalovati v tolikšni meri, da tudi sam stopi pod drevo in se obesi. Maks pa se v Möderndorferjevi *Evropi* ni zmožen zoperstaviti materi, kar je mogoče razložiti tudi z interpretacijo, da je mama Majda predstavnica družbe, ki z zavračanjem in parceliranjem sina Maksa pravzaprav izkorišča in uničuje svoj lastni podmladek – intelektualnega posameznika. Avtor drame namreč v enem

²⁷ »Je drama o izbrisu in sproži, /.../ močan naboj deziluzije, napada razpasene družbene norme in prakse, njena naperjenost cilja na leskavo civilizacijsko glazuro in lepe manire, ki pod svojo bleščavo povrhnjico /.../ prikrivajo zločin, zlaganost, grabežljivost, nizke strasti in nizkotnosti vseh vrst« (Bogataj v: Makarovič, 2009).

²⁸ Dramsko besedilo *Križ* na absurden način prikazuje stanje duha v današnji družbi. Taras Kermauner ga v spremni besedi označuje celo kot vzgojnega in globoko pretresljivega. Avtor besedila Matjaž Briški je že pred devetimi leti (2005) na Tednu slovenske drame prejel Grumovo nagrado, 13. marca 2014 pa je bila drama postavljena na oder in doživela svojo krstno uprizoritev v režiji Sama M. Strelca.

izmed intervjujev, objavljenem na spletnem portalu časopisa *Delo*, pravi: »Slovenci so v dvajsetih letih obstoja lastne države požrli prihodnost svojih otrok. Ko otrok ne bo več, bodo požrli drug drugega. Izkušnja dvajsetletne zgodovine samostojne doline Šentflorjanske nam govori, da so največji sovražniki Slovencev prav Slovenci.«²⁹

Zdi se, da želi Möderndorfer vsaj nekoliko omiliti podobo mame Majde, zato njena dejanja pripisuje težavam z alkoholom, kar mati v delu nenehno ponavlja: »Kaj pa uboga mama ve, ki je za povrh vsega še alkoholičarka!« (Möderndorfer, 2013: 50), vendar v ospredje njenih značajskih potez močno sili njena koristoljubnost, čeprav jo v svojem govoru zavija v vse mogoče razloge, zaradi katerih naj bi se zdela njeno mišljenje in dejanja dopustna:

MAMA MAJDA: Mama je žejna, mama je lačna, otrok pa velik in stasit, da bi gore premikal. Kaj si mati ve pomagati, te vprašam, mati, ki je celo življenje garala, pijanca očeta gledala in reva uboga še sama piti začela. Kaj ve, revica, ki so ji na koncu elektriko odklopili, kanalizacijo zamašili, mačko in psa ubili, in ji rekli, gospa, štirideset let dela v fabriki, kurc vas gleda, kaj pa niste raje kaj drugega počeli, se s podjetništvom ukvarjali ali pa vsaj kradli po skladiščih in na črno prodajali. /.../ Kaj pa uboga mati ve, kaj je prav in kaj narobe, če je vse narobe in vse prav. Lakota in mraz, draginja in krediti svoje naredijo. Poplave tudi. In direktive. Zakaj mati ne bi kaj dobrega od svojega sina imela, pa magari del stegna, pa magari šest glažev polnih masti in sinovih ocvirkov, če je že ves svet pod vodo padel (Möderndorfer, 2013: 50–51).

Maks se v trenutku, ko začne njegova mati z ostalimi vaščankami določati, kateri kos njegovega telesa bo komu pripadal, zave, da je vas še bolj propadla kot mesto in da »dom, ki zapolni pol lakote« ne obstaja več:

MAKS: Dom je tam, kjer lahko delaš, kjer se ne potikaš po mrzlih sobah in ne trkaš na zaprta vrata. Dom je tam, kjer te cenijo, kjer vejo, da potrebujejo tvoje roke in noge, kjer te plačajo, da si lahko kupiš kruh, časopise, elektriko, knjige, vstopnico za filharmonijo, parkirno mesto, zobozdravnika. Tam je dom, kjer ni vojn, kjer lahko gledaš obraze, poslušáš glasove in nisi kar naprej jezen. Kjer ne slišiš laži kot resnice. Tam je dom, kjer si pošten med poštenimi in ne pošten med samimi barabami, da te je potem sram, ker nisi tudi ti baraba. Dom so črne in bele ptice, tudi pisane. Enake med enakimi. Dom je poletje. Dom ni večna zima. Dom ni tekma za naklonjenost, niti sprenevedanje, pohlep, velika trgovina. In zato doma ni več. Nobenega doma. Samo poplavljenno območje. Velike vode. Veliki ukazi. Zamašeni

²⁹ Kolšek, P. (2014). *Möderndorfer: Največja nevarnost za Slovence so kar Slovenci sami*. [online]. [citirano 29. 04. 2014]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.delo.si/kultura/oder/moderndorfer-najvecja-nevarnost-za-slovence-so-kar-slovenci-sami.html>.

jarki. Nobene razlike med nebom in zemljo. Nobene razlike med besedami. Ni doma, ni ga več (Möderndorfer, 2013: 42).

Te misli so vodilne za Maksov pobeg iz rojstne vasi, iz rojstnega kraja in stran od lastne matere nazaj v propadlo mesto. Njegov odhod v svet mu omogoči prav mati ali pa ga vsaj dodatno spodbudi, kar predstavlja nasprotje prej omenjenemu Cankarjevemu odnosu z materjo, saj se slednji prav zaradi matere ne more odtrgati od doma, domovine.

Möderndorfer zaključi dramsko besedilo precej dvoumno, odprto, saj se Maks kriče zbudi v obcestnem jarku ob brezdomcu, ki ga je srečal, preden je odšel v domačo vas. Zdi se, da je brezdomec pravzaprav Maks sam, saj pozna njegove misli in občutja. Če je Maks predstavljen kot zasanjan in občutljiv pisatelj, je brezdomec odsev njegove realne in prizemljene podobe, ki z upanjem zre v boljši jutri: »Pomembno je, da se bo otoplilo. Vedno se. Svet je v resnici takšen velik zabavišni park. Evropa pa sploh. Najstarejša v vesolju. Ni hudič, da se še enkrat ne pobere. Brez skrbi se lahko vrneš nazaj v mesto. Spet bojo vrste, spet bo električna, vozni redi, najemnine, razprodaje, angeli v nizkem letu ...« (Möderndorfer, 2013: 63).

Konec dela bi torej lahko predstavljal optimističen pogled v prihodnost, pri čemer ima veliko moč prav izobrazba in knjiga kot sredstvi, s pomočjo katerih se Maks reši iz primeža nevarnih in požrešnih vaščanov. Möderndorfer v prej omenjenem intervjuju pravi: »Knjiga, se pravi vrnitev k lepemu razumu, je rešitev za civilizacijo. Umetnost je rešitev. Hkrati pa mi Kafka pomeni esenco Evrope. Srednje Evrope, katere prebivalci smo tudi Šentflorjanci. Vrnimo se h Kafki, vrnimo se k duhu! To je rešitev!«³⁰

³⁰ Kolšek, P. (2014). *Möderndorfer: Največja nevarnost za Slovence so kar Slovenci sami*. [online]. [citirano 29. 04. 2014]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.delo.si/kultura/oder/moderndorfer-najvecja-nevarnost-za-slovence-so-kar-slovenci-sami.html>.

4 NADOMESTNO MATERINSTVO

Če je bila Magda v Möderndorferjevi drami do materinske vloge odklonilna in jo je zavračala na najbolj skrajni in absurden način, pa sta v tem vsebinskem sklopu predstavljena materinska lika iz besedil Dragice Potočnjak *Alisa, Alica* (2000) in Saše Pavček *Čisti vrelec ljubezni* (2005), ki sta zaradi nezmožnosti imeti biološkega otroka in hrepenenja po materinjenju, postavljeni v vlogo nadomestne matere. Pri tem nebiološke vezi nadomestne matere z otrokom ne gre enačiti s podobo mačehe, ki je bila predstavljena v Rozmanovem dramskem besedilu, saj se nadomestna mati v analiziranih besedilih ne želi znebiti otroka, prav tako se ženska v tej vlogi ne izvija iz kalupa materinstva, temveč ga odprtih rok sprejema in s tem zadovoljuje svojo željo po otroku, ki ga biološko ne more imeti. Kljub temu jo v to vlogo potiska družba, sama pa vlogo sprejme in začne otroka priklepiti nase, da bi postala družbeno sprejemljiva. Neposredno se z nadomestnim materinstvom znotraj slovanske mitologije ne srečamo, pa vendar lahko v ta model materinjenja uvrščamo slovanske mitološke boginje Lado, Živo, Vesno in Dogano, ki so s svojo skrbjo, zaščito in razumevanjem tvorile skorajda materinski odnos do človeka.

4.1 Dragica Potočnjak: *Alisa, Alica*

V dramskem besedilu Dragice Potočnjak *Alisa, Alica* (2000) se srečamo z deklico Aliso, bosansko begunko, ki se po prestanih vojnih strahotah znajde v meščanskem salonu gospe Magde. Kako je sploh prišlo do Alisinega vstopa v Magdino življenje, ni povsem jasno, vendar se skozi besedilo luščijo posamezni drobeci, ki zgodbo povezujejo v celoto. Vsekakor je že iz samega začetka razvidno, da Alisa ni prišla »iz pekla v nebo« (Potočnjak, 2010: 81), temveč zgolj z dežja pod kap. Magda namreč še zdaleč ni ljubeča gospodinja, ki bi Aliso vzela k sebi iz dobrote in usmiljenja, kar nenehno ponavlja, temveč se kaže kot osamljena ženska s številnimi kompleksi, mestoma je izjemno zlobna oseba, ki išče zadoščenje v trpljenju drugih. Njeno življenje močno zaznamuje dejstvo, da ne more imeti otrok, čemur posredno pripisuje vzrok moževega odhoda. Vendar se s tem ni sposobna soočiti, zato živi v preteklosti in slepo upa, da se bo Vitomir vsak hip vrnil. Njena patološkost se najmočneje kaže v ritualnih pripravah večerje in nenehnemu pričakovanju, kar jo vsakodnevno napolnjuje z razočaranjem in grenkobo. Zato v skrajnem obupu v svoje življenje pripelje vojno siroto, na katero stresa svoje komplekse, saj želi v sebi zadovoljiti željo po nadvladi in nadzoru. Postavi

se v vlogo Alisine nadomestne matere, vendar se do nje ne trudi vzpostaviti pozitivnega odnosa.

Glede na namige Magdinega prijatelja Ljuba lahko predvidevamo, da je Alisa v Magdinem skrbništvu pristala nezakonito, kar Magdo povezuje s slovanskim mitološkim bitjem Jago babo. Podoba Jage babe v vlogi matere, ki jo srečamo že v Rozmanovem besedilu *Janko in Metka*, najpogosteje simbolizira žensko, ki iz različnih razlogov ne more biološko materiniti, zato se mora sprijazniti z vlogo nadomestne matere. Čarovnica lahko zaradi sterilnosti in nezmožnosti biološke reprodukcije postane mati le z odtujitvijo otroka, pri čemer je v ospredju zgolj korist, ki jo Jaga baba³¹ pridobi od otroka (Blažič, 2010: 98). Milena Mileva Blažič v svoji analizi *Primerjalna analiza lika čarovnice v ruskih in slovenskih pravljicah - študija primera: Jaga baba in Pehta* (2010) navaja primer ruske pravljice *Čarobne gosi*, v kateri Jaga baba ugrabi otroke, ki jih pogosto skuha in požre (prav tam).

Magda se zaveda, da Alisa v tej ujetosti trpi, zato jo nenehno opominja na hvaležnost, ki bi jo morala čutiti do nje, ker jo je rešila »lakote in golote« (Potočnjak, 2010: 81) in ji ponudila streho nad glavo. Temu Alisa poslušno pritrjuje, vendar je v njenem odgovoru čutiti veliko mero ironije: »Ponavljam si zjutraj in zvečer, kot ste mi naročili. In potem res verjamem, da sem prišla v raj. Direktno – iz pekla v nebo« (prav tam). Prav iz Alisinega načina govora je razvidno, da je veliko bolj pametna kot ostali pričakujejo, kar opaža tudi Ljubo, ki pravi: »Nisem vedel, da je punca tako pametna« (Potočnjak, 2010: 113). Iz njegovega komentarja razberemo, da se z Aliso ta večer nista prvič srečala, kasneje pa izvemo, da sta tako Vitomir kot Ljubo njena stalna obiskovalca. Alisa se tako poleg Magdinega mentalnega trpinčenja vsakodnevno bori tudi s spolno zlorabo odraslih moških. Pokvarjenost sveta, v katerega je bila vržena Alisa, se kaže tudi v hinavščini in dvoličnosti, ki ju razberemo iz Ljubovega govora: »Kako sploh moreš mislit kaj takega! Jaz vendar nisem barbar, jaz sem urejen, primerno situiran gospod, ki si še prdnit ne upa na cesti. Mi, meščani, delamo to na skrivaj, a ne Magda?« (Potočnjak, 2010: 111–112).

Zdi se, da si Magda pred temi zlorabami zatiska oči, ali pa je sploh ne zanimajo. Ob vsem tem se bralcu poraja vprašanje, čemu je Magda Alisi sploh ponudila dom. Vsekakor nosi veliko težo pri tem Magdina nezmožnost biološkega materinstva, kjer lahko iščemo tudi razlog za možev odhod. Magda tako upa, da se bo zaradi otroka, ki mu ga bo končno lahko ponudila,

³¹ V slovenski mitologiji se z Jago babo povezuje lik Pehte, ki v slovenskih zgodbah krade le neposlušne otroke in jih varno vrne v domače okolje, ko postanejo poslušni in ubogljivi.

Vitomir vrnil k njej: » Jutri bo prišel, vem, da bo, čutim, še nikoli se nisem zmotila. Kako bo presenečen, revež, ko bo videl, kaj sem mu pripravila! Že vidim njegov skesan obraz, med vrati stoji in gleda v tla, ker se mi od sramu ne upa pogledat v obraz« (Potočnjak, 2010: 135). Kljub temu, da mogoče Magda močno hrepeni po družini in otroku, saj pravi: »Vedno sem si želela takega otroka. Prav takšno zlato punčko, kot si ti. /.../ Zdaj ne bova več sama, zdaj bomo trije, vedno boš z nama. Prava družina bomo« (prav tam), ni povsem jasno, ali je to hrepenenje pristno ali je zgolj želja, ki se je porodila zaradi odhoda njenega moža. Iz odnosa, kakršnega tvori Magda z Aliso, je mogoče zaključiti, da postaja njena skoraj fanatična želja po otroku zgolj sredstvo, s katerim bi Vitomirja priklenila nase in mu ponudila tisto, kar on mogoče išče pri drugih ženskah. V navezavi na to pa ne moremo mimo slutnje, da gre pri zadrževanju Alise mogoče za Magdin še bolj krut načrt, kako obdržati moža doma. Bi lahko, glede na Vitomirjevo afero z mlado žensko, bila Magda tako obupana, da bi bila pripravljena kar sama poiskati možu ljubico, za kar bi bila Alisa zelo primerna? Je morda mogoče dopolniti Magdin stavek: »Oprosti za vse, nisem hotela, ne vem, tudi če sem kdaj, mogoče sem pa res, ampak samo za trenutek, pomislila, da bi bila ..., da bi bila ti Vitomirjeva ... tisto ...!« (Potočnjak, 2010: 133) z besedo »ljubica«? Odgovora nam Dragica Potočnjak v svojem dramskem besedilu ne poda.

Eden od razlogov za zadrževanje Alise v svojem domu je vsekakor tudi Magdina tragična osamljenost, čemur smo priča ob koncu drame: »Moja osamljenost se je zajedla v tvojo samoto, tvoja duša je pognala korenine skozi moje srce« (prav tam). Njena tragičnost se v polnosti pokaže čisto ob koncu, ko vidi, da Alise ne more z ničimer več zadržati in da bo za vedno izgubila še edinega človeka, s katerim je (čeprav pod prisilo) tvorila odnos. V tem trenutku se je končno pripravljena soočiti z moževim odhodom in sprejeti dejstvo, da ga ne bo nazaj, kar je Magdin obupan krik osamljenosti in zapuščenosti. Poleg praznega in zlaganega postaneta v tem delu njen svet in njeno delovanje še banalna, celo groteskna, ko Aliso obleče v svojo obleko, in jo, kljub temu, da je Alisa že mrtva, posede za mizo in ji postreže večerjo, pred tem pa se obrne še na Boga in moli, kljub prejšnjim besedam: »Ti kar moli, jaz sem že zdavnaj nehala« (Potočnjak, 2010: 117).

