

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

**REPREZENTACIJA ŽENSKE IN MATERINSTVA V OPUSU
SVETLANE MAKAROVIČ**

MAGISTRSKO DELO

Daša Medvešček

Mentor: doc. dr. Barbara Pregelj

Nova Gorica, 2013

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici doc. dr. Barbari Pregelj za podporo in pomoč pri izbiri teme, primarne in sekundarne študijske literature ter strokovne usmeritve med raziskovanjem in izdelavo magistrskega dela. Poleg tega se iskreno zahvaljujem študijski komisiji Fakultete za humanistiko, ki mi je z odobritvijo teme in naslova magistrskega dela omogočila in zaupala raziskovanje reprezentacije ženske, ženskosti in materinstva v poetološkem in pravljичnem opusu slovenske kontroverzne literarne umetnice Svetlane Makarovič. Za strokovna mnenja, konstruktivne komentarje, priporočila in popravke ter spodbudne besede gre iskrena zahvala tudi članici komisije doc. dr. Alji Adam in predsedniku komisije doc. dr. Aleš Vaupotiču. Za konec pa se iz srca zahvaljujem še vsem, ki so me v obdobju raziskovanja fizično in moralno podpirali in spodbujali, kar pa je najpomembnejše verjeli v mojo predanost delu.

NASLOV MAGISTRSKEGA DELA: *Reprezentacija ženske in materinstva v opusu Svetlane Makarovič*

IZVLEČEK

V magistrskem delu z naslovom *Reprezentacija ženske in materinstva v opusu Svetlane Makarovič* bom obravnavala literarni opus slovenske pesnice in pisateljice Svetlane Makarovič. V uvodnem delu magistrske naloge bom nekaj besed namenila življenju, delu in pisateljicini bibliografski zakladnici. Predvsem pa se bom osredotočila na teoretski in zgodovinski pregled dejanskega položaja ženske v patriarhalni družbi ter prikazala posledično skonstruirana mita o ženski in materi. Kontekst, v katerem se zrcali zgodovinski pogled na žensko in materinstvo, bom v uvodni del vključila zato, ker je ta pomemben temelj gradnje nadaljnje raziskave ter razumevanja pesničnih življenjskih načel in bistva njenih literarnih del.

V nadaljevanju oziroma jedru magistrskega dela bom analizirala pesmi, šansonska besedila in sodobne pravlјice Svetlane Makarovič, in sicer bom pod drobnogled vzela pesniške zbirke *Somrak* (1964), *Kresna noč* (1968), *Volčje jagode* (1972), *Srčevец* (1973), *Pelin žena* (1974), *Tisti čas* (1993), *Sosed gora* (1980), zbirko šansonov *Krizantema na klavirju* (1990) in pesniško zbirko *Samost* (2008) ter zbirko pravlјic z naslovom *Svetlanine pravlјice* (2008). V raziskovalnem delu se bom osredotočila na pisateljicino reprezentacijo ženske in materinstva, kar bom obravnavala vzporedno s teoretičnimi psihoanalitičnimi predpostavkami o »faličnem ponosu« in posledičnim idealiziranjem in stereotipiziranjem ideala matere ter z navezavo na mitologijo, natančneje na mitološko fatalno žensko Medejo in feministične raziskave. Na podlagi slednjega me bo zanimalo predvsem, ali se kontroverzna umetnica s svojim sarkastičnim in na določenih točkah ironičnim tonom poezije, šansonskih besedil in pravlјic, prek katerega stremi k rušenju stereotipiziranja in mitiziranja ženske in materinstva, dejansko oddaljuje od patriarhalnih vzorcev ali ostaja še vedno ujeta v zastarele klišejske poglede na ženskost. Znotraj pesničinega literarnega opusa za mladino in odrasle bom skušala ugotoviti in primerjalno prikazati tudi koherentnost ali odstopanja v njenih reprezentacijah ženske in materinstva.