Magda je v dramskem besedilu Dragice Potočnjak postavljena v vlogo nadomestne matere, ki do otroka nima pozitivnega odnosa, temveč Aliso izrablja, se nad njo izživlja, jo muči in nanjo stresa svoje komplekse. Duši jo želja po tem, da bi bila ljubljena, koristna nekemu, da bi bil nekdo od nje odvisen, zato Aliso nenehno opominja na »dobroto«, ki ji jo je izkazala in

jo nase priklepa z vsiljevanjem mišljenja, da ji tega ne bo mogla nikdar povrniti: »Kaj mi lahko daš v zameno za vse, kar sem storila, kar delam zate, no kaj?! /.../ Ne veš? Ne veš, ker nimaš kaj, nič nimaš, ljubica. Nimaš kaj dat, samo jemlješ lahko! Samo to znaš, jemat, vzet, ukrast! /.../ Ti si tista, ki hočeš, jaz sem tista, ki dajem!« (Potočnjak, 2010: 88).

A vendar se izkaže, da je pravzaprav Magda tista, ki »jemlje, vzame, ukrade« (prav tam) s tem, ko Aliso neprostoovoljno zadržuje, zato da bi zapolnila svojo praznino in pregnala občutek osamljenosti. Alisa, ki v tem odnosu trpi, pa vidi izhod le v samomoru, saj se, četudi bi ji uspelo oditi iz tega stanovanja, zaveda, da je pravzaprav celotna družba tista, ki jo zavrača, tepta in muči, kar izraža v svojem teatralnem preganjanju hišnega mrčesa:

ALISA: Ta ni od tu. Izgleda drugače, drugače leze, drugače se obnaša, diši drugače, to jest smrdi, in je zelo prestrašena. Kot da jo nekdo podi. Kot da beže, da beži. (*Se razjezi.*) Ti nimaš kaj iskat tu! Kdo te je pa klical?! Marš van! /.../ Vse bom posesala, pospravila, pobrisala, zbrisala s sveta to nesnago, ta gnjus, to go-la-zen ... (*Magdi.*) Se reče tako? Pa kateri vrag vam je dao tu stanovanjsku pravico?! Na ta parket ne bu stopla nobena druga noga, sak! Odsekajte jim glave! Mravljam, pajkom, ščurkom i ostalim sovražnikom, sekaj glave, sak! /.../ Pokorno javljam, da so tla etničko očiščena. Zdaj jih bomo samo še etničko ... (Potočnjak, 2010: 86–87).

Pa vendar lahko rečemo, da Alisa, Alica ob koncu odreši in spremeni Magdo, kar omenja tudi Jernej Novak: »N/jena smrt odreši Magdo sle po polaščanju sveta in ljudi ter jo odpre. Magda, ki živi v iluziji, da »ni kriva«, se z Alisino smrtjo zave lastne krivde ter se učloveči« (Novak, 2000: 914).

Ni pa nujno, da je ženska, ki je preko nadomestnega materinjenja postavljena na mesto odsotne biološke matere, vedno fizično ali psihično destruktivna in si pridobi materinsko vlogo le s krajo otroka, kar bo razvidno iz naslednjega analiziranega besedila.

4.2 Saša Pavček: Čisti vrelec ljubezni

Z drugačnim čutenjem, razmišljanjem in delovanjem ženske, ki je postavljena v vlogo nadomestne matere se srečamo v dramskem besedilu Saše Pavček *Čisti vrelec ljubezni*, objavljenem v knjigi njenih gledaliških zgodb z naslovom *Na odru zvečer* (2005). Anamarija, sicer igralka srednjih let, je že takoj v začetku besedila soočena z izzivom, da v svoj dom sprejme polbrata Marina, »dvanajstletnega prizadetega dečka« (Pavček, 2005: 15), kot ga v didaskalijah označi avtorica, saj je fant ostal brez matere, njegov oče Bruno pa sam kot moški

ni sposoben skrbeti zanj. Anamarija kljub šoku ne odreagira negativno, se ne upira, temveč na prevzem skrbi nad otrokom takoj pristane, zdi se, da celo hlepi po tem, za kar gre pripisati velik vzrok prav njeni nezmožnosti postati biološka mati. Prav v tem lahko potegnemo vzporednico s prej analiziranim besedilom, v katerem Magdo prav tako opredeljuje »jalovost« (Pavček, 2005: 67). Na splošno bi lahko govorili o bistveni razliki med Magdinim in Anamarijinim sprejemanjem neplodnosti, ob natančnem branju pa pri obeh opazimo globoko prizadetost in žalost, ki ju spremljata. Če deluje Magda skozi celotno besedilo kruta, neusmiljena ali celo izprijena, se nam njeno patološko ravnanje ob koncu razkrije kot posledica globoke prizadetosti in nezmožnosti preseganja omenjenega problema. Prav trpljenje in prizadetost sta po mnenju Anamarijinega moža Petra stalnici tudi pri njej, za kar avtorica sicer nikjer izrecno ne zapiše, da sta posledici njene neuresničene želje po materinstvu, pa vendar lahko na podlagi celotnega besedila sklepamo, da to drži: »Ej, ej, kako se ona rada matra, prav fascinantno, bolj se matra, bolj bi se še matrala, ena sama kalvarija je je. Meni gre tako na smeh, ko jo gledam, ta baba uživa, če joka, ha, ha ... ona prav, prav hlepi po tem, da joče. Še v sanjah po mojem joka! Marija pomagaj, ha, ha, ha ...« (Pavček, 2005: 39). Peter na zunaj ne izraža svoje bolečine ob tem, da ne bo nikoli biološki oče, vendar lahko tudi njegovo prizadetost razberemo iz njegovih izjav, v katerih Anamariji očita »jalovost« (Pavček, 2005: 67) in v katerih ga zlomi spomin na pokojno mati. Odnos med Petrom in Anamarijo je prikazan zelo površinsko, v njem ni čutiti nikakršne globine ali sploh ljubezni, ki jo bi bilo mogoče pričakovati med zakoncema. Že sam začetek njunega odnosa je skozi Petrove oči predstavljen zgolj kot osvojitev trofeje, ulovitev »mladega plena« (Pavček, 2005: 33), uresničena želja po lastninjenju nekoga: »Sem gazil do tistega dijaškega doma, mater! Trmast ... hotel sem jo dobiti – takoj in za zmeraj. Zapečatiti! /.../ Zmagal sem! Vedel sem, da je moja, za zmeraj! V moji oblasti bo punca – od zdaj pa do konca!« (prav tam), in mogoče se prav zaradi tega kasneje med njima ni razvil zdrav odnos, temveč je ostala pregrada, ki se je prav zaradi njune kariere, nenehne odsotnosti od doma in tudi stalne tekmovalnosti, ki jo razberemo iz besedila, ter verjetno tudi zaradi neuresničene želje po družini, le še povečala.

PETER: 'Poljub skozi šipo.' Še zmeraj je šipa med nama, ne vem, zakaj. *Srkne, povleče cigareto.* Najin prvi akt – nemogoče! Pa tudi naslednji so bili nekaj matematičnega, nekakšna geometrija, presek množice, premica v prizmi. Nikoli nisem čutil drugače. Bal sem se prestopiti meje tega geometrijskega lika, ker – prvič – v sebi nisem čutil, da to sploh zmorem, nisem je mogel ... nisem je ... povsem

sprejel, ali kaj? Kurc – rad je nisem imel. In v drugič – nisem hotel razbiti tega kristalnega neskladja. Te predvidljivosti, zanesljivosti, neranljivosti« (Pavček, 2005: 35).

S podobo spolnosti kot tiste, ki človeka raztelesi in popolnoma predrugači, smo se srečali že v *Čarovnici iz Zgornje Davče*, čeprav obstaja med moškima protagonistoma bistvena razlika. Če Niko ni hotel sprejeti Darinke kot spolnega bitja, ker je bila po njegovem mnenju njuna ljubezen duhovna, čista, pa Peter lahko živi spolno življenje z Anamarijo, vendar v ta odnos ni sposoben vnašati (duhovne) ljubezni. Vendar tako Niko kot Peter nista zmožna najti in ponuditi obeh vrst ljubezni eni osebi. Pri Petru lahko govorimo o telesni ljubezni do ženske, ki je ne goji le do Anamarije, temveč do svoje študentke Ide, na drugi strani pa je prikazana njegova čista ljubezen do matere, ki je ne zna ubesediti: »Ne, sram me je, ker ne znam ... Hočem nekaj narediti za mamo! Poglej ta zmazek! Če bi bila zdaj tukaj in bi me gledala, mami, kako ne znam, ne znam, še zdaj, ko je ni več, revice, ji ne znam ... povedati, da sem jo imel ... Ji ne znam, pa fertik! /.../ Zmeraj sem ji hotel ustreči, hotel sem dokazati, da sem ... Jaz bi bil rad ... Jaz bi rad ...« (Pavček, 2005: 66). Če je odnos med Petrom in Ido zgolj telesni, pa lahko v odnosu med Anamarijo in Brunom govorimo o netelesni, skoraj duhovni ljubezni, kot je izražena v Anamarijinem govoru: »Mene, mene si napil do nezavesti, norost moja! Zastrupil si me. Vse, kar sem verjela, da je pravo, da je pametno, vse to ubijaš v meni, in se počutim tako nago, tako belo in nago. Samo to sem, kar sem s teboj, samo to šibko telo in spotegnjen vrat k tvojim ustnicam. Poljubi me, poljubi me, da začutim materino mleko ...« (Pavček, 2005: 59).

Anamarija enači ljubezen do Bruna z materinjenjem, s čistostjo, z nečim, kar ji daje duhovno hrano. Smisel vidi le še v tej ljubezni in v materinjenju, ki ga lahko okusi v odnosu do Marina. Kljub temu, da ji Peter očita koristoljubnost in sebičnost: »Ljudomrzna je. Ne da se ji komunicirati z ljudmi, noče se razdajati, skopa je. Škrt – baba! Špara svojo energijo zase, za tiste deske kurčeve ... Poljub skozi šipo!« (Pavček, 2005: 40), v čemer tudi vidi razlog Anamarijine skrbi za Marina: »Ni še zadosti slave, gospa se hočejo proslaviti še z dobrim delom. /.../ Ne iz usmiljenja – iz pohlepa! Iz ambicije, da bo nekaj naredila, nekaj izjemnega, pa ne z njim, ona – s sabo!« (Pavček, 2005: 23, 39), pa je Brunov pogled na Anamarijino nadomestno materinjenje drugačen: »Si vzela mojega Marinota, skrbiš zanj, ku de bi bla mama. Si ti bolj mama ku tiste, ki rodijo, ti!« Anamarijin pozitiven odnos do vloge, v katero je postavljena, in njena navezanost na Marina sta prisotna skozi celotno besedilo. Le ona

Marina ne imenuje »žval« (Pavček, 2005: 19), »idiot« (Pavček, 2005: 37), »baštard« (Pavček, 2005: 76), temveč do njega goji ljubeč materinski odnos, kar potrjuje z besedami: »Ubogi moj fantek! Marino, ne jokaj, ti bo mamica zapela pesmico. /.../ Marino, bo mama, mamica bo ...« (Pavček, 2005: 47, 80), Peter celo (ironično) pravi, da »/h/oče skompenzirati zamujeno, doživeti eno ezoterično materinstvo, biti Madona z otrokom, Marija z Idiotom!« (Pavček, 2005: 38).

Anamarije kot nadomestne matere zaradi njenega odnosa do Marina ne moremo predstaviti preko značajskih lastnosti čarovnice Jage babe, temveč je v samem besedilu večkrat označena s podobami iz krščanske mitologije. Kot primer lahko navedemo vabila in telefonske klice, ki jih Anamarija večkrat dobi – če so ti v začetku povezani z vabili na »kostumske vaje« (Pavček, 2005: 21), gledališke predstave, radio in podobno, pa je kasneje vabljen na intervju za (krščansko) revijo *Otrok in družina*. Tovrstno simboliko nosi protagonistkino ime, ki je v skrajšani obliki večkrat uporabljeno kot »Marija« (Pavček, 2005: 19), ki ga Peter ironizirano naveže na naziv »Marija Pomočnica« (Pavček, 2005: 24). Na podlagi celotnega besedila in večkratnega enačenja Anamarije, glavne protagonistke dramskega besedila, in svetopisemskega lika Marije, lahko skrajšane oblike imena Anamarija namenoma razumemo kot simbol njene čistosti in usmiljenja. Tudi ljubezen Bruna do Anamarije je prikazana skozi krščansko motiviko, saj Anamarijin prihod ubesedi kot »ena taka slika ku iz verouka, ki je Kristus hodu .../.../ Ma, prov čudež, ku de bi Buh stal pred mano« (Pavček, 2005: 53–54).

Ob koncu se zdi, da je bila Anamarija postavljena v vlogo (nadomestne) matere le toliko, da pridobi izkušnjo, ki naj bi je bila deležna vsaka ženska, saj je kljub nasprotovanju in žalosti primorana Marina vrniti Brunu. Saša Pavček sicer ob tem ne razpreda o Anamarijinih čustvih, temveč pušča njeno dožemanje materinjenja in občutij do Marina odprta, kar lahko privede do različnih interpretacij bralca, obenem pa pušča proste roke tudi samemu režiserju, ki se odloči za uprizoritev tega dramskega besedila. Tudi ob sami Marinovi smrti ostajajo Anamarijina čustva neizražena. Tako ob koncu besedila ni čisto jasno, ali si je Anamarija želela vrniti Marina, si je ob tem oddahnila ter ji je predstavljala njegova smrt odložitev težkega bremena, ali je doživela ponovni zlom in ponovni odvzem materinske vloge. Mogoče bi bila na podlagi prej napisanega bolj verjetna druga možnost, torej Anamarijina žalost, trpljenje in ponovno razočaranje. Tudi vzrok za Marinovo smrt ostaja nepojasnen. Bi lahko Anamarijin odhod v Marinovo sobo razumeli kot namen, da Marina »samaritansko« (Pavček, 2005: 23) odreši muk in trpljenja, ki bi jih moral prenašati zaradi boja za njegovo skrbništvo? Ali se je v njej

zbudila maščevalna zver, ki po mnenju patriarhalne družbe spi v vsaki ženski, in se je ta tako kot v Medeji zbudila, da bi uničila sanje, kariero in prihodnost nezvestega moža, zaradi katere je žrtvovala svojo materinskost in postala resnična ženska? Mogoče pa je Marino resnično le »zaspal« (Pavček, 2005: 81), ker ni prenesel ponovne izgube matere? Vprašanja ostajajo odprta in Saša Pavček nam v besedilu ne ponuja odgovorov nanje, zato si lahko bralec, režiser in gledalec sami predstavljajo konec, ki se jim zdi na podlagi besedila najbolj verjeten.

5 MATI KOT ZEMELJSKA SOVRAŽNICA IN DUŠEVNA ZAVEZNICA

V tem poglavju sta analizirani dramski besedili *Lep dan za umret* (2009) Vinka Möderndorferja in *Za naše mlade dame* (2006) Dragice Potočnjak, v katerih sta predstavljeni materi, ki zaradi težav z alkoholom, drogami in neurejenih življenjskih razmer nista zmožni odgovorno prevzeti skrbi za svojega otroka. Zato sta deležni številnih očitkov, tako s strani družbe kot tudi s strani otroka, ki pri lastni materi ne čuti sprejetosti in občutka varnosti, zato jo dojema kot sovražnico. Gre namreč za ženski, ki sta izstopili iz vlog, ki so jima »naravno« predpisane, in skušali s prevzetjem življenjskega sloga, ki je družbeno sprejemljiv le za moškega, maskulinizirati žensko vlogo. To pa posledično vodi v poženščenje modela moškosti, zato ostaja znotraj patriarhalne miselnosti nesprejemljivo (Kristan, 2005: 53).

V okviru mitologije lahko analizirana materinska lika primerjamo s številnimi hibridinjami. Kot je bilo omenjeno že v poglavju o Medeji, te zarisujejo žensko ujetost med naravo in družbo, kar jim onemogoča vstop v kulturni prostor. Prav zaradi enačenja ženske z naravo, se hibridinje ne morejo dokončno utelesiti in ostajajo pol živali, pol ljudje.

Besedili bralcu/gledalcu razkrivata, kaj je privedlo do njunega izstopa iz modela ženskosti, predstavita njuno notranjo stisko in travmatične dogodke, ki so materi privedli do tega, da sta odrinili otroka od sebe. Njun sprva negativen odnos se sicer ob koncu spremeni v duševno zavezništvo z otrokom, a do te spremembe lahko pride le, če se mati osebno razvije in sprejme odgovornosti in naloge, ki jih ji materinstvo nalaga. V kolikor do razvoja ne pride, lahko postane otrokova zaveznica šele po smrti, v irealnosti.

5.1 Vinko Möderndorfer: *Lep dan za umret*

V dramskem besedilu Vinka Möderndorferja *Lep dan za umret* (2009) se soočita dve med seboj zelo tesno povezani osebi – mati in hči, hkrati pa gre za soočenje dveh generacij in dveh različnih pogledov na svet. Dogajanje je postavljeno v zanikrno stanovanje matere, ki je ostala ujeta v svoji preteklosti, v svoji mladosti in se ni sposobna sprijazniti s tem, da čas teče dalje in ji s tem nalaga nove dolžnosti in odgovornosti. Gre za predstavnico punk generacije, ki je s svojim videzom, izbiro glasbe, obnašanjem in poseganjem po drogi in alkoholu izražala upor takratni družbi in sistemu. Mati v omenjeni drami še vedno ohranja svoj videz, prav tako je zvesta punk glasbi, vendar se je bistvo – upor – do sedaj že izgubilo.

Materino popolno nasprotje predstavlja precej neizrazna hčerka, vsakdanje dekle dolgih, gladkih las, lepo vzgojena, ki ne vidi smisla v uporabi družbi, saj pravi, da v sebi ne čuti jeze. Kljub njeni izjavi dobimo občutek, da je globoko v sebi precej jezna zaradi materine zapustitve ter babičine in očetove smrti, kar ob koncu drame tudi izrazi z besedami: »Tudi jaz sem gluha in nema! Tako kot on. Od rojstva gluhonema! Tudi jaz ne morem zakričati! Vsi ste imeli vsaj nekaj ... Zdelo se vam je, da se lahko upirate! In ste se! Zdaj pa se ne da ...! Na moji strani ni nobenega več! Vsak je sam!! In gluha in nema!!« (Möderndorfer, 2009: 130).

Dramsko besedilo je sestavljeno iz treh prizorov, ki simbolizirajo osebni razvoj ali propad obeh protagonistk. Ob menjavi prizora se namreč spremeni pogled na življenje, tako matere kot tudi hčere. Mati je predstavljena kot marginalna prav zaradi svoje nezmožnosti skrbi za svojega otroka, kar avtor še podkrepi z opisom materine vizualnosti in predanosti udarni in uporniški zvrsti glasbe v prvem prizoru. Če daje mati z izogibanjem hčerini vprašanju občutek brezbriznosti in neprizadetosti, pa je iz nekaterih njenih izjav in iz naslednjih prizorov mogoče sklepati, da mati le ni tako ravnodušna do hčere.

Materina identiteta se kljub njenemu vstopu v odraslost še ni izgradila, zato je ostala ujeta zunaj družbeno predpisanih modelov. Zaradi svojega izogibanja materinski vlogi in neupoštevanju avtoritete (staršev, družbe) ne pripada modelu ženske. Kljub temu, da je svoje življenje obdala z družbeno nesprejemljivimi elementi (alkohol, droge, udarna punk glasba), ki jih patriarhalna družba lažje tolerira pri moškemu kot ženski, pa se zaradi svojega spola ne more vključiti niti v model moškega. Zdenka Kristan pojasnjuje, da postane ženska, ki ne sprejema vlog, ki ji jih predpisuje patriarhalna družba in posledično izstopa iz modela ženskosti, ki ga opredeljujejo poslušnost, odvisnost in pasivnost, pošast (Kristan, 2005: 53). Ženska, ki ne sprejme ustaljenih modelov ženskosti torej ostaja zunaj družbeno sprejemljivega, pri čemer bi lahko rekli, da je zgolj polčlovek, za kakršnega je v mitologiji veljal lik hibrida. Nekateri najbolj znane hibridinje iz grške mitologije so zagotovo Meduza, Gorgone (sestre pošasti s kačami namesto las, pogled katerih je bil smrtonosen), harpije (divje roparske ptice z ženskimi glavami), Sirene (pol deklice, pol ribe/ptice, ki so s prepevanjem zavajale mornarje), Sfinga (ženska z levjim truplom, kačjim repom in orlovimi krili), Meluzina (morska deklica), srečamo pa jih tudi v slovanski mitologiji. Številne slovenske ljudske pravljice govorijo o hudobni ženski, ki je najpogosteje spremenjena v kačo³² (*S kačo*

³² *Slovar slovenskega knjižnega jezika* pod slabšalno obliko besede 'kača' navaja: »slabš. hudoben, zahrbtn človek, zlasti ženska: prava kača je« (*Slovar slovenskega knjižnega jezika*: 2005).

se je oženil,³³ *Sedem let pri beli kači*³⁴), pri čemer je potrebno omeniti, da se lahko strah vzbujajoča kača spremeni v prelepo dekle le preko poroke (*S kačo se je oženil*). Hibridinja se torej lahko učloveči le skozi sprejetje patriarhalnih družbenih norm, torej tako, da se preko poroke ali sprejetja materinske vloge podredi in pusti nadzorovati. Zato se mora mati v Möderndorferjevem besedilu spremeniti, da se bo lahko vključila v model družbeno sprejemljive ženske, kar je razvidno iz drugega in tretjega prizora analiziranega dela.

V drugem prizoru drame se v vlogo mame postavi hči, ki je rodila sinčka. Večidel tega prizora zavzema hčerino opisovanje trenutne življenjske situacije. Iz pogovora namreč izvemo, da je njen partner, tudi oče njenega otroka, urejen moški s primernim zaslužkom in stanovanjem. Hčerka hkrati navdušeno slika podrobnosti po porodu – partnerjev obisk in rože, ki jih dobi v dar. Njena mati pa se nerodno suče okoli vozička, nekje v ozadju začutimo njeno ljubezen do novorojenega vnuka, vendar je izražena precej okorno, včasih neprimerno.

Kasneje je iz besedila mogoče razbrati, da je bilo hčerino pripovedovanje v drugem prizoru zgolj neka imaginarna realnost, ki si jo je iz obupa slikala v glavi. Njena usoda je na las podobna materini, saj tudi sama ni prepričana, kdo je otrokov oče. Tako smo v zadnjem prizoru priča hčerki, ki postane pasivna mati, saj je svojega sinčka oddala v rejništvo, ker zanj ni sposobna skrbeti zaradi njegove prizadetosti kot tudi zaradi svoje vdanosti v usodo. Prepusti se kajenju in uživanju alkohola, podobo lastne matere pa še bolj poudari, ko se oglasi na telefon vroče linije, s čimer prevzame materino tako imenovano službo:

HČERKA: Ne, jaz nisem Mucika ... Jaz sem Mišika ... Ne, z mano še niste govorili ... Sem pa prav tako dobra ... Če imam slavistično izobrazbo ...? Seveda jo imam ... Ja ... In zelo sem mlada ... Ne, ne nosim modrčka ... Čipkaste hlačke ...? O, to pa ja ... Jih imam na sebi ... Ampak jih lahko takoj

³³ Zgodba govori o treh kmetovih sinovih, ki so šli po svetu, da bi si poiskali nevesto. Prva dva sinova sta nevesti kmalu pripeljala domov, najmlajši sin Mižek pa na stari vrbi ob poti zagleda kačjo kraljico, ki se mu ponudi za ženo. V zameno mu ponudi zlati ključek, ki mu bo, če ga bo trikrat obrnil v žepu, uresničil vse želje. Mižek se odloči, da bo vzel kačjo kraljico za ženo, ne glede na strah, ki ga vzbuja pri njegovih domačih, in norčevanje njegovih starejših bratov. Po poročnem slavlju sledi gostija, ko pa ura odbije polnoč, kači počí koža in poleg ženina vstane prekrasna nevesta (Bolhar, 1965).

³⁴ V omenjeni ljudski pravljici deček, ki je med nabiranjem drv v gozdu padel v globoko luknjo, preživi polnih sedem let s kačami, med katerimi stopa v ospredje kačja kraljica, imenovana tudi bela kača z bleščečim demantom na glavi. Po sedmih letih je bela kača dovolila dečku, da se vrne domov, a le pod pogojem, da nikomur ne pove o njih. Deček sicer obljubi, da jih ne bo izdal, vendar kmalu podleže radovednim vprašanjem svojcev. Bela kača je nad dečkovim dejanjem razočarana, zato se želi maščevati tako, da podre devetero bukev, le desete ne more, ker na njej sedi deček (prav tam).

slečem ... Pa ti, kaj imaš pa ti na sebi ...? Nič? O, ti pacek ... Daj, povej mi, kakšnega imaš ... Imam rada velike ... Velike in grčaste ... (Möderndorfer, 2009: 133).

Gre za izredno doživeto gesto, ki ob koncu drame obrne prvi prizor na glavo. Napetost med materjo in hčerjo v zadnjem prizoru močno narašča, kar pripelje do hčerinega čustvenega izbruha, ko skuša zaradi svoje notranje ranjenosti mamo zadaviti, s tem pa ponovi materino dejanje iz mladosti. Zdi se, da je celotno dogajanje v materi pustilo neizmeren pečat in nanjo nezavedno močno vplivalo, saj se v zadnjem prizoru popolnoma spremeni, tako vizualno kot tudi karakterno. Iz neurejene, izstopajoče pankerice z neprimernim vedenjem se prelevi v vsakdanjo gospo srednjih let, ki začne končno razmišljati o svojem življenju. Iz izredno negativnega lika v začetku dramskega besedila zraste v pozitivno osebo in zdi se, da je pripravljena storiti vse, da bi hčeri pomagala izogniti se lastni usodi.

Mati je zaradi svoje mladosti in nezmožnosti skrbi za otroka hčerko oddala v rejništvo in se s tem odrekla navzočnosti v hčerinem življenju. Hči ne more razumeti materinega dejanja in se pogosto sprašuje, ali je mati nima rada, zakaj ni naredila splava in zakaj jo je oddala v rejništvo. Mati odgovarja, da je bila takrat prvič v življenju resnično srečna in se ji ni bila pripravljena odpovedati, vendar je bilo zaradi njene mladosti in nezmožnosti skrbi za otroka bolje, da so za hčerko poskrbeli drugi ljudje. Mati bi zaradi svoje mladosti in neizkušenosti potrebovala vso podporo lastne matere in partnerja, ker pa te podpore ni imela, saj je bila njena nosečnost zgolj sad upora proti lastni materi, ni zmoгла sama vzgajati hčerke. Ob tem je potrebno omeniti, da Möderndorfer nikjer ne omenja prisotnosti in pomembnosti hčerinega očeta, predstavljen je le konflikt med materjo in hčerjo, ob tem pa ostaja oče nepomemben in obenem neomadeževan.

Ker mati pri vzgoji hčerke ni imela podpore otrokovega očeta (niti biološkega, niti simbolnega), sama ni bila sposobna vzgajanja otroka, zato so morali za hčerino vzgojo poskrbeti drugi. Le pod okriljem idealnega modela matere in očeta lahko namreč hčerka zraste v normalno vzgojeno žensko, ki lahko kasneje vzgaja svojega otroka. To pa precej spominja na vzgojo otroka, ki je lahko bila uspešna le, če je potekala pod skrbnim nadzorom tako imenovanega »kyriosa«,³⁵ v katerega sta navadno postavljena otrokov oče, starejši brat

³⁵ Tako danes kot tudi v preteklosti je materinjenje veljalo za največje poslanstvo žensk in zgolj vloga matere je lahko izpopolnila ženskost, vendar pa je moralo tudi vzgajanje otrok potekati pod strogim nadzorom, kar je razvidno že iz časa antike, ko sol nadzor zaupali očetu ali drugemu polnoletnemu moškemu sorodniku, kar so ga poimenovali »kyrios« (Mihurko Poniž, 2000).

ali starejša ženska. Šele ko v Möderndorferjevem besedilu stopi hčerki naproti njena mati in ji s tem ponudi oporo in pomoč, je hčerka pripravljena skozi okno vreči kavč in s tem tudi vse svoje težave, jezo, bolečino in pasivnost ter premagati usodo, ki ji je bila predpisana, ter prevzeti odgovornost do svojega otroka. V tem primeru gre za očeta na simbolni ravni, saj je mati tista, ki prevzame vaje hčerinega življenja, kar sama ženska v Möderndorferjevi drami ni sposobna. V tem pogledu je torej lahko ženska uspešna le, če je odvisna od očeta – bodisi na realni ali simbolni ravni – ki jo vodi in nadzoruje, v nasprotnem primeru je nesrečna in propade.

Obenem moramo biti pozorni na spremenjen odnos med materjo in hčerko ob koncu drame, torej pozitiven odnos med dvema ženskama, kar je bila v preteklosti pa tudi danes redkost pri avtorjih moškega spola. Vzrok redkosti prikaza pozitivnega prikaza odnosa ženska-ženska išče Lilijana Burcar že v samih pravljičah, v katerih je pozitiven odnos med dvema ženskama (mami-hči) navadno prekinjen s smrtjo ene od udeleženk (mami), ki sicer še vedno ostaja v stiku s svojo potomko, vendar zgolj pasivno. Kot je bilo že omenjeno ob analizi Rozmanovega dramskega besedila *Janko in Metka*, na mesto aktivne ženske najpogosteje stopi mačeha, ki je skoraj vedno skrajno negativen lik, ki do svoje pastorkice čuti sovraštvo, predvsem pa tekmovalnost in zavist. Zato se zdi še toliko pomembnejše izpostaviti podobo pozitivnega odnosa med dvema ali več ženskami, saj je tovrstna relacija ključna za izgradnjo ženske subjektivnosti.

V dramskem tekstu *Lep dan za umret* je ključnega pomena materina in kasneje tudi hčerina »nesposobnost«, da bi za svojega otroka skrbeli in ga pravilno vzgojili, zato mora otrok v »boljšo«³⁶ družino, kjer se bo razvil v vzornega odraslega. Iz dramskega besedila je mogoče razbrati, da so k omenjenim vrlinam tradicionalistične vzgoje stremeli tudi hčerini rejniki. Rejnica namreč opravlja opravila v kuhinji: »/.../ skoz okn sem te gledala, ko si sedela za mizo in si pisala domačo nalogo, ona, kmetica prasica pa je hodla okrog štedilnika ...« (Möderndorfer, 2009: 84), prav tako rejnica obsoja žensko, ki ne sodi v model idealne matere, in meni, da takšna ženska ni sposobna vzgajati otroka: »Rekla je, da ne bom dobr nate vplivala. Da so te njej zaupal zato, da te bo dobr vzgojila, (se pači) v dobrega, koristnega človeka!« (Möderndorfer, 2009: 84).

³⁶ Govorim o tradicionalističnem pogledu na vzgojo, kjer lahko otroka pravilno vzgoji le ženska, ki ne izstopa iz modela ženskosti oziroma matere, predstavljenega v magistrskem delu.

Kljub »dobri« vzgoji rejnikov gre hčerka svojo pot, ki vse bolj spominja na materino. Osebi v drami se začneta spreminjati in njuna prej nasprotna si svetova se začneta približevati drug drugemu. Hči začne preko svoje nosečnosti in rojstva otroka postajati vse bolj podobna svoji materi in s tem je v Möderndorferjevi drami podkrepljen pregovor, ki je bil kot stereotip včasih močno prisoten: *kakršna mati, takšna hči*. Tudi hči rodi otroka, ne da bi vedela, kdo je otrokov oče, s čimer se vedno bolj približuje usodi matere. Ker si hči tega sprva noče priznati, materi predstavi svojo izmišljeno idilično realnost, za katero se izkaže, da je zgolj iluzija, ki je nastala iz želje po urejenem življenju, ljubečem domu in partnerju ter donosni službi. Prav tu je zopet čutiti vpliv tradicionalistične vzgoje, ki so ji jo nudili rejniki, saj se hčerka zaveda, koliko v svetu pomeni primeren partner in otrok, ki odrašča ob navzočnosti očeta.

Ob vsem tem ne moremo mimo vzgoje in mladostniških let same matere. To sicer ni postavljeno v ospredje besedila, vendar lahko iz materinega govora razberemo, da ji njena mati v obdobju njenega odraščanja ni stala ob strani in je podpirala, njun negativen odnos pa je mati prenesla tudi na družbo in vrstnike in se predala mišljenju, da ji lahko boljšo prihodnost zagotovi le moški:

MATI: Ja, tko je to blo ... V resnic me ni noben hotu. Vse prjatlice so mele tipe. Že v osnovni šoli. Vlačle so me sabo, da so me mele pred starši za alibi, ko so se fuklale s tipčki. Zavlekle so se v kakšen kot, jest sm pa čakala zuni in pazla, da kdo ne pride. Blazn sem si želela, da bi mela tud jest enga tipa. Enga lepga. Ki bi mi ga vse zavidale. /.../ Pol sm se pa zlagala, da mam doma enga soseda, enga lepga. Rekla sm, da je takšen ko Odisej, starejši od mene, lep mišičast, porjavel, kosmat, kot pravi bojevnik, in da me kr naprej daje dol. Da niti domače naloge ne morem napisat do konca, ker je kr naprej na men (Möderndorfer, 2009: 107).