KLJUČNE BESEDE: Svetlana Makarovič, reprezentacija, ženska, stereotip, Drugi, »*femme fatale*«, »*femme fragile*«, materinstvo, mati, Eva, Marija, Medeja, detomorilka, Mothers-Killers, otroštvo, psihoanaliza, falos, falocentričnost, mitologija, feminizem, pravlјica, mladinska književnost, medbesedilnost, imagologija.

TITLE OF THE MASTER'S THESIS: *Representation of Women and Motherhood in the Literary Oeuvre of Svetlana Makarovič*

ABSTRACT

The Master's thesis entitled *Representation of Women and Motherhood in the Literary Oeuvre of Svetlana Makarovič* presents the literary oeuvre of the Slovene poet and writer Svetlana Makarovič. The introductory part of the thesis sheds light on the life and work of the author, revealing the bibliographical treasury she has created over the decades. This part will primarily focus on the theoretical and historical overview of the position and circumstances of women in patriarchal societies throughout the course of history, and how these factors contributed to the construction of myths about women and mothers. The author of the thesis opted to also include aspects regarding the historical perception of women and motherhood in the introductory part as they are deemed important for further research and the literary placement and understanding of the author.

The main part of the thesis comprises analyses of poems, chanson lyrics and contemporary fairy tales by Svetlana Makarovič. The poetry books *Twilight* (1967), *The Midsummer Night* (1968), *The Deadly Nightshades* (1972), *The Heart Potion* (1973), *The Wormwood Woman* (1974), *Neighbour Mountain* (1980), *That Time* (1993), *Aloneness* (2008), a book of chansons *A Chrysanthemum on the Piano* (1990) and a book of fairy tales *Svetlana's Fairy Tales* (2008) are analysed in detail. The research part of the thesis focuses on the author's representation of women and motherhood, whilst including parallel psychoanalytic theoretical assumptions on "phallic pride" and consequent idealisation and stereotypisation of "the ideal mother" in relation to feminist research and mythology (to be more precise, the mythological femme fatale Medea). In reference to the latter two, the thesis explores whether this controversial artist, with her sarcastic and occasionally ironic tones of poetry, chansons and fairy tales – with whom she endeavours to break the shackles of stereotypisation and mythologisation of women and motherhood – has indeed separated herself from the patriarchal patterns or whether she remains caught up in them. Within the author's literary oeuvre for children, youth and adults, it explores and comparatively illustrates the congruence or deviations of the author's representation of women and motherhood.

KEY WORDS: Svetlana Makarovič, representation, woman, stereotype, Others, femme fatale, femme fragile, motherhood, mother, Eve, Mary, Medea, infanticide, mothers who kill, childhood, psychoanalysis, phallus, phallogocentricity, mythology, feminism, fairy tale, children's literature, intertextuality, imagology.

KAZALO

1 UVOD	1
1.1 ZGODOVINA »DRUGEGA SPOLA«: ŽENSKA IN MATI V ZGODOVINSKIH IN MITOLOŠKIH STEREOTIPIZIRANIH REPREZENTACIJAH	1
1.2 SVETLANA MAKAROVIC: PRVA DAMA SLOVENSKE SODOBNE ŽENSKÉ POEZIJE.....	9
1.2.1 ŽIVLJENJE IN BIBLIOGRAFSKA ZAKLADNICA SVETLANE MAKAROVIC	10
2 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ IN KONCEPT MATERINSTVA V PESNIŠKEM OPUSU SVETLANE MAKAROVIC	18
2.1 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ IN ŽENSKOSTI V PESMIH IN ŠANSONSKIH BESEDILIH SVETLANE MAKAROVIC	20
2.1.1 PESNIČIN ODPOR ZOPER PRIVZGOJENO MITIZIRANO SLIKO ŽENSKÉ IN ŽENSKOSTI... ..	20
2.1.2 ŽENSKA V DEZILUZIJI LJUBEZNI IN ZAKONSKE SREČE	25
2.1.3 ODPOTANJA OD KODIRANE PODOBE ŽENSKOSTI: HIBRIDIZACIJA, ANIMALIČNOST, EROTIZIRANJE IN DEMONIZIRANJE ŽALIK ŽENSK	32
2.1.4 IZGNANE, PREGANJANE, ZASRAMOVANE IN SVOBODNE POSEBNICE	48
2.1.4.1 Desetnica, brezdomka na brezciljnem romanju in druge romarice	48
2.1.4.2 »Detronizacija« pravljčnih princes: nespeča kratkolasa Trnuljčica in prismojene žabje princeske	53
2.1.4.3 Nalepotičene zasramovane dame in ženske iz »družbenega dna«	56
2.2 REPREZENTACIJA MATERE IN KONCEPT MATERINSTVA V PESNIŠKEM OPUSU SVETLANE MAKAROVIC.....	60
2.2.1 PODOBA MATERE DETOMORILKE V POVEZAVI Z EVRIPIDOVO FATALKO MEDEJO	63
2.2.2 PROBLEMATIKA NEZAŽELJENEGA IN NEZAKONSKEGA MATERINSTVA	70