Pridobitev partnerja ali moža je torej najpomembnejša naloga ženske, saj bo (pasivno) osamosvojitve od svojih staršev dosegla zgolj s podreditvijo »novemu gospodarju« (Beauvoir, 2013: 82). Ženska torej v svoji mladosti zgolj čaka na Moškega, od katerega pričakuje rešitev, osvoboditev in občutek sreče. »Moški zanjo uteleša Drugega, tako kot je za moškega Drugi utelešen v njej: a ta Drugi se ji kaže kot bistveno in njemu nasproti samo sebe dojema kot nebistveno«³⁷ (prav tam). Dekle je zaradi svoje nesamostojnosti in nezmožnosti racionalnega

³⁷ O tem, da ženska/ dekle veliko bolje vrednoti Moškega kot sebe, govori tudi Alja Adam v svojem članku *Izgubljena figura matere – pesnice* (2005), ko pravi, da »s/imbol ženskega telesa služi moškemu telesu kot njegova negativna podoba, hkrati pa je žensko telo potlačeno, premeščeno v nezavedno« (Adam, 2005: 292).

delovanja tudi pri vzgoji izpostavljeno veliko večjemu nadzoru, skrbi in zahtevi po odpovedovanju lastni zabavi in interesom kot deček, saj »mati do hčerinega osvobajanja občuti prikrito sovražnost in jo poskuša bolj ali manj preiščeno onemogočiti« (Beauvoir, 2013: 87), o tem pa govori tudi mama, ko svoji hčerki pripoveduje o nadzoru lastne matere in nesprejemanju njene osamosvojitve: »Ko je vidla, da sm noseča ... Pravzaprav je uganla ... Šnofala je za mano, brskala je po smeteh za mojimi vložki, mi gledala v hlačke ... Točno je vedla, kdaj mam ta rdečo. In me je enkrat stisla u kot, me zgrabla tkole za vrat, in rekla: Noseča si! Priznaj, da si! Že dva mesca nimaš menstruacije. Takrat sm tud jest že vedla, da sm noseča. Moje telo je vedlo« (Möderndorfer, 2009: 119). Simone de Beauvoir pravi, da zaradi tega posledično postane mladostnica malodušna, saj ne čuti odgovornosti za svoja dejanja in prihodnost (Beauvoir 2013: 87).

Ko mati vidi, da stopa hčerka po isti poti, kot jo je prehodila sama, se začne zavedati neurejenosti lastnega življenja, v katero jo je z nenehnim nadzorom njenih dejanj, po drugi strani pa s popolno brezbržnostjo za hčerino počutje in stiske, potisnila prav njena pokojna mati. V tem trenutku se začne materin osebnostni razvoj, v zadnjem prizoru je namreč popolnoma spremenjena oseba, tako vizualno kot tudi karakterno. Neurejena in izstopajoča pankerica neprimernega vedenja na koncu drame postane vsakdanja gospa srednjih let, ki začne preiščevati o svojem življenju. Iz negativnega lika z začetka drame tako nastane pozitivna oseba, ki želi hčerki preprečiti usodo, kot jo je doživela sama. Ob tem ne moremo mimo pomisleka, da je hčerka morala stopiti na družbeno nesprejemljivo pot, ki jo je v preteklosti prehodila njena mati, zato da ji lahko mati sedaj stoji ob strani in ji pomaga, da se bo preko dobrega materinjenja vključila v model ženske, ki jo patriarhalna družba priznava. Le tako se bo mati oddolžila za svoje pretekle »napake« in ne bo več predstavljala grožnje.

5.2 Dragica Potočnjak: Za naše mlade dame

Kompleksnost pogojuje tudi odnos med materjo in hčerjo v dramskem besedilu Dragice Potočnjak z naslovom *Za naše mlade dame* (2010), ki govori o travmah in posledicah spolne zlorabe znotraj družine. Tudi v tem delu lahko govorimo o marginalni materi, ki svoje trpljenje v zakonu, kjer je deležna nenehnega psihičnega in tudi fizičnega nasilja, in nerazrešene osebnostne krize iz preteklosti utaplja v alkoholu. Zato ostaja, tako kot mati iz Möderndorferjevega besedila *Lep dan za umret*, tudi mati Katarina izven družbeno sprejemljivega modela, kar jo dela pošastno hibridinjo sodobne družbe. Ostaja namreč zgolj ženska, ki je sicer vezana na svojo materinsko vlogo, vendar je njeno materinjenje nepopolno.

V ospredje tako ne stopa njeno materinjenje, temveč njena ženskost in z njo povezana telesnost, za katero Alja Adam v svojem delu pravi, da se »v družbenem imaginariju že od nekdaj povezuje s pošastnim, z abjektnim, neasimiliranim Drugim in tako kot telo pošasti ogroža stabilnost subjekta« (Adam, 2009: 198).

Zdenka Kristan poudarja, da so pošastnim in hibridom iz grške mitologije najpogosteje pripisani ženski atributi, kar je bilo v prejšnjem podpoglavju ponazorjeno tudi z navedbo pomena »kača« iz *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*. Do hibridizacije ženske prihaja prav zaradi predstav o ženskem utelešanju nečistosti, nevarnosti in pošastnosti in tako postane pol animalična, pol božanska (Kristan, 2005: 80). Tovrstno dojemanje ženskosti je povezano tudi z rituali prehoda (rojstvom in smrtjo), ki so jih pripisovali ženski (Kristan, 2005: 102). Prav prehodu iz racionalnega v iracionalni svet (iz življenja v smrt) smo priča v analiziranem besedilu *Za naše mlade dame*. Mati Katarina mora biti zaradi svoje hibridnosti izvzeta iz patriarhalne družbe, saj se ne podredi nobenemu od predpisanih modelov. Ker se torej moškemu (partnerju, duhovniku, policistu) ne pusti ukrotiti, v racionalnem svetu ne more doseči razrešitve lastnih duševnih stisk in ji posledično ni dovoljena vzpostavitev pozitivnega odnosa s hčerko. Slednje je mogoče šele v iracionalnem okolju, v katerega pa preideta le mati in hčerka. Dejanja Brininega očeta Borisa so znotraj modela moškosti, ki je prikazan v analiziranem besedilu, dopustna, zato ostaja družbeno sprejemljiv in nekaznovan.

Dramsko besedilo je sestavljeno iz številnih kratkih prizorov, preko katerih dobiva bralec informacije za razumevanje prvega prizora, ki prikazuje telefonski pogovor, v katerem Brina v okrvavljeni obleki govori o sanjah, ki več kot očitno simbolizirajo resničnost. Prizori razkrivajo tri različna časovna obdobja, in sicer Brinino otroštvo (4 leta), njen vstop v mladostništvo (14 let) in sedanost, ko Brina praznuje svoj 18. rojstni dan. Njena mati Katarina je žrtev preobremenjenosti, razbitega in destruktivnega zakona in globljih kriz, za katere se zdi, da prihajajo iz njenega lastnega otroštva ali mladosti. Svoj strah in nezadovoljstvo nenehno vnaša v odnos s hčerko, jo ustrahuje, čustveno izsiljuje: »V grob boš šla« (Potočnjak, 2010: 293), »obe bova šle v pekel. Bogec naju gleda. /.../ Mogoče bom zdaj umrla in me ne boš nikdar več videla. Ja, umrla bom in boš ti kriva« (Potočnjak, 2010: 296) in nad njo izvaja fizično nasilje: »Še prej te bom pa orng nažgala!« (Potočnjak, 2010: 295). Prav to privede do točke, kjer Brina kljub Katarininemu večkratnemu izpovedovanju ljubezni, te ne čuti in začne verjeti, da pri materi nima nikakršne opore in spoštovanja, kar pripelje do Brininih nenehnih skrivanj, ki se sprva zdijo zgolj otroška razposajenost, pa vendar nosijo

veliko globlji pomen. Brina se namreč v svoji družini ne počuti varno in zaželeno, zato se iz nje odmika, veliko raje je izolirana, skrita, izven dosega starševskih rok, ki se nenehno »dotikajo, stikajo po njej« (Potočnjak, 2010: 304), po njeni duši in telesu. Nerazumevanje med materjo in hčerjo se pojavi že v Brininem zgodnjem otroštvu, kar se skozi njeno odraščanje le še stopnjuje. Razlog tiči tudi v kršenju otroške nedotakljivosti s strani Brininega očeta Borisa, ki v njeno sobo večkrat »previdno vstopi. Preden zapre, se ozre in preveri, če ga je kdo videl« (Potočnjak, 2010: 280). Brina se mora poleg psihičnega in fizičnega nasilja ter razdora med očetom in materjo boriti še s spolnimi zlorabami očeta. Njena ranjenost se začne v najstniških letih kazati kot silovit upor vsem vrstam avtoritet (staršem, policistu, prečastitemu) in poseganju po drogah in alkoholu, njena dejanja in vedenje pa so zgolj silovit klic na pomoč. Ne moremo trditi, da Katarina hčerinoga klica ne sliši, saj v enem od prizorov Borisa obsodi spolnega napada na Brino, vendar zaradi svojega strahu, nemoči in podrejenosti ne more rešiti hčerke, temveč le še bolj zapade v svet alkoholizma, iz katerega ne vidi izhoda. S tem Brino potisne v še globlje brezno zlorab, saj je prav zaradi Katarininih težav hčerka dodeljena v skrbništvo očetu. Prav iz njegovega sestavljanja sodnega govora, s katerim želi pridobiti polno skrbništvo nad Brino, je razviden Borisov nezdrav odnos do hčerke in mladoletnih deklet:

BORIS: Z ženo sva se srečala, ko je bila ona še zelo mlada. Niti petnajst let še ni imela. Sam sem bil skoraj enkrat starejši od nje. Ljubezen ne sprašuje za leta. Bila je res čudovita deklica in prav rad sem verjel, da je starejša. Kar nekaj let sva morala biti diskretna, a nama je bilo zato morda še lepše. Dokler, dokler je nisem poročil. Po naravi sem esteta, ona pa se je nenadoma začela spreminjati, ne vem zakaj, ampak ni bila več ista. /.../ Zato pa je hčerkica rasla in cvetela. Bila je prekrasna majhna deklica. Mikavna, prijazna in vse bolj podobna svoji mami. Tako tanka in nežna, mehka, drobna, tako nedolžno je strmela vame, ko, ko ... /.../ Razumem tudi, da bi hčerka rada ostala pri materi, mislim pri moji bivši. Vendar sem hkrati prepričan, da tega ne boste dovolili. Hčerka se še ne zaveda, ona je še premlada, da bi vedela. Kaj pa lahko štirileten otrok sploh ve. Nič takega, da bi kaj povedal. /.../ Včasih jo pobožam, poljubim jo, in nikdar nisem opazil, da ji to ne bi bilo všeč. Nasprotno, stisne se k meni, normalno, kot otrok k očetu. Pa saj ji ne delam nič takega. Ko jo včasih pogledam, se spomnim svoje žene, ampak to je normalno (Potočnjak, 2010: 313–314).

Katarina se o zlorabah z Brino ne pogovarja, nikoli je ničesar ne vpraša, kar bi hčerko spodbudilo, da bi o tem spregovorila. Zdi se, da pogovor med njima sprožijo prav Brinine sanje, s katerimi se prvič srečamo čisto v začetku besedila. Gre za simboliziranje njene

travme, pri čemer oče nad njo »jaha na strehi in se smeji« (Potočnjak, 2010: 327), nje pa to ne moti. Brina v vlogi lepe gospe v hiši (pod očetom) rodi otroka, ki ga požre prelepa kobila iz jezera. Pri tem se njeni porodi kar vrstijo, kar govori o večkratnih, mogoče celo nenehnih zlorabah, ki trajajo, vse dokler se Brina ne razjezi in upre: »Nisem mogla več roditi. Zaprla sem se v hišo in vzela puško, imela sem veliko orožja. Konji niso nehali prihajati. Enega za drugim sem postrelila« (prav tam). Da pa je psihična zloraba, ki jo nad Brino izvaja Katarina, ko si pred spolnim zlorabljanjem hčerke zatiska oči in ji ne pomaga, hujša od telesne, govori tudi podoba, ki jo Brina še posebej izpostavi – da ji je otroke požrla ona – kobila. Prav pogovor, ki ga začne Katarina na podlagi hčerinih sanj, sproži med njima močan konflikt. Brina sprva vse zanika, zdi se, da noče govoriti o tem, ker bi rada pozabila in si želi zgolj normalnega in mirnega življenja terda jo oba »pustita že enkrat pri miru« (Potočnjak, 2010: 333), zatem pa jo preplavijo močna negativna čustva ob spoznanju, da jo je s svojim molkom in neukrepanjem izdala oseba, ki naj bi ji najbolj zaupala, in sicer lastna mati: »Prasica. Vedela si! Vsa leta si me gledala in si vedela! Zdaj se boš pa še delala nedolžno. Bila si posrana od strahu, mene si pa tepla, pretepala si me, namesto, da bi mi pomagala. /.../ Prekleta ušivka, prasica pokvarjena, vseeno ti je bilo, zdaj se pa tle posipaš s pepelom pred mano!« (Potočnjak, 2010: 332–333). Katarina se ji ob tem nenehno opravičuje in ji želi razložiti, zakaj ni ukrepala, v tem delu pa lahko bralec prvič pomisli, da je bila tudi Katarina v svoji mladosti spolno zlorabljen, kar daje dodatno težo njenemu poseganju po alkoholu, vendar ostane to zaradi Brininega besa nedorečeno: »Seveda vem, pa še kako vem. Za trenutek ne morem pozabit! Tudi če sem pijana ne. Moram bit res krepko nalita, da ... Ampak zdaj sem še kako pri sebi, zato vem, kaj govorim, in ne mi govorit, da ne vem, ker vem!« (Potočnjak, 2010: 331). Katarinina misel mora ostati neizrečena, da lahko dramsko besedilo pripelje do tovrstnega tragičnega konca, saj lahko sklepamo, da bi bil Brinin odziv drugačen, če bi izvedela, da je tudi oseba, ki naj bi jo izdala, morala prehoditi isto pot. Mogoče je Brina za materino zlorabo izvedela po njuni smrti, v drugem življenju, v »iracionalnem«, kot ta svet imenuje avtorica besedila, in je prav zato možna njuna sprava, razumevanje in ljubezen, ki si jo delita v njunih posmrtnih prizorih, kar pa je pravo nasprotje odnosa, ki ga tvorita v času svojega življenja:

Občutek irealnosti, rituala. S strani pride Brina v preprosti dolgi beli obleki. Videti je kot angelska deklica, v gibih je mehka, nežna, drugačna kot v življenju. Katarina jo gleda. Brina se ji sproščeno nasmiha. Katarina spregovori. Počasi. Njen glas je drugačen, nekoliko oddaljen. Brina ne govori.

Odziva se na vse, le da drugače. Tudi Katarina ima mehkejše in počasnejše gibe kot za življenja. Dialog, ki poteka med njima, je mehak in nežen. Med njima vlada velika medsebojna naklonjenost. (Potočnjak, 2010: 343)

Ker se torej Katarina skozi besedilo ne spremeni, se ne more vključiti v nobenega od družbeno predpisanih modelov, zato je tudi njena sprava s hčerko v času njunega zemeljskega življenja neuresničljiva. Na podlagi iste travme, ki jo nosita v sebi, lahko zgradita most zavezništva šele v irealnosti, ki ni podvržena patriarhalni miselnosti in nadvladi.

S podobami psihičnega in fizičnega nasilja, splava, posilstva in družbenim »žretjem« tistih, ki ostajajo izven predpisanih modelov, se srečamo tudi v naslednjem vsebinskem sklopu, v katerega so vključene interpretacije izbranih besedil Simone Semenič in Saše Pavček.

6 MATI KOT ŽRTEV FIZIČNEGA NASILJA IN PSIHIČNE MANIPULACIJE

V tem poglavju se bom ustavila pri dveh dramskih besedilih Simone Semenič, in sicer *Gostija* (2010) in *5fantkov.si* (2008) ter pri besedilu Saše Pavček *Pod snegom* (2008). Kot je razvidno iz naslova poglavja, se v izbranih besedilih pojavljajo podobe žensk in mater, ki prenašajo težko breme spolnega, fizičnega in psihičnega nasilja ter manipulacije, pri čemer v vlogo kršitelja najpogosteje stopa moški. Tudi v mitoloških zgodbah najdemo vsebine, ki izpostavljajo motiv spolnega in psihičnega nasilja pogosteje znotraj grške mitologije, v slovanski mitologiji je tovrstna problematika bolj prikrita, bolj pa je izpostavljeno fizično nasilje.

6.1 Simona Semenič: *Gostija*

Dramsko besedilo *Gostija*³⁸ se ukvarja z razmerjem med tistimi, ki jih požira družba in posamezniki, ki to družbo reprezentirajo. V to vlogo avtorica postavlja pet dramskih likov: ruskega milijonarja in lastnika nogometnega kluba Chelsea Romana Arkadija Abramoviča, bivšega predsednika vlade Republike Slovenije Janeza Janšo, filozofinjo, psihoanalitičarko, feministko, sociologinjo in pisateljico Julio Kristevo, dramatičarko in igralko Simono Semenič in lik, ki je predstavljen z inicialkama Z. I., ki lahko predstavljajo švedskega nogometaša Zlatana Ibrahimovića. Ob tem avtorica dodaja, da omenjeni dramski liki nimajo nobene povezave z istoimenskimi osebami iz realnosti. V vlogo žrtve Simona Semenič postavlja truplo, na katerega lepi različna imena žensk, ki predstavljajo svoje življenjske zgodbe. Kot sedmi lik uvaja brezimensko dramsko osebo jaz, ki vodi in povezuje dogajanje in se do prikazane situacije ne opredeljuje.

Truplo, za katerega avtorica pravi, da je bilo »nekoč živ lik, nekoč, preden je končalo v obari, ki je postrežena med nocojšnjo gostijo« (Semenič, 2010: 3), se kot duhovna podoba postavi pred gledalca in spregovori o grozotah in trpljenju, ki jih je doživljalo v času svojega življenja. Velja omeniti, da truplo prevzema imena žensk, ki prihajajo iz vzhoda in so bile žrtve številnih stereotipov in predsodkov, na podlagi katerih jih je družba tako kruto uničila in zavrгла. Skozi predstavljene žrtve Simona Semenič ne izrisuje zgolj problematiko ženske, temveč tudi z žensko močno povezano vlogo, materinjenje. Kot prva se predstavi Olena Popik, ki se je prisiljena preseliti v zahodne države in kot prostitutka preživljati svojega

³⁸ Uprizoritev analiziranega besedila, ki ga je režiral Primož Ekart, temelji na premiku iz gledališkega prostora (javnosti) v izbrano stanovanje (zasebnost), kjer si je dramsko igro lahko ogledalo zgolj šest gledalcev naenkrat.

otroka, ki je ostal v rodni Ukrajini. Avtorica ugiba o Olenini želji po preživetju in predpostavlja, da se je življenja oklepala zaradi želje po ponovnem srečanju z otrokom: »Mogoče zato / ker sem spet hotela videti svojo triletno hčer, ki je ostala doma, v Ukrajini / spet in spet in spet / mogoče zato, da bi jo videla upihniti svečke na torti za deseti rojstni dan / če pa ne bi imela denarja za torto, nič ne de / mogoče zato, da bi jo videla za deseti rojstni dan / in dvajseti in tako dalje« (Semenič, 2010: 5), kar v nadaljevanju nadgradi z njeno željo po doživetju prvega poljuba in zaljubljenosti, s čimer izrazito prikaže Olenino mladost in njeno hrepenenje po preživetju vsaj do dvaindvajsetega leta starosti. Zdi pa se, da to ni mogoče, saj je dekle zaradi svoje službe izpostavljeno številnim spolnim boleznim, ki razjedajo njeno telo, da postane »postana in zgarana in grda in nikakršna in bolna, predvsem bolna« (prav tam). Bolj kot telesna bolezen jo uničuje psihično trpljenje, ki je ob tem neizogibno. Iz besedila veje njen gnus in sovrašтво do moških, s katerimi je imela spolne odnose, kar ji v misli vedno znova rine podobo zadoščenja ob maščevanju moškemu in posledično družbi, ki jo je potisnila v ta položaj:

mogoče sem pa pomislila, kaj bi naredila, ko bi bila naslednjič na ših tu /³⁹ mogoče sem si pa predstavljala, kaj bi naredila, ko bi naslednjič slišala iz njegovih ust pofafi mi ga prasica / en dolg oster pravkar nabrušen nož bi mu porinila v drobovje / zlahka sem si predstavljala ta sunek / zlahka sem si predstavljala rezilo, kako zareže v njegovo kožo / kako prodira skozi tvoje mehkovje / hitro gre, ampak jaz bi raje, da bi šlo počasi /.../ in gledaš me in ne moreš verjet, kaj se ti je pravkar zgodilo in to me še bolj zabava, ne moreš verjet, ker si bil sveto prepričan, da bom tvoj pofafi mi ga prasica prenesla tudi / osem tisoč sedemsto enainšestdesetič in potem dvanajst tisoč tristo petnajstič in potem na bergli / šestin trideset tisoč devetsto enajstič (Semenič, 2010: 6).

Vesna Leskošek v delu *Zavrnjena tradicija* (2002) opozarja, da je ženska prostitucija velikokrat potisnjena v ospredje zato, da bi patriarhalna družba še lažje označila žensko kot služkinjo, ki skrbi za ugodje in pohoto moškega, medtem ko se o moških, ki se ukvarjajo s to obrtjo, le redko govori. Z reglementacijo prostitucije se žensko »utrjuje v prepričanju, da je ženska na svetu le za moško zabavo, da obstaja samo v svoji telesnosti, zato tudi ženske nimajo smisla za drugo kot le za negovanje zunanosti« (Leskovšek, 2002: 125).

³⁹ Ker avtorica v besedilu navadno ne uporablja ločil in velikih začetnic, temveč dela premore s prehodom v novo vrstico, sem se zaradi boljše preglednosti analize odločila, da bom vsak prehod označila z uporabo poševnice (/).

Naslednje žensko ime, ki se prilepi na pričujoče truplo, je Rudina Qinami, ki zarisuje podobo lastnega splava in nemoč, da bi dobila priložnost preživetja. Izrazito je njeno hrepenenje, da bi se gledalcu lahko predstavila z imenom in priimkom, da bi imela možnost za pridobitev lastne identitete, ki je človeku podeljena ob rojstvu. Želela je uzreti svetlobo in spoznati male vsakdanje reči, ki bi ji dajale občutek človečnosti, vendar so ji to preprečili, še preden je vedela, da vse to sploh obstaja. Krivdo za to Rudina pripisuje materi, »ker prasica od moje mame ni videla drugega izhoda, od same revščine me je utopila kar v školjki, še v kopalni kadi ne, zato ker si ni mogla privoščiti še enih ust« (Semenič, 2010: 10). Simona Semenič preko te podobe posredno opozarja na problematiko ženske pravice do splava, ki je v patriarhalni družbi, prežeti s krščansko ideologijo, še vedno tabu tema. Občutja in trpljenje matere ob tem dejanju niso prikazana, temveč je v ospredje potisnjena travma nerojenega otroka, ki hrepeni po življenju, ne glede na stisko, ki bi ga bil deležen zaradi materine nezmožnosti preživljanja dodatnega družinskega člana:

moja mama ni vedela, da želim živeti / še preden je to lahko izvedela, mi je potisnila glavo v školjko in potegnila vodo / čez tri mesece bi imela eno leto / pa mi niti zadihati ni rato / pa sem želela zadihati, prisežem, sem želela odpreti usta in spustiti zrak vase / in kričati / ampak še preden mi je to uspelo, mi je potisnila glavo v školjko in spustila vodo / prasica / mi je potisnila glavo v školjko in potegnila vodo / še niti zadihala nisem, ko me je že zalila voda iz kotlička / voda, ki je namenjena splakovanju scalnice in dreka / me je zalila, ta voda namenjena scalnici in dreku, me je zalila in moje hlastanje za zrakom in moj prvi krik je bil / zadušen (prav tam).

Splav so skozi zgodovino dojemali kot zločinsko dejanje nemoralne ženske, ki ni pripravljena sprejeti svoje »naravne poklicanosti« (Beauvoir, 2013: 291), kar se je močno odražalo tudi v literaturi, zato so bila z večjo mero odobravanja sprejeta besedila, ki so ubesedovala porodne bolečine in trpljenje ženske ob porodu, kot žensk, ki niso sprejele naravne danosti materinstva in so se poslužile možnosti splava. Močno težo takšnemu vrednotenju odprave zarodka je dalo tudi krščanstvo, ki je splav predstavljalo kot zločin proti plodu kot živemu bitju. Simone de Beauvoir (2013) omenja, da je bil s tem zarodek povzdignjen v avtonomno bitje, s čimer je krščanstvo postavilo trdne temelje za dojetje splava kot nedopustno, nehumano in kaznivo dejanje.

Vesna Leskošek utemeljuje, da je bilo razmišljanje o uzakonitvi splava obremenjeno z moralnimi in etičnimi načeli, ki so slonela na uveljavljenem mišljenju patriarhalne družbe, ki je materinstvo enačilo z ženskostjo:

/M/aterinstvo je najlepši in najnaravnejši poklic, ki je ženski prirojen; ženska moč je v materinski ljubezni; ženske, ki si materinstva ne želijo, niso organsko normalno razvite; ženski da pravi pečat šele materinstvo; odrekanje materinstvu je egoizem in sebičnost; šele izobraženost povzdigne žensko v pravo mater; razmerje do otroka prihaja iz globin človeškega obstoja ženske ter določa smer njenim čustvom in odrekanju; življenje v družini je vpeto v prirojene odnose, ki jih ni mogoče obiti ali zatajiti (Leskošek, 2002 v: Kačičnik, 2006: 417).

Odstopanje od tovrstnega mišljenja je pomenilo neodobravanje, izobčenje in celo kazen, zato so začele ženske vse bolj ponotranjati zapoved, da je ženska ženska le tedaj, ko je mati. V nasprotnem primeru so si ženske, ki so se postavile nasproti patriarhalno krščanski družbi in so želele same upravljati svojo usodo, kot že omenjeno, vse do konca 18. stoletja prislužile naziv čarovnice. Na področju slovanske mitologije je ženska z dejanjem splava postala družabnica Morane, boginje smrti ter noči in ker je bila posledično povezana s hudičem, si je krščanstvo vzelo pravico, da družbo »očisti« greha in je s tem mišljenjem opravičevalo pobjo žensk (Jogan, 1990 v: Kačičnik, 2006: 418).

Zoper tovrstnim razmišljanjem, ki so nasprotovala uzakonitvi splava, se Simone de Beauvoir postavi s prepričanjem, da donositev in rojstvo nezaželenih otrok privede do nevdržnih življenjskih razmer, ko starši materialno in duševno niso sposobni prevzeti skrbi za novorojenega otroka, privede lahko do nepotrebnega izživljanja in trpinčenja otroka s strani nezadovoljnih staršev ali pa so otroci kot sirote potisnjeni v razne ustanove in zavode, kjer se zaradi pomanjkanja starševske ljubezni in topline zaprejo vase in postanejo asocialni ali celo destruktivni do družbe in samih sebe (Beauvoir, 2013: 292).

Simona Semenič v svojem besedilu sicer ne postavlja v ospredje takšnega pogleda na motiv splava, vendar se zdi, da s krutim opisom občutja še nerojenega otroka posredno opozarja na problematiko abortusa tudi z vidika ženske, ki je postavljena pred odločitev za dejanje splava. Simone de Beauvoir namreč omenja, da je odločitev za to dejanje vse prej kot lahka in mnoge ženske globoko zaznamuje tudi do tolikšne mere, da se začnejo spopadati z duševnimi težavami (Beauvoir, 2013).

Kot tretja žrtev se predstavi Fatonah Khairkova, učiteljica v osnovni šoli v Heratu v Afganistanu, ki je bila žrtev močevega nasilja in njeno samomorilno dejanje izvira iz nuje, da prekine nenehno ustrahovanje, pretepanje in poniževanje, zato se je polila s kerozinom in prižgala vžigalico. Mogoče jo je v to dejanje potisnila tudi travmatična izkušnja umora njenega dveletnega otroka.

V tem delu besedila Simona Semenič zarisuje kontrastno podobo materinstva, na eni strani je prikazana nasilna odtujitev dveletnega otroka Fatonah Khairkove, ki ga pred njenimi očmi med grozljivim smehom nabodejo na bajonet in mučitelje zabava nečloveški krik matere, medtem ko nemočna gleda svojega otroka, »kako so mu usahnile oči in kako mu je usahnilo telo« (Semenič, 2010: 13), na drugi strani pa istočasno nosečnost za drugega otroka, »ki mu je toplo in prijetno in misli, da se bo zdaj zdaj rodil v topel in prijeten svet« (prav tam).

Žrtvam s takšno in podobno usodo ni videti konca, vsaka je zaznamovana s kruto travmo, ki jo je stala življenja. Takšna je usoda sedemnajstletne Du'a Kalil Aswad, ki je bila pretepena do smrti, podobno se zgodi Suzan Abulismail, ki jo je 25. maja 1995 v Tuzli ubila granata, in prav takšna je usoda Markobašić Ružice, Rukhsane Naz, Dijane Ninić, Shakile Azizi, Radmile Stolić, Hatin Suruku in številnih drugih, ki so v besedilu Simone Semenič našete, in tistih, ki niso, ki so pozabljene in njihov posmrtni krik ni bil ter najverjetneje nikoli več ne bo slišan.

Kakšen pa je odnos tistih, ki so povabljeni na gostijo s truplom? Simona Semenič prikazuje družbo, ki hlastno popade hrano pred seboj, pa tudi tiste posameznike, ki se temu upirajo, vendar ob tem ni čisto jasno nakazano ali je upor posledica hinavske vljudnosti ali resnična želja po izstopu iz sestradane družbe, ki nestrpno čaka na novo truplo, da ga bo obrala do kosti. Obaro, skuhan iz trupla vzhodne ženske, jedo čisto vsi in bolj kot jedo, bolj se jim zbuja apetit. Sprva se upira Janez Janša, ki po besedah avtorice nima nobene veze z Janezom Janšo iz realnosti, zato ga brezimenski jaz »zgrabi za roko in ga futra / se futra v oblaku dima in je zadovoljen / se futra v oblaku dima, je zadovoljen in hoče še / in hoče še« (Semenič, 2010: 8). Upira se tudi Julia Kristeva, ki ni tista Julia Kristeva iz realnega sveta, ni prepričana, če bi jedla, gostija ji vzbuja dvom in ko jo začne brezimenski jaz pitati, izmika glavo, a ko okusi prvo, drugo, tretjo žlico, se ji zbudi apetit in več kot poje, bolj je lačna. Simona Semenič, ki nima nikakršne povezave z avtorico analiziranega besedila, si postreže sama in si vzame še dodatno porcijo obare, skuhan iz trupla. Nad dejanjem Simone Semenič je brezimenski jaz presenečen, saj pravi: »pričakoval sem, da bo hotela kaj povedati, pričakoval

sem, da jo bo treba prepričevati v vsak grižljaj / ali pa vsaj v prvi grižljaj / ampak Simona Semenič je zagrizla v slastno obaro, kot bi ne bila iz trupla / Simona Semenič se je pogostila s truplom in mogoče je bilo to vse, kar je hotela povedati« (Semenič, 2010: 14). In zdi se, da avtorica prav skozi tovrstno dejanje najglasneje spregovori o tem, da po truplu najhitreje sežejo tisti, od katerih bi lahko pričakovali prepoznavanje, zavedanje in vrednotenje predstavljene problematike. Da posameznik znotraj družbe nekritično posega po vsem, kar je postavljeno predenj. Na podoben način poseže po obedu tudi zadnji dramski lik predstavljen z inicialkami Z. I., ki vljudno vzame žlico in se hrani z obaro iz trupla mehansko, skoraj rutinsko.

Simona Semenič, avtorica analiziranega besedila, pred nas na kritičen način razgrne problematiko družbenega odnosa do ženskih žrtev, ki zaradi tradicionalnih patriarhalnih razmerij v družini in družbi, zaradi neenakopravnosti med spoloma, nestrpnosti in nasilja v obdobjih vojne in po njej, preživljajo travme in trpljenje ter so potisnjene v kruto in nasilno smrt. Besedilo vsekakor ne aplicira pozitivnega pogleda v prihodnost, niti ne ponuja kančka upanja za boljši jutri, temveč je zapečaten z vse večjo mero ravnodušnosti in neprizadetostjo, brezbriznostjo ter brezizhodnostjo. Je posameznik kot del družbe sposoben stopiti nasproti družbi in jo začeti spreminjati? To bi bil velik korak, zato bi bilo mogoče za začetek precej že to, da si vsak prizna sokrivdo, ki jo nosi ob tovrstnih dogajanjih.