2.2.2.1 Motiv pankrta in materin gnus nad lastnim telesom	71
2.2.2.2 Motiv abortusa in nerojenega otroka.....	73
2.2.3 KOMPLEKSNOST ODNOSA MATI-OTROK IN MATERINA KRIVDA.....	75
3 PODOBA ŽENSKÉ IN IDEJA MATERINSTVA V PRAVLJICAH SVETLANE MAKAROVIČ	85
3.1 SVETLANA MAKAROVIČ IN PRAVLJICE	86
3.2 KONCEPT EROTIKE IN MATERINSTVA TER PROBLEMATIKA VZGOJE V PRAVLJIČNEM SVETU SVETLANE MAKAROVIČ	86
3.3 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ IN ŽENSKOSTI V PRAVLJIČNI ANTOLOGIJI SVETLANE MAKAROVIČ.....	92
4 SKLEPNE MISLI.....	99
5 LITERATURA.....	104
5.1 PRIMARNA LITERATURA	104
5.2 SEKUNDARNA LITERATURA	105

1 UVOD

Uvodno poglavje magistrskega dela z naslovom *Reprezentacija ženske in materinstva v opusu Svetlane Makarovič* gradim na predstavitvi zgodovinsko-mitološkega prikazovanja položaja in vloge ženskega spola oziroma na podlagi zgodovinskih in mitoloških reprezentacij ženske, ženskosti in materinstva z namenom postavitve teoretične podlage za nadaljnjo raziskavo literarnega opusa slovenske literarne umetnice Svetlane Makarovič, ki v svojih literarnih umetninah družbeno-kritično nastopa zoper historični in mitični, ki je hkrati patriarhalni mizogin odnos do ženskega spola. Za razumevanje in interpretacijo pisateljčine družbeno-kritične poezije in pravljic, iz katerih mrgoli širok spekter pisateljčinih življenjskih načel s katerimi zvesto polni prostor slovenske književnosti, pa je potrebno poudariti tudi pomembne in konstruktivne izseke iz pisateljčine biografije, zato bom v nadaljevanju uvodnega poglavja predstavila tudi njeno življenjsko pot in bibliografsko zakladnico.

1.1 ZGODOVINA »DRUGEGA SPOLA«: ŽENSKA IN MATI V ZGODOVINSKIH IN MITOLOŠKIH STEREOTIPIZIRANIH REPREZENTACIJAH

»Jaz sem zapuščen vrt. / Po meni so raztreseni okameneli spomini. // Kar je tlelo, je ugaslo. / Kar je bilo smeh, je tišina. / Kar so bile oči, so prepadi. // Že zdavnaj sem pozabila živeti. / Le kako je mogel pognati / mlad list v meni? // Svetel mlad list / na mrtvem drevesu želja?« (Makarovič, 1964: 45).