6.2 Simona Semenič: *5fantkov.si*

S problematiko različnih vrst nasilja nad šibkejšimi se Simona Semenič ukvarja tudi v dramskem besedilu *5fantkov.si* iz leta 2008. Naslov besedila aplicira na novejšo gledališke uspešnice, ki so postale v zadnjih letih zelo dobičkonosna tržna niša. Pa vendar besedilo Simone Semenič razen podobnosti naslovom nima ničesar skupnega s tovrstno stand-up komiko. V njenem besedilu se namreč zariše pretresljivo spoznanje o nenehnem in neposrednem vplivu družbe in družine na mlajšo generacijo, otroke, ki se v otroških letih najlažje in najpogosteje izražajo skozi igro. Na ta način reproducirajo vedenjske in miselne vzorce, posledično pa tudi spolne stereotipe,⁴⁰ ki jih prejemajo iz okolja in se soočajo z

⁴⁰ O spolnih stereotipih govorimo takrat, ko pride do označevanja in obravnavanja posameznikov glede na njihov spol, kar posledično pripelje do predpisovanja določenih socialnih vlog. Gre torej za nerealno, pretirano posplošitev značilnosti družbenih skupin, ki se razlikujejo po spolu. Pri tem je potrebno opozoriti na dejstvo, da se otroci pod vplivom socialnega okolja že kmalu po rojstvu začnejo učiti pravil in vrednot, ki so opredeljene s spolom, kar kažejo tudi razne raziskave o otrokovih razumevanjih delitve hišnih pravil (mama pere, kuha, lika ...), športnih aktivnosti (dečki so hitrejši, močnejši ...), šolskih dosežkov (deklince imajo lepšo pisavo, so umetniško bolj nadarjene ...) in tako dalje (Bem v: Gabrijelčič, 2005).

občutji, ki jim jih reproducirano dogajanje vzbuja. Avtorica pred bralca postavlja skupino petih otrok, prijateljev, starih okrog 10 oziroma 11 let, in sicer Blaža, Jurija, Vida, Denisa in Krištofa, ki skozi doživeto in pretresljivo igro odslikavajo družbeno realnost in družinske razmere, v katerih živijo in so potisnjene med štiri stene zasebnega. Preko prevzemanja različnih družbenih vlog tvorijo odnose med nadrejenim in podrejenim, nad družbeno sprejemljivim in družbeno odklonilnim. Besedilo se dotika odnosa do homoseksualcev, pripadnikov različnih verskih skupnosti, otrok in ženske, za mojo nalogo pa je bistven prikaz družinskih odnosov, reprezentacija matere in materinjenja, znotraj igre pa namišljeno nasilje, ki ni dejanje brez osnove v realnosti. Mati je v igri petih otrok prikazana kot preobremenjena ženska srednjih let, podvržena nenehnim pritiskom in ustrahovanju svojega moža, zato svojo stisko vnaša v odnos do svojega otroka: »no, dej pohiti, punca, ati pride vsak čas, ne bod no tako počasna /.../ ne hitiš dovolj dajmo, dajmo /.../ spet odgovarjaš / spet odgovarjaš / a me boš enkrat ubogala? / a me boš enkrat za spremembo ubogala? / ne morem verjet, kok me ta mularija zajebava« (Semenič, 2008: 19–20). Za svoje življenjsko nezadovoljstvo in občutek ujetosti v nenehen občutek nemoči in brezizhodnosti krivi svoja mlajša otroka, ki še nista spregledala propadlosti njihove družinske celice: »če bi vidva bila kot vajin starejši brat / bi bilo meni mnogo lažje v življenju mnogo lažje« (Semenič, 2008: 20), zato lahko svojo frustracijo izživi le na sebi šibkejšem, to je otroku, ki ga s posluževanjem fizičnega nasilja potiska v vlogo, v katero je v odnosu s svojim možem potisnjena tudi sama: »zdej jo pa počim / tkole / žbam / pa še enkrat / tkole / žbam« (Semenič, 2008: 24). Materino nasilje se v ponovnem prizoru nesmiselnega fizičnega obračuna, ki sploh nima razloga, stopnjuje še z njenim izrazitim govornim vložkom:

ti bom jaz dala / prasica mala / takole / žbam / žbam / pa takole / žbam / žbam / žbam / mater svojo zajebavat / šmrkla razvajena / žbam / žbam / žbam /.../ pa še takole / žbam / kurba mala / pa še eno / žbam / nesposobna / žbam / nemarna / žbam / nesramna / žbam / prasica / žbam /.../ žbam / preklet bodi dan, k sem te rodila / prasica / k si mi življenje uničila / žbam / pa še eno / žbam / jebem ti mater / žbam / zgini / zgini mi spred oči / prasica /.../ kaj je zdaj / kaj je zdaj / a sem ti dovolila, da se cmeriš / a sem ti dovolila, da se cmeriš / peder mali / samo še eno solzo / da vidim / in te bom premlatila ko psa / a si me slišal / nehi se cmerit / pička ti materina / zgini / zgini v sobo tud ti / marš / da te ne vidim / peder mali (Semenič, 2008: 27).

V odnosu med materjo in njenima mlajšima otrokoma prevladuje nasilje in nesprejemanje, svojega starejšega sina pa mati priklepa nase, sprva s hvalo: »sine / kaj bi jaz brez tebe / ti si zlat otrok / priden / zlat otrok« (prav tam), kasneje pa z reakcijo že omenjene cankarjanske matere, ki se ji tudi Simona Semenič ne more izogniti:⁴¹ »a zdej me boš pa še ti zajebaval / ti / k sem vse žrtvovala zate / vse sem dala zate / zmeraj si bil na prvem mestu / celo svoje življenje sem podredila tebi / samo tebi / in zdaj mi tako vračaš?« (Semenič, 2008: 28).

Mati, ki je do tega trenutka v igri petih mladih prijateljev predstavljala nadvlado in obenem grožnjo, se v trenutku moževega vstopa v zasebno sfero doma prestavi v vlogo žrtve. Najprej spolne, saj je možev pristop k njej od prvega trenutka prežet z gestami, ki nakazujejo njegovo željo po spolnosti, kar je kasneje tudi ubesedeno: »ona noče fukat z možem / ker je frigidna prasica« (Semenič, 2008: 36), nato pa zaradi odklonilnega odnosa do moža postane žrtev psihičnega in fizičnega nasilja:

vse ste frigidne prasice / in ti si prva med njimi /.../ kaj si / kaj si / frigidna kurba / če je to sploh mogoče / ampak glede na to / da je danes vse mogoče / in kje je danes naša mala kurbica /.../ nehal bom / takoj zdaj bom nehal / in zdaj te tako vržem na tla / žbam / in zdaj te tako brcam z ного / tuf / tuf / tuf /.../ tako bom nehal / tuf / tuf / in tako / tuf / in tako / tuf / prasica / smrdljiva / tuf tuf tuf (Semenič, 2008: 29–30).

Leskošek omenja, da patriarhalna družba nasilja sicer javno ni nikdar odobraval, vendar je zaradi splošne razširjenosti tovrstnega trpinčenja postalo tolerirano v družbi (Leskošek, 2002: 111). Antropologinja, sociologinja in psihoterapevtka Nevenka Podgornik Pulec pravi, da je bilo v zgodovini nasilje (najpogosteje nad ženskami in otroci) družbeno dovoljeno in sprejemljivo, saj so v mnogih kulturah moški z očetovskim pravom pridobili popolno lastništvo nad dušo in telesom žene in otrok. »Družinski poglavar je brez težav lahko ženo ali otroka mučil, prodal, daroval, ubil. Žena je bila v zgodovini lastnina moža, nad katero je gospodoval, si jo prilagajal in jo vzgajal, tudi z nasiljem« (Podgornik Pulec, 2012: 51). O tem govorijo tudi mitološke zgodbe, ena izmed njih je makedonska ljudska pripovedka *Hudobna snaha*, kjer se mož z namenom, da bi ženo prevzgojil, poslužuje fizičnega nasilja: »Ko jo je

⁴¹ To lahko velja za dodatno potrditev, da je fenomen cankarjanske matere tako zelo vraščen v slovensko literarno umetnost, da je postalo poseganje domačih ustvarjalcev in ustvarjalk po njem stalnica v umetniškem, predvsem literarnem in gledališkem ustvarjanju.

dodobra premlatil, ji je mož odpustil in odtlej je taščo spoštovala kakor lastno mater« (Robič, 1981: 119).

Sodobna družba sicer nastopa proti nasilju zelo strogo, ga obsoja in večkrat tudi kaznuje, to pa ne pomeni, da se nasilje v družini ne pojavlja več. Žrtev, ki fizično in čustveno trpijo zaradi mučiteljeve želje po kontroli in izkazovanju moči, je še vedno veliko preveč.

Kljub moževem fizičnem obračunu se žena v dramskem besedilu Simone Semenič spolno ne podredi, čeprav je to »njena dolžnost« (Semenič, 2008: 38), kar pa daje moškemu povod za incestno dejanje, ko želi posiliti lastno hčerko. Mati pa »gleda / in nič ne naredi« (Semenič, 2008: 32), prav tako ne reagirata brata, ki »samo glavo data pod pouštr« (Semenič, 2008: 40).

Pojem posilstva⁴² se bolj kot v slovanski mitologiji pojavlja v grških mitoloških zgodbah, kjer so v vlogo posiljevalca največkrat stopali Zevs, ki je poleg Evrope posilil tudi Kalisto; Pozejdon, ki je posilil Meduzo in s tem se je mlada svečenica iz Ateninega templja spremenila v grozljivo pošast; in Kronos, ki se je s spremembo v žival polastil telesa nimfe Filire. Žrtev spolnega nasilja je bilo znotraj grške mitologije še veliko več (Frangež, 2012: 6).

Žrtve spolnega nasilja večkrat ostajajo neme, o travmi ne spregovorijo, tako kot to dejanje nemo spremlja celotna družina v analiziranem dramskem besedilu. O nemosti žrtve posilstva govori tudi grški mit o Orfeju in Evridiki, ki ga v svojem delu (2009) problematizira Alja Adam. V Ovidijevi zgodbi ženska kljub spolnemu nasilju nad njenim telesom ostaja tiha, pasivna, njena travma je potisnjena v ozadje, v ospredje pa prihaja moški – Orfej. Evridika ostaja nema, ko jo Aristaj posili, prav tako kot ostajajo nemi vsi družinski liki v igri petih dečkov Simone Semenič. Obenem pa o travmi, ki izvira iz realnega življenja, glasno spregovorijo skozi samo igro.

Podgornik Pulec navaja, da je posilstvo pogosto zelo travmatična izkušnja, v kateri žrtvin občutek varnosti nadomestijo grožnje, strah in negotovosti (Podgornik Pulec, 2012: 59), kar je razvidno tudi iz analiziranega dramskega besedila, saj je igra petih dečkov prežeta z nepredelanimi in travmatičnimi prizori iz družbe in domačega okolja. Svoje občutke negotovosti izrazijo skozi igro, preko katere upajo, da bodo lahko začeli razumeti lastna občutja, ki jih čutijo ob podoživljanju tovrstnih dogodkov.

⁴² Liz Kelly izpostavlja, da »spolno nasilje vključuje vsako fizično, vizualno, verbalno ali spolno dejanje, ki ga ženska ali dekle v tistem času ali pozneje doživi kot grožnjo, vdor ali napad in ki učinkuje boleče ali pa jo degradira in ji vzame možnost nadzora nad intimnim stikom« (Kelly, 1996 v: Podgornik Pulec, 2012: 54).

O tem, da so dramski liki, v tem primeru otroci, že tako močno vpeti v vsakdanjost družinskega nasilja, priča tudi izražanje njihovega mišljenja in občutij izven njihove igre, pri čemer se opredeljujejo do tovrstne problematike: »dej tisto, k jo primeš za lase in jo butaš ob tla / tisto mi je super« (Semenič, 2008: 30). Njihovo dožemanje fizičnega nasilja se kaže kot sprejemljivo, nevredno pozornosti, celo vsakdanje, v njihovi zavesti to dejanje ne zbuja zaskrbljenosti, temveč jim je za žrtve vseeno, tudi če gre za bližjega družinskega člana: »ne meni je usen / tud branim je ne« (Semenič, 2008: 31). Na takšen način Simona Semenič prikazuje že povsem pokvarjene družinske in družbene odnose, ko se posameznik opre le na lastni egocentrizem, pri čemer izključi vsakršne elemente sočutja, empatije in razumevanja.

Podoba matere, s katero se dramski junaki srečujejo znotraj lastnega doma, se razlikuje – v nekaterih družinah postane ženska, ki je žrtev nasilja, še bolj ponižna in prosi partnerja za usmiljenje in ljubezen: »nehaj / prosim te / samo rad me mej / jaz mam tebe rada / samo rad me mej / rada bi samo / da me maš rad« (prav tam), v drugih družinah pa se mati s svojim močnim značajem moškemu upre: »vzela bi metlo in ga nabila ko prasca / in nč ne bi rekla / sam nabila bi ga / sej ni neumna« (Semenič, 2008: 32).

Simona Semenič bralcu ponuja izhodišča za razmislek o vplivu družbe na otroka, na njegovo izgradnjo identitete, dožemanje sveta in kritičnosti do nasilja, neenakosti spola in različnih verskih skupnosti. Avtorica ne prikazuje nedolžnega in brezskrbnega otroštva, ki ima korenine v času romantike, temveč izpostavlja otrokov čut za okolico, vsakdanje dogajanje, kar se kasneje odraža skozi njegovo igro, preko katere vzpostavlja odnos do družbenih konfliktov in nasprotij. Otroška igra tako postane ogledalo družbe, v katerem se zrcalijo vsi družbeni vzorci, ki medgeneracijsko prehajajo. Pri tem ne gre zgolj za vedenje, temveč tudi za jezik, izrazje, ki prav tako odslikava negativen vpliv okolice na osebnostni, mentalni in jezikovni razvoj otroka in mladostnika.

6.3 Saša Pavček: Pod snegom

Na veliko bolj prikrit način kot v analiziranih besedilih Simone Semenič postane žrtev moške manipulacije mati v dramskem delu Saše Pavček *Pod snegom* (2008). Avtorica postavlja pred bralca/gledalca ljubezenski trikotnik med hčerko Malo, Martinom in materjo Milo, ki jo v ljubezensko razmerje potegneta obup in norost ob izginotju hčere. Zgodba se začneja z napetim dvogovorom med mamo Milo in Malinim partnerjem Martinom, iz katerega je razvidno Malino izginotje. Ob tem ni čisto jasno, ali je Mala storila samomor ali jo je zasul plaz snega, nedvoumen pa je očitek, ki ga Mila naslavlja na Martina, in sicer da je s svojim

odnosom do Male kriv za njen odhod. Mati noče sprejeti verjetnosti, da je njena hči mrtva, temveč jo že tri leta čaka in upa, da jo bo nekega dne zopet videla.⁴³ Hrepenenje po tem je še toliko večje zaradi prepira s hčerko, ki se je pripetil tik pred njenim usodnim odhodom, zaradi česar Milo razžira občutek krivde, ki se stopnjuje do tolikšne mere, da se začne dojemati kot nezmožno in nevredno materinske vloge, ki ji je bila dana:⁴⁴ »Jaz nisem vredna, da sem mati« (Pavček, 2008: 11).

Materinsko krivdo, ki naj bi opredeljevala vsako žensko v tej vlogi, Suzana Štular razlaga v okviru krščanske mitološke ideologije o črno-belem prikazu dveh svetopisemskih junakinj, grešne Eve in pokorne Marije. Eva je namreč kriva za izvorni greh, za človekov izgon iz raja, ker je v skušnjavo zapeljala moškega in s tem celotno človeštvo. Bila je neposlušna bogu, nevarna družbi, povzročila je spolno slo. Po drugi strani se je Marija pokorno vdala božji volji, sprejela njegov načrt in brezmadežno spočela božjega sina. V to dualnost svetopisemskih likov je zavita podoba dobre in slabe matere. Ženske s težnjo, da bi bile dobre matere, pravzaprav težijo k dosegu ideala Marije, s čimer se začne ustvarjanje krivde. Prva krivda, ki žensko opredeljuje, je njen spol, saj je ta zagrešil izgon iz raja v trdo in kruto življenje, kar se še stopnjuje s spoznanjem, da ženska ne more biti devica in mati hkrati na tak način, kot je bila Marija. Lahko je torej zgolj devica ali zgolj mati in zato ostaja nepopolna, neizpolnjena in družbeno zatirana, saj »nenehno in več-izvorno produciranje krivde omogoča podredljivost žensk« (Štular, 1999: 69). Preko ženske krivde je opravičena družbena neenakost ter obenem oblast močnejšega in z grehom nezaznamovanega spola. Po besedah Mace Jogan morajo ženske ob tem »to sprejeti kot svojo 'naravno' usodo in s spoštovanjem vseh oblasti opravičiti svoj obstoj sploh« (Jogan, 1992: 17).

⁴³ Berndt Schulz pravi, da mati zaradi svoje spojenosti z otrokom čuti njegov odhod, izginotje kot »amputacijo« (Schulz, 1998: 75). Zato začne materino telo v tem primeru propadati, največkrat na duševni ravni, saj bi se morala, v kolikor bi želela normalno delovati, na novo orientirati. Schulz svoj prispevek nadaljuje v smeri, da se matere same pehajo za obvezujočim materinjenjem in se posledično vklepajo v svoj materinski svet, pri čemer ne upošteva družbe, znotraj katere je patriarhalna prevlada materinjenje definirala kot nekaj, kar je ženski naravno dano in je le v tej vlogi družbeno sprejemljiva. Mace Jogan opisuje patriarhalni konstrukt materinjenja skozi krščansko ideologijo, pri čemer se lahko ženska, ki je kriva, ker se je dala zapeljati, zveliča le z rojstvom otrok, s spoštljivim vedenjem, vztrajnostjo v veri, ljubezni in svetosti (Jogan, 1986: 21).

⁴⁴ Pri tem govorim o biološki komponenti materinstva, ki se jo dojema kot naravno dana. Tovrstno mišljenje naj bi podpirala ženska zmožnost biološke reprodukcije (poroda). Tako je znotraj patriarhalne družbe sprejeta in dopustna zgolj predstava o tem, da je ženski materinstvo biološko dano in gensko kodirano. Kathryn Woodward povzema, da naj bi bila edina prava želja ženske postati mati, saj jo le ta vloga lahko izpopolni. S tem prihaja do enačenja ženska je enako mati, zato je materinjenje ženske naravno dejstvo, odklanjanje te vloge pa pomeni upor ustaljenim normam in delovanje proti naravnim zakonom (Woodward, 1997: 238). Ann Kaplan prav tako poudarja, da je patriarhalna družba sprejela materinstvo kot sestavni del ženske spolne identitete, zato lahko govorimo o materinjenju kot o nekem smislu eksistence (Kaplan, 1993: 70).

Prav zaradi nuje spoštovanja oblasti se lahko mati Mila Martinu maščuje za hčerino izginotje le v sanjah: »V njih vas zlahka zmerjam, z užitkom režem kožo vam z obraza, vas zvežem, pretebam, cvrem, počasi mučim ...« (Pavček, 2008: 10), vendar se ob tem zaveda, kako to dojema patriarhalna družba, v kateri živi, zato dodaja: »Danes me je sram: kako sem bila lahko tako nizkotno maščevalna!« (Pavček, 2008: 9).

V besedilu se mestoma kaže Milina razpetost med družbeno sprejemljivim vedenjem matere in njenim lastnim dojetanjem materinjenja, ko ji Martin očita, da je s svojo besedo poslala lastno hčerko v smrt. Njeno prepričanje »/n/imam se za kaj in ne komu opravičevati!« (Pavček, 2008: 11) prekrijejo misli, kako bi lahko v odnosu z Malo delovala drugače, bolje, bolj materinsko,⁴⁵ ko ji Martin pravi: »Rekli ste ji, da jo z mano čaka samo trpljenje, revščina in smrt! Ja, da jo čaka smrt! To smrt ste ji kot žebelj v srce zabili!« (prav tam). V tistem trenutku se začne Mila spraševati, zakaj se ni hčerki bolj približala: »Zakaj nisem šla za njo? Zakaj je nisem stisnila k sebi? /.../ Kriva sem. Nikoli je nisem vprašala, kako je, česa si želi. Nisem« (Pavček, 2008: 12).

V trenutku žalosti, obupa in občutka krivde postane mati Mila najbolj ranljiva, zato predstavlja idealno žrtev manipulativnega moškega. Martin z nenehnim poudarjanjem Maline smrti in tolažbo, da lahko le skupaj premagata žalost, Milo izkoristi, njegov odnos preide iz razmerja, ki ga je prej tvoril s hčerko Malo v razmerje z materjo Milo. Za bolj prepričljiv nastop izbere točko, ki v igri v Milinem življenju trenutno najpomembnejšo vlogo, to je materinjenje: »Nihče ti ne more oporekati poštenosti, materinske ljubezni. Nihče se ne more kosati s teboj, ne v ljubezni, ne v bolečini! /.../ Sedaj nikomur nič ne daješ, pa je v tebi toliko bogastva! /.../ Nihče ti ne privošči, da mreš, veniš, ostajaš ena sama žalost!« (Pavček, 2008: 21), to pa poveže z njeno ženskostjo: »V isto snov me vleče, v isti rod, v žensko, ki je zame ena sama, ena sama, ki lahko bila bi mati, ki lahko je njena hči ...« (Pavček, 2008: 22). Mila začne preko Martinovega govora drseti ven iz svoje materinske vloge in ponovno čutiti svojo ženskost, ki ni več oklenjena v »boleče in žalostno zlo« materinjenja (Pavček, 2008: 23). Čeprav se zaveda, da družba zaradi patriarhalne miselnosti obsoja njeno dejanje, kar izraža z navideznim upiranjem in dvomom v legitimnost njunega odnosa, se Mila le prepusti njuni

⁴⁵ Mati mora v svoji vlogi uživati, brezpogojno ljubiti svojega otroka in se mu nenehno podrežati, kakršno koli odstopanje od te podobe je družbeno nesprejemljivo. Materi tako ni dovoljeno, da bi se skušala izviti iz tega modela, družbeno nerazumljive ostajajo tudi duševne in psihične težave žensk-mater. Tovrstno dojetanje materinjenja se kaže tudi v najnovejšem besedilu Simone Semenič *1981* (2013), ki je bilo nominirano za Grumovo nagrado 2014: »/s/aj ji ni nič falilo / je imela lepo moža in dva zdrava otroka, kaj ji je falilo / meni se zdi, da če ima mati rada svoje otroke, da se že ne more fentat« (Semenič, 2013).

zvezi, saj verjame Martinovi izjavi, da jo opustitev materinske vloge dela privlačnejšo in dostopnejšo: »k/o levi se tvoja koža, si lepa, lepa si« (prav tam).

Ko se zdi, da se je Mila končno izvila iz primeža krivde zaradi hčerinega izginotja in je sprejela njeno smrt, se na vratih pojavi Mala, kar mater potisne v nov val krivde, ker se je prepustila zvezi s hčerininim bivšim partnerjem:

MILA: Kaj sem ji storila! Kaj sem ji storila!

O sneg, z jasnega zapadi, zameti vse poti, da ne pride več Martin!

Sneg, daj, stori, da ne bo nikoli več gazi, ki bi ga do sem vodila!

Naj se vse zasuje, naj vse zledeni!

Sneg, padi! Padi! Prekrij mojo črno vest, prekrij! Zakrij dušo, zakrij jo in pobeli!

Sneg, padaj, padaj, padaj! (Pavček, 2008: 29).

V trenutku Maline vrnitve se na podlagi Martinovih besed: »Jelen navadno greje se s košuto, ti pa hočeš, naj grem k srni v vas? Tvoja želja, meni ukaz!« (Pavček, 2008: 32) Mila zave, da je bila zgolj žrtev manipulacije, in moški, ki se mu je v trenutku ranljivosti prepustila, do nje ne goji nikakršnega čustva: »Zakaj sem mu verjela? Zakaj sem, trapa, temu decu popustila! /.../ Nikoli več ga nočem! /.../ Prostak! Ničvrednež! Moški stvar!« (Pavček, 2008: 33–34). To spoznanje in očitjanje, da je izdala svojo hčerko, močno načneta njeno duševnost, kar Martin večkrat ponovi: »Nesrečna ženska, slaba vest ti je pamet zmračila!« (Pavček, 2008: 30). Martin se po Malinem prihodu za Milino počutje ne zmeni več, zanj postane le pobiralka zelišč, ki mu prinaša masten zaslužek, njegova telesna ljubezen pa je ponovno usmerjena na Malo. Iz tega je razvidno, da je Milo izkoristil zgolj med lastno osamljenostjo, ob tem pa je dvomljiva tudi njegova ljubezen do Male. Mila ostaja sama, ranjena in prežeta z ogromno krivdo, ker je skušala s sebe sneti jarem materinjenja, kar ji pravzaprav nikdar ni uspelo. Tako kot Šeligova Vida mora biti zaradi družbenega neodobravanja vedno znova potisnjena v edino sprejemljivo vlogo ženske – materinstvo, za katerega je potrebno omeniti, da ga hčerka Mala ne dojema kot pozitivnega, temveč pravi, da je »v/se njeno materinstvo ena navadna goljufija!« (Pavček, 2008: 39). V odnosu z materjo se je Mala počutila utesnjeno, omejeno in celo zmanipulirano: »Zbežala sem pred tabo, mama. Kar naprej si me nadzirala, hotela vedeti za vsak moj korak, vsako misel, dovolj mi je bilo tvojega nadzora, manipulacij! Iz te soteske me nisi spustila, nikoli nikamor, zmeraj samo takoj domov! Nobene širine, nikoli nič novega, vse omejeno, vse zaprto« (Pavček, 2008: 54). Mila odgovarja, da jo je želela le obvarovati, ker se je bala zanjo, nato pa sprejme vse očitke in jo izpusti iz svojega sveta: »Mala, vse bo še

dobro. Zdravo, Mala« (Pavček, 2008: 54). Avtorica besedilo zaključi s hčerinih ponovnim odhodom, pri čemer se izkaže, da je bila Mala pravzaprav »duh« (Pavček, 2008: 55). Čeprav le v podobi duha, je bila hčerina vrnitev nujna, da je Milo ponovno vrnila v družbeno sprejemljivo pozicijo ženske. Tudi po hčerinem dokončnem odhodu se Mila ne izlušči iz oklepa materinjenja, niti ne premore Vidine moči, ki vidi svojo rešitev v smrti, temveč zgolj pasivno sprejme svojo usodo, ki ji jo pripisuje patriarhalna miselnost družbe ne glede na to, da se bo njeno srce spremenilo »v črn led, v črn, nestrohnjen kristal« (prav tam).

Iz analiziranih besedil je razvidna reprezentacija matere, ženske, ki se spoprijema s travmo fizičnega, psihičnega in spolnega nasilja. Kljub različnim življenjskim zgodbam jih družijo neprestan strah, bolečina in molk. Nobena od žrtev ne spregovori o zločinu, ki je bil storjen nad njo, tako kot ga zamolči že omenjena Evridika, posilstvo katere problematizira Alja Adam (2009): »Evridika mora molčati, ker je njen molk tisti, ki jo povezuje s smrtjo in z »miasmo« oziroma nečistostjo, ter zagotavlja, da kot ženska ostaja na mestu, ki ji pripada« (Adam, 2009: 56). Iz istega razloga morajo molčati tudi ženske iz treh analiziranih dramskih besedil tega poglavja, posledično pa ostaja moški nekaznovan. Tako kot v delu Dragice Potočnjak *Za naše mlade dame* patriarhalna družba zločina, ki ga je zagrešil moški, ne problematizira, s čimer se tovrstna dejanja še naprej tolerirajo in ostajajo družbeno sprejemljiva. Zato je znotraj tega zelo pomemben kritičen pogled avtoric besedila, pri čemer je potrebno izpostaviti dramatičarko Simono Semenič. Kljub temu, da se tudi njene ženske in matere ne morejo izviti iz patriarhalnih modelov ženskosti, vzpostavi do predstavljenega nasilja v svojih delih kritičen odnos in ga problematizira, najpogosteje z uporabo ironije. Žrtve iz njenih del se sicer ne uprejo mučitelju in o svoji travmi neposredno ne spregovorijo, vendar iz obeh besedil glasno prodira njihov krik. Spregovorijo namreč skozi igro otrok ali pa skozi lastno truplo, v katerega so se spremenile njihove usode.

7 SKLEP

Pričujoča magistrska naloga zajema pregled in analizo materinskih likov znotraj izbranih slovenskih dramskih besedil, ki so nastala po letu 1975. Pozornost je usmerjena predvsem na to, v kolikšni meri mati v sodobnejši literaturi, za katero bi na podlagi ženske emancipacije pričakovali manjšo mero stereotipnega in arhetipskega prikaza spolnih razlik, izstopa iz okvira materinjenja, ki je nastal kot konstrukt patriarhalne družbe v preteklosti. Ob tem ugotavljam, da je izstop ženske iz primeža materinske vloge v literaturi še vedno zelo težaven in družbeno nesprejemljiv, kar se kaže v usodah ženskih likov, ki jih zarisujejo dramatik in dramatičarke, pri čemer skušajo nekateri avtorji in avtorice to preseči z ironijo in absurdom, ki ga vpletajo v svoje delo. Kot tak se kaže dramatik Vinko Möderndorfer, ki se v delih, izbranih za pričujočo magistrsko nalogo, razlikuje od ostalih avtorjev, kot so na primer Rudi Šeligo, Andrej Hieng, Dane Zajc in Andrej Rozman Roza, saj v besedilu *Lep dan za umret že vnaša* bolj pristen in bolj zaupljiv pogovor med hčerjo in materjo, slednja svojo marginalnost opravičuje s podoživljanjem psihičnega in fizičnega nasilja, ki ga je nad njo izvajala njena mati. Ob tem še vedno ne pride do avtorjevega presežka podobe materinjenja, saj se mora prej družbeno nesprejemljiva mati spremeniti in popolnoma podrediti družbi, kar nakazuje s spremembo videza in vedenjskih vzorcev, da lahko vstopi v model ženskosti in vzpostavi pozitiven odnos s hčerjo. Stereotipno povezavo med zlobno materjo in čarovnico prenese na lik stare matere. Njegov ironičen in obenem kritičen pogled na današnje družbene razmere se kaže v dramskem delu *Evropa*, kjer je prav skozi ironijo in grotesknost prikaza matere Majde mogoče videti obsodbo družbenega dojemanja materinjenja, vendar je ob tem potrebno poudariti, da Möderndorfer v vlogo matere postavlja družbo, ki je destruktivna do mlajših rodov, izobrazbe in kulture. Zato tudi v tem delu ne moremo govoriti o avtorjevem izhodu iz ustaljenih patriarhalnih predstav o materinjenju in ženski kot nosilki materinske vloge.

Mati torej pri izbranih slovenskih dramatikih ne najde mesta v besedilu, ne da bi bilo ob tem vrednoteno njeno delovanje in odnos do otroka s strani patriarhalne družbe, ki jo včasih precej grobo potiska v predpisan model ženskosti. Avtorji jo v ospredje postavljajo zgolj kot destruktiven lik, ki predstavlja grožnjo otroku in moškemu, za kar mora biti na koncu kaznovana. V nasprotnem primeru zavzame zgolj stransko vlogo za slovensko literaturo značilne cankarjanske matere, ki s svojim zaščitništvom, ustrežljivostjo, nenehnim

žrtvovanjem in vzbujanjem dosmrtno hvaležnosti za skrb priklepa otroka nase in se na ta način sama neprestano potiska v družbeno sprejemljiv model ženskosti.

Najbolj izraziti podobi destruktivne matere v magistrski nalogi sta Medeja iz besedila Daneta Zajca in Lepa Vida iz dela Rudija Šeliga, ki sta za svojega otroka in posledično moškega, predstavnika patriarhalne miselnosti, uničujoči do tolikšne mere, da svojega otroka potisneta v smrt, bodisi fizično ali simbolno. Zaradi nesprejemljivosti tovrstnega dejanja morata biti na koncu najstrožje kaznovani, avtorja zanj ne najdeta besed, ki bi njuno dejanje omilile ali opravičile, zato je zanj edina rešitev popolno izničenje in smrt. Psihoanalitik Jacques-Alain Miller na Medeji no dejanje pogleda skozi dejanje resnične ženske, pri čemer mora ženska žrtvovati tisto, kar ji je najbolj pri srcu, da bi s tem moškemu (patriarhalni družbi) zadala nepopravljivo škodo. Le tako, da se upre nenehnemu podrejanju in ukalupljanju, se lahko ženska poskuša izviti iz modela, ki ji ga predpisuje družba. Interpretacija, ki jo ponuja pričujoča naloga, tako poudarja, da nikakor ne sme prihajati do napačnega razumevanja Vide in Medeje kot uničujočih mater, saj njunih dejanj – zapustitve oziroma umora otroka ne smemo gledati zgolj skozi perspektivo destrukcije lastnih otrok in družine, temveč širše, kot poskus osvoboditve ženske iz strogo določenih vlog. O stereotipnosti in arhetipskosti omenjenih dramskih likov najbolj izrazito govori njihova neposredna povezava z likom čarovnice in s slovanskim mitološkim bitjem Morano kot tisto, ki je znotraj mitologije povezana s temo, zimo, smrtjo in uničenjem.