Slovenska zgodovinarka Marta Verginella v svojem delu z naslovom *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev* predpostavlja, da lahko zgodovino žensk opredelimo kot zgodovino drugega spola, tradicionalni konstrukt podobe ženske in ženskosti pa se izraža predvsem v odnosu do moškega oziroma v moških reprezentacijah ženske, na podlagi česar postane ukleščena v stereotipizirane, mitizirane in tabuizirane vzorce Drugega, tujega, drugačnega, mističnega, animaličnega, enigmatičnega, demoničnega ali monsturoznega, kar posledično privede do marginalizacije žensk in neenakopravnosti spolov bodisi na individualni bodisi družbeni, socialni, razredni, etični in politični ravni svetovnega univerzuma (Verginella, 2006: 7).

Poplava zgodovinopisja o hrabrih junaških moških in podložnih ženskah naš mentalni prostor zapre zgolj v realnost s katero so gospodarili in upravljali moški. Etikete, ki jih je patriarhalna družba prilepila ob podobo ženske, so se globoko zasidrale v družbeni in kulturni mentaliteti. Z življenjem v družbi in družini, skozi procese socializacije, vzgoje in

izobraževanja ter skozi medije in politiko posledično podedujemo oziroma prevzamemo poglede na ženskost in moškost (Beauvoir, 1999: 13).

Zgodovinska in mitološka dejstva torej pričajo o svetovnem horizontu, ki kroji in plete mreže in spletke usod vsakega človeškega individuuma kot o moški kreaciji, o obdobjih vladajočega patriarhalnega reda ter prevladujoče moške besede, politike in manipulacije. Na podlagi slednjega se lahko fokusiramo na sam začetek naše »velike zgodbe«, in sicer na stvarjenje sveta: kot ugotavlja francoska feministična teoretičarka Simone de Beauvoir v svojem delu z naslovom *Drugi spol*, že kozmogonični miti pričajo o superiornosti moškega spola (Beauvoir, 1999: 209), hkrati pa se miti o nastanku sveta pričenjajo, kot meni Zdenka Kristan, »z diferenciacijo iz prvotnega kaosa«, kjer se zgodi ena prvotnih delitev moškega in ženskega (Kristan, 2005: 13). Stvaritev svetopisemske prve ženske Eve, ustvarjene iz Adamovega rebra priča o Evinem neavtonomnem rojstvu, torej ženski rojeni iz moškega. Evin stvaritev kaže na dvoje neizogibnih stereotipnih vzorcev mišljenja, in sicer namen ženskega obstoja kot moškega dopolnila, prek katerega se na žensko prilepi status pasivnega objekta, ki dopolnjuje subjekt, torej moškega (Beauvoir, 1999: 209) in hkrati žensko kot vzrok »Padca«, grešnico in skušnjavko, nosilko izvirnega greha, ki krši norme ustaljenega družbenega reda. Mit o človeškem izgonu iz raja, ki ga je zakrivila neracionalna ženska, v sebi nosi dvoje specifičnih ženskih lastnosti. Biblična Eva je bodisi usodna zapeljevalka in grešnica bodisi šibka skušnjavka in kršiteljica božje zapovedi. O kazni za izvirni greh piše Zdenka Kristan v svojem delu z naslovom *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika* v katerem pravi naslednje:

»Jabolko, ki ga Eva ponudi Adamu, je v nekem smislu označevalec razcepa. Od trenutka, ko sta ugriznila v to jabolko, ko sta se »spoznala«, njuno bivanje ni bilo več nekaj, kar spada v red neposredovane »naravnosti«, ampak sta vstopila v Kulturo, v Simbolno. Izgon iz raja torej ponazarja točko diferenciacije, ki je obenem točka (spolne) identifikacije in od vekomaj označuje nemožnost spolnega razmerja, saj je bila to kazen za izvirni greh. Kazen za ta greh pa je plačala Eva, torej ženska, ki je bila zaradi krivde za izgon iz raja obsojena na to, da ji bo gospodoval moški« (Kristan, 2005: 145).

Ženska upodobljena kot Drugi uteleša dvoumnost, dileme in vprašanja, saj se preko nje artikulira subverzija oziroma pretresanje temeljev družbenega reda. Z odstopanjem in kršenjem družbenih norm ženska predstavlja grožnjo, zato mora biti ukročena, utišana, pasivizirana in postavljena na pozicijo, kjer se lahko udejanja zgolj kot Drugi, kot nemi objekt

v razmerju do nadvladujočega, racionalnega in inteligentnega moškega subjekta in njemu pripadajoče patriarhalne ideologije.

Teoretične predpostavke Simone de Beauvoir temeljijo na tezi, da je človek samega sebe osmisлил tako, da je ustvaril oziroma skonstruiral svojega antagonista, torej Drugega, kar je posledično privedlo do dojetanja in interpretiranja življenja ter celotnega svetovnega horizonta v znamenju dvojnosti in drugačnosti (Beauvoir, 1999: 14). Dihotomije, kot so denimo Vzhod in Zahod, belec in nebelec, tujec in domačin ter navsezadnje tudi moški in ženska, v svojem bistvu nosijo skupno žarišče, ki ga odseva potreba po definiranju Drugega.

Literarni teoretik in komparativist Daniel-Henri Pageaux v svojem delu z naslovom *Imagološke razprave* utemeljuje, da se vsaka podoba skonstruira v trenutku, ko se Jaz zave svojega odnosa do Drugega; torej ob vstopu Jaza v razmerje do Drugega, ko se govori o odnosu Jaza do Drugega, o Meni ter Mojih oziroma Naših stereotipih in predsodkih do Tujega (Pageaux v Smolej, 2008: 10). Na podlagi podob posledično nastajajo stereotipi, ki so po mnenju teoretika množična oblika podob prek katerih ljudje skupinam ali segmentom družbe pripisujejo določene fizične, psihične, družbene in vedenjske lastnosti ter jih med seboj primerjajo. Stereotipi, kot pojasnjuje Pageaux, utelešajo opredelitev Drugega v smislu nekakšne vrste povzetka ali simbolične okrajšave neke kulture, družbe ali njenih segmentov, ki pa jih ne gre dojemati zgolj na socialnopsihološki ravni, ampak jih je potrebno umestiti v širši družbeno-kulturni okvir (Pageaux v Smolej, 2008: 12). Na tej točki velja poudariti ugotovitve Ksenije Šabec, ki v svojem delu z naslovom *Homoeuropes: Nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope* poudarja, da so stereotipi družbeno zakoreninjeni, torej sprejeti skupaj s tradicijo in izročilom predhodnih generacij, in se zaradi tega le redko pojavljajo kot produkt posameznikovih neposrednih izkušenj (Šabec, 2006: 22). Definicija stereotipa je po mnenju Pageauxa mešanje dveh vrst dejstev, in sicer Nature in Kulture, pri čemer Natura utemeljuje in podpira nekakšno kulturno situacijo, hkrati pa stereotip vzdržuje tipično ideološko zamenjavo deskriptiva¹ in normativa,² kjer se deskriptiv oziroma fizični atribut zamenjuje z normativnim redom, v smislu manjvrednosti neke kulture, naroda ali družbenih segmentov. Slednje pa po ugotovitvah avtorja »v mnogih različicah sloni na lažni demonstraciji fizične ali intelektualne manjvrednosti in nenormalnosti Drugega v razmerju do večvredne norme, ki jo predstavlja Jaz« (Pageaux v Smolej, 2008: 12–13).

¹ »Ta narod je [...]« (Pageaux v Smolej, 2008: 12).

² »Ta narod ne zna [...], ne ve [...]« (Pageaux v Smolej, 2008: 12).

Patriarhalna družba oziroma moški v imagološkem smislu predstavlja Jaz, ki je hkrati subjekt in Človek, torej norma, ki z interakcijo podob in predstav izraža pozicijo oziroma razmišljanje in refleksijo o sebi in ženski, kar posledično privede do konstrukta kategorije Drugega, v katerega je bila prisilno umeščena ženska, kar po poudarkih Simone de Beauvoir izvira iz dejstva, da v očeh družbe in politike ni bila dovolj pomembna, da bi se utelešala sama (Beauvoir, 1999: 14). Koncepti moškosti in ženskosti se po mnenju Zdenke Kristan v večini kultur definirajo opozicijsko, kjer je moški opredeljen kot ideal, medtem ko je ženska zgolj bitje, ki po ugotovitvah Kristanove odstopa od ideala in kategorije človeka, posledično pa je po svoji divji in iracionalni naravi drugačna, privlačna in hkrati odbijajoča enigma (Kristan, 2005: 39). Konstituiranje ženske kot Drugega predstavlja podlago prek katere je bila s strani patriarhalnega šovinizma ženska in ženskost marginalizirana, stereotipizirana, mitizirana in fetišizirana, Simone de Beauvoir pa še poudarja, da je bila ženska »določena /.../ glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebitveno nasproti bitvenega. On je Subjekt, on je Absolutno; ona je Drugi« (Beauvoir, 1999: 14).

Razvrednotenje, zatiranje, poniževanje, marginaliziranje in utišanje ženskega spola s strani patriarhata je izviralo iz šibkosti moškega, torej njegove potrebe po definiranju in oblikovanju svojega »zlega« antagonist, v tem primeru manjvredne ženske, za kar je lahko samega sebe povzdignil v superiornega, avtoritativnega in edinega suverena avtentičnega predstavnika človeške vrste, kar je predstavljalo obrambo pred morebitno žensko konkurenco, saj je bila degradacija žensk po eni strani tudi posledica paničnega strahu, ki ga je »mačistični klub« čutil do žensk (Kristan, 2005: 30). Moško reduciranje ženske na vidike drugačnosti v svojem bistvu nosi nerazumevanje nasprotnega spola, vendar pa je tovrstna enigmatičnost za moškega tudi privlačna in gre torej po mnenju Kristanove za opredeljevanje ženske kot nevarnega ugodja in hkrati grozljivosti (Kristan, 2005: 76). Prav zaradi tega je bila ženska, kot zatrjuje francoska feministka Luce Irigaray, zaprta v sistem norm, v formalno ječo, kjer je patriarhat nadzoroval njeno govorico in jo počasi naredil neslišno (Irigaray, 1995: 15). Na tej točki navajam Medejino misel iz istoimenske Evripidove drame, kjer Medeja naznanja moški strah pred žensko, in sicer:

Ni prvič, /.../ da mi škodoval je
moj sloves in povzročil mi gorje.
Kdor je razumen, ta ne bo otrok
predobro izobrazil: takim vselej
očita se brezdelnost, someščani
pa jih povrh mrzijo iz zavisti.
Če novo boš modrost neumnim nudil,

se jim boš zdel nadležen, ne pa moder.
Kdor jemlje vpliv dozdevnim modrijanom,
ta bo državi slejkoprej v napoto. Prav taka tudi moja je izkušnja:
naj lena zdim se ali prav nasprotno –
v spotiko sem. Pa sem povprečno bistra.
Torej se me bojiš. A česa neki?

(Evipid, 2000: 19–20)

Rekonstrukcijo domnevne ženske narave po predpostavkah Zdenke Kristan ne gre brati kot dobesedno žensko specifiko, ampak zgolj kot poskus degradacije ženske kot tiste, ki je inferiorna moškemu in potrebna nadzora (Kristan, 2005: 39). Ob podobo ženske je patriarhalna družba prilepljala raznorazne etikete; prikazana oziroma reprezentirana je bila bodisi kot neizobražena, neinteligentna, nerazmišljajoča, podložna sužnja in prostitutka ali poslušna in vdana žena in mati bodisi kot nezemeljsko bitje, in sicer kot ideja, muza, poezija, narava, angel ali demon³ (Beauvoir, 1999: 258). Asociirana je bila torej na vse možne zemeljske in nezemeljske entitete, nikoli pa ni bila povezana s samo seboj, kot na neodvisen razmišljujoči individuum, prek česar bi se subjektivizirala. Na podlagi slednjega se lahko naslonim na pričevanje Simone de Beauvoir, ki ugotavlja naslednje: »Resnica, Lepota, Poezija – ona je Vse, vse v figuri Drugega. Vse, razen ona sama« (Beauvoir, 1999: 325). Na zmagoslavje in dominantnost patriarhata pa ne smemo gledati kot na rezultat nasilne revolucije ali zgolj naključja, temveč je slednje že od začetkov človeštva zasidrano v moški biološki privilegiranosti, ki je omogočala uveljavitev moških kot neodvisnih, svobodnih, samostojnih, vzvišenih in dostojanstvenih subjektov.

O položaju ženske identitete v matrici družbenih odnosov piše teoretičarka Katja Mihurko Poniž v svojem delu z naslovom *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*

³ Simone de Beauvoir ugotavlja, da so različni pesniki, med katere uvršča tudi Bretona, žensko obravnavali izključno kot poezijo in muzo, pri čemer je ženska reprezentirala pesniški navdih za moškega, ne pa žensko kot tako. Kot meni Beauvoirjeva srečamo pri Bretonu enak ezoterični naturalizem kakor pri gnostikih, ki so v Zofiji videli princip Odrešenja in celo princip stvarjenja, ter pri Danteju, ki si je Beatrice izbral za vodnico, in Petrarke, ki ga je ožarjala ljubezen do Laure (Beauvoir, 1999: 315–316). Po mnenju Zdenke Kristan pa se Breton spušča v dvoje skrajnosti, in sicer v idealizacijo ženske, hkrati pa vstopa v mizogin odnos do ženskega spola. Na podlagi slednjega Kristanova spregovori o paradoksalnih Petrarkovih predstavah o ženski in omenja t. i. »Petrarkov paradoks«, saj je za pesnika ženska po eni strani hudičevka, nezvesta in nevarna sovražnica miru ter izvor poželenja in kaotičnosti, vzporedno s tem pa močno idealizira ženski lik Laure. Svojevrstno idealizacijo ženske avtorica omenja tudi pri trubadurjih in trubadurski liriki, kjer je bila viteška oziroma dvorska ljubezen zgolj platonična, ne pa realizirana v stvarnem odnosu, kar po mnenju iste avtorice predstavlja »ideal ženskosti, ki je bil za ženske nedosegljiv« (Kristan, 2005: 105).

kjer govori o ženski nezmožnosti, da bi prevzela pozicijo subjekta, saj je le ta dodeljena moškemu. Status subjekta je po ugotovitvah avtorice ženskemu spolu nedostopen saj so ženske povezane s telesom in naravo, kar pomeni enačenje ženskosti z nagoni in telesnostjo, medtem ko izvor subjektivitete temelji na razumu, logosu, povezanosti s transcenco in duhovni ustvarjalnosti, ki so na podlagi patriarhalnih hierarhičnih konstruktov moškosti in ženskosti, zgolj moške karakteristike (Mihurko Poniž, 2003: 35–37). Po mnenju Zdenke Kristan so ženske deloma ponotranjile moška in družbena pričakovanja, kar je imelo za posledico to, da so razvijale tiste lastnosti, vedenjske vzorce in funkcije, ki so ji bili kot ženski pripisane in družbeno zakodirane kot edina norma. Osmislitev ženskega obstoja v svetovnem ambientu in hkrati edina točka na podlagi katere se je gradila tolerantnost patriarhata do ženskega spola predstavlja reproduktivna funkcija, saj je bila ženska ključnega pomena za nadaljevanje rodu in s tem za rojevanje zakonitih dedičev. Prav zaradi slednjega so bile ženske opredeljene kot »nujno zlo, ki ga mora moški prenašati zaradi potomcev« (Kristan, 2005: 39). Tovrstni