Preko svojih dejanj in odklonilnega odnosa do materinjenja sta z istimi mitološkimi liki povezani tudi materi v že omenjenem Möderndorferjevem delu *Evropa* in v dramatizaciji pravljice *Janko in Metka* Andreja Rozmana Roze. V slednjem je materinjenje reprezentirano v podobi zlobne mačehe, ki je po mnenju Susan C. Staub ena najpogostejših arhetipskih upodobitev materinskega lika, kar avtor še dodatno poudari z navedbo didaskalij, da naj vlogo zlobne mačehe in čarovnice Žeralde uprizarja ista oseba.

V delih izbranih ženskih avtoric lik matere ni postavljen v ospredje zgolj kot svarilo ženskam, ki izstopajo iz patriarhalnega modela ženskosti, temveč se skozi prikaz materinjenja dotikajo tudi drugih tem povezanih z njim, kot je na primer podoba nadomestnega materinstva, motiv posilstva, splava, dojenja ter fizičnega in psihičnega nasilja. Kljub bolj pristnemu in globljemu odnosu, ki ga mati tvori s svojim otrokom in ki ne ostaja zgolj na površinski ravni, tudi pri dramatičarkah ne moremo govoriti o preseganju dojemanja materinjenja, ki ga ponuja patriarhalna miselnost. Tako ostaja podoba nadomestnega materinjenja, ki ga v svojem delu

prikazujeta Dragica Potočnjak in Saša Pavček, neplodna, nadomestna mati pa tista, ki nikakor ne more zapolniti manka biološke matere. Ženska, ki nasilno stopi v vlogo matere ali pa jo vanjo potisne družba, se ne more v polnosti udeležiti kot mati, zato je iz nje neprostovoljno izvzeta, v obeh primerih v obliki otrokove smrti. Na podlagi tega lahko sklepamo, da je znotraj literature nadomestno materinjenje še vedno neprimerljivo z biološkim; ženske, ki zaradi različnih razlogov ne morejo zanositi, pa ostajajo ujete v občutke sramu, manjvrednosti in družbene nesprejemljivosti. Moški ob ženski, ki ne more vstopiti v vlogo biološke matere, ne more zaživeti skupnega življenja, od nje beži in išče utehe pri drugih ženskah, ženska pa ostaja kriva za moško nesrečnost in neizpolnitev funkcije očeta.

Prav ženska/materina krivda je močno vpeta v obe izbrani besedili Saše Pavček, iz katere avtorica ne izstopa niti ne izraža kritičnega pogleda na družbeno ustvarjanje ženske krivde, s čimer deli ne predstavljata odmika od stereotipnega dojetanja materinjenja, temveč ga le še potrjujeta. Obe njeni deli sta vpeta v mitološki kontekst, in sicer s tesnim prepletanjem besedil s krščansko miselnostjo in podobami, ki izrisujejo negativno podobo odsotnega ali nezvestega moškega, ob tem pa postavljata žensko na mesto svetnice in tiste, ki se mora odpovedati vsakršnemu užitku ter življenju izven vloge materinjenja.

Najbolj izrazit odmik od literarnega upodabljanja materinjenja v izbranih besedilih je opazen pri dramatičarki Simoni Semenič, ki se na patriarhalno dojetanje ženskosti odziva s precej čustvenim in obenem kritičnim pisanjem. Če Vinko Möderndorfer v delu *Mama je umrla dvakrat* ponudi pozitivno čustvo matere ob nosečnosti, porodu in dojenju, pa Simona Semenič v svojem tako imenovanem besednem solu *Jaz, žrtev* poseže globlje v žensko čutenje in dojetanje istih motivov. Edina od izbranih dramatikov in dramatičark spregovori o strahu, ki ga ženska čuti pred porodom, situaciji v porodnišnici in prvih občutkih, ko dobi mati v naročje novorojenega otroka, ob tem pa se sploh ne počuti kot mati. Izrisuje dilemo posameznice, hkrati pa vsake ženske, kako združiti družbeno sprejemljiva čustva z lastnim občutenjem ob tem dogodku. Dojenje, ki ga Möderndorfer opisuje na skoraj idiličen način kot edinega naravnega in pravega, Simona Semenič ubeseduje preko bolečega soočenja porodnice z mastitisom, bolečimi in krvavečimi dojkami, ob tem pa na kritičen in delno ironičen način nenehno opominja, da bi morala ob tem dejanju uživati, saj je preko patriarhalne miselnosti družbeno sprejemljiva mati tista, ki je bogu hvaležna za vsako bolečino in trpljenje, ki ji ga prinaša materinjenje.

Izbrani besedili Simone Semenič, *Gostija* in *5fantkov.si*, prikazujeta čustveno stisko matere, ki postanejo žrtve psihičnega in fizičnega nasilja tako širše družbe kot tudi lastnih partnerjev. Avtorica se dotika položaja žensk v drugih kulturah in vrednotenja ter dojemanja žensk, ki so v zahodni svet prišle iz vzhoda. Če je trpinčenje ženske iz zahodne družbe javno obsojeno in zato obstaja le za štirimi stenami zasebnega prostora, kot se kaže v delu *5fantkov.si*, pa se zdi, da je javno, družbeno »žretje« žensk iz drugih kultur nekaj povsem vsakdanjega.

V obravnavanih dramskih besedilih torej ni prostora za emancipirano mati, ki bi bila poleg materinjenja uspešna in pozitivno vrednotena s strani družbe tudi na službenem in partnerskem področju. Ženska se mora, ko stopi ali je potisnjena v vlogo matere, odpovedati lastnemu užitku in opustiti vse želje, ambicije in potrebe, saj le tako ostaja pod nenehnim nadzorom prevladujočega patriarhata. V nasprotnem primeru predstavlja moškemu grožnjo, zato mora biti zaradi poskusa izvitja iz predpisanega ji modela kaznovana in utišana. Ob tem se moški poslužuje različnih sredstev podrejanja, pri čemer je najpogostejši poseg po psihičnem in fizičnem nasilju nad šibkejšim spolom, s čimer želi zaščititi svoj položaj v družbi. Izbrani avtorji in avtorice še vedno prikazujejo mestoma zelo stereotipne in arhetipske podobe materinskega lika, kar je v pričujoči nalogi najbolj razvidno iz vzporejanja prikaza matere in značajskih lastnosti slovanskih mitoloških bitij.

Vsekakor ne moremo skleniti, da v prikazu materinjenja znotraj sodobnih dramskih besedil ne prihaja do nikakršnih sprememb, saj prihajajo v literaturo spremembe prav z vpletanjem ironije in obenem kritike tovrstnega dojemanja materinske vloge, hkrati pa so v literaturo veliko doprinesle mlajše slovenske dramatičarke, ki v svojih besedilih spregovorijo o doslej zamolčanih temah. Družbeno skonstruirane mite, ki so najmočnejši prenašalci stereotipnih in arhetipskih podob, ni mogoče zaobiti, saj Damjan J. Ovsec (1991) pravi, da so miti neminljivi. V sodobnosti sicer res kreiramo nove mite, vendar ob tem podoživljamo stare, z rojstvom novega mita torej podeljujemo vstajenje starega. Skupaj s starimi miti pa se oživljajo tudi brezčasne reprezentacije, ki so se v zgodovini tako močno vrasle v naše doživetje sveta, da lahko govorimo skoraj že o nezavednem reproduciranju podob, ki so nastale v daljni preteklosti. Slednje pa se najpogosteje kaže prav v literaturi. Zato je potrebno, da ima posameznik, ki literaturo prebira ali ustvarja, nenehno v zavesti stremljenje k preseganju negativnih stereotipnih reprezentacij, ki se dotikajo tako spolnih razlik in različnosti verskih skupnosti kot tudi vseh ostalih marginalnih skupin.

8 LITERATURA

- Adam, A.** (2005). Izgubljena figura matere – pesnice. *Apokalipsa: revija za preboj v živo kulturo*. Št. 90/91/92, str. 283–296.
- Adam, A.** (2007). *Mit o Orfeju in Evridiki - ženska v ljubezenskem diskurzu : doktorska disertacija*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, oddelek za ženske študije in feministično teorijo.
- Adam, A.** (2009). *Evridika in Orfej: od zrcalne k mnogoteri ljubezni*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Adam, A.** (2009). Od romantične ljubezni do prostora subverzije. V Maja Sunčič (ur.). *Ženske na robu*. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, str. 23–47.
- Armstrong, K.** (2005). *Kratka zgodovina mita*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Avsec, A.** (2002). Diferencialna povezanost pozitivnih in negativnih vidikov maskulinosti in femininosti s petimi velikimi faktorji osebnosti. *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved*. Letn. 34, št. 1/3 (2002), str. 107–116.
- Bahovec D., E.** (1999). Rousseau in Wollstonecraft: drugič. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo*. Let. 5, št. 1/2 (1999), str. 69–89.
- Bahovec D., E.** (ur.) (1991). *Ženska seksualnost: Freud & Lacan*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Beauvoir, S.** (2013). *Drugi spol*. Druga izdaja. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Bellinger, G. J.** (1997). *Leksikon mitologije : 3000 gesel o mitih ljudstev od pradavnine do sedanjosti s 400 ilustracijami*. Ljubljana: DZS.
- Blažič, M.** (2010). Primerjalna analiza lika čarovnice v ruskih in slovenskih pravljicah – študija primera: Jaga baba in Pehta. *Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Str. 95–106.
- Bolhar, A.** (ur.), 1965. *Slovenske narodne pravljice*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bratina, P.** (2008). *Od Velike Boginje Matere do Device Marije : kontinuiteta ter transformacija ritualov plodnosti in svetih krajev : diplomsko delo*. Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Kulturni študiji in antropologija.

- Briški, M.** (2009). *Križ : tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Burcar, L.** (2009). Socializacija mladih skozi literarne pravljice : primer konstrukcije biološkega in socialnega starševstva. *Socialno delo*. Letn. 48, št. 1/3, str. 17-34.
- Cigale, M. idr.** (1992). *Ko odgrneš sedem tančic*. Ljubljana: Društvo Iniciativa.
- Filip A.** (2007). *Mati in hči v sodobnem slovenskem romanu: diplomsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Frangež, Z.** (2012). *Posilstvo : diplomsko delo*. Maribor: Univerza v Mariboru, Pravna fakulteta.
- Gabrijelčič, T.** (2005). *Pojav spolnih stereotipov znotraj športnega sistema : diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- Heinsohn, G. in Steiger, O.** (1993). *Uničenje modrih žensk: prispevki k teoriji in zgodovini prebivalstva in otroštva*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
- Hieng, A.** (1983). *Zakladi gospe Berte*. Maribor: Obzorja.
- Irigaray, L.** (1995). *Jaz, ti, me, mi*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Jesterle Doležal, A.** (2008). *V krogu mitov: o ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
- Jogan, M.** (1986). *Ženska, cerkev in družina*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Jung, C. G.** (1995). *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta : izbrani spisi*. Maribor: Katedra.
- Kačičnik, S.** (2006). Revolucija spolnih vlog - ženske brez otrok. *Socialna pedagogika*. Letn. 10, št. 4, str. 407-428.
- Kolšek, P.** (2014). *Möderndorfer: Največja nevarnost za Slovence so kar Slovenci sami*. [online]. [citirano 29. 04. 2014]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.delo.si/kultura/oder/moderndorfer-najvecja-nevarnost-za-slovence-so-kar-slovinci-sami.html>
- Koprivec, D.** (2011). Podoba aleksandrinke do jilje. *Historični seminar 9*. Str. 55–73.
- Kos, J.** (1995). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Kristan, Z.** (2005). *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.
- Kristeva, J.** (1995). Stabat mater. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo*. Letn. 1, št. 1/2, str. 9–29.

- Kropej, M.** (2008). *Od ajda do zlatoroga: Slovenska bajeslovna bitja*. Celovec; Ljubljana; Dunaj: Mohorjeva.
- Kuret, N.** (1989). *Praznično leto Slovencev : starosvetne šege in navade od pomladi do zime*. Ljubljana: Družina.
- Leskošek, V.** (2002). *Zavrnjena tradicija : ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Makarovič, J.** (1998). *Od Črne boginje do Sina božjega : slovensko ozemlje kot sotočje verskih tokov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Makarovič, S.** (1986). *Mrtvec pride po ljubico*. Ljubljana: Lutkovno gledališče.
- Mencej, M.** (2006). *Coprnice so me nosile : raziskava vaškega čarovništva v vzhodni Sloveniji na prelomu tisočletja*. Ljubljana : Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Mihurko Poniž, K.** (2003). *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- Mihurko Poniž, K.** (2009). *Evine hčere: Konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848–1902*. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici.
- Mihurko Poniž, K.** (2008). *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Mihurko Poniž, K.** (2000). Materinstvo kot umetnostni motiv in njegova upodobitev v povesti Samorastniki. *Jezik in slovstvo*. Letn. 46, št. 1/2 (okt. 2000/01), str. 5–18.
- Mihurko Poniž, K.** (2011). Reprezentacije aleksandrink v prozi Marjana Tomšiča. *Dve domovini: razprave o izseljenstvu*. Št. 34, str. 47–62.
- Miller, J.** (2001). *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Moi, T.** (1999). *Politika spola / teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Möderndorfer, V.** (2013). *Evropa*. Tipkopis drame.
- Möderndorfer, V.** (2009). *Lep dan za umret*. Maribor: Litera.
- Möderndorfer, V.** (1998). *Vaja zbora: tri komedije*. Ljubljana: Tespis.
- Ogrizek, M.** (2000). Srečno, Pehta! *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo*. Let. 6, št. 1-2, str. 65–96.

- Ovsec, Damjan J.** (1991). *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus.
- Pavček, S.** (2005). *Na odru zvečer*. Dob pri Domžalah: Miš.
- Pavček, S.** (2008). *Pod snegom*. Tipkopolis drame.
- Podgornik Pulec, N.** (2012). *Kriva je Eva. Androcentrična konstrukcija stvarnosti in manifestiranje psihičnih kriz žensk*. Ljubljana: Vega.
- Potočnjak, D.** (2010). *Drame*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- Puhar, A.** (2004). *Prvotno besedilo življenja*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Rich A.** (1992): *Of woman born: motherhood as experience and institution*. London: Virago Press.
- Robič, M.** (ur.), (1981). *Makedonske narodne pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Roper, L.** (1994). *OEDIPUS AND THE DEVIL: Witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe*. London: Phototypeset in Palatino by Intype.
- Schulz, B.** (1998). *Vsega so krive ženske*. Ljubljana: Debora.
- Semenič, S.** (2008). *5fantkov.si*. Tipkopolis drame.
- Semenič, S.** (2010). *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima*. Tipkopolis drame.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. (2005). Ljubljana: DZS.
- Šaver, B.**, (2005). Odmik od lika cankarjanske matere. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. Letn. 6, št. 2 (februar 2005), str. 64–65.
- Šavli, J.** (2008). *Zlati cvet: bajeslovje Slovencev: duhovna dediščina Karantanije*. Bilje: Studio Ro – Humar.
- Šeligo, R.** (1978). *Lepa Vida; Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Štular, S.** (1999). Mit o materinstvu. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*. Letn. XXVII, št. 194, str. 65–76.
- Ugrešič, D.** (2010). *Jaga baba je znesla jajce: mit o Jagi babi*. Ljubljana: V. B. Z., 2010 ([Ivančna Gorica] : Impress).

Vendramin, V. (2003). *Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura*. Delta: knjižna zbirka za ženske študije in feministično teorijo.

Verginela, M. (2006). *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta.

Vidmar Horvat, K. (2013). *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Virk, T. (1999). *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove : metodologija 1*. Ljubljana : Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Woodward, K. (ur.), (1997). *Identity and difference*. London: Sage.

Zajc, D. (1989). *Igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Zupan Sosič, A. (2007). Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost*. Letn. 30, št. 1 (2007), str. 109–120.

Žižek, S. (1982). *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Žižek, S. (1987). *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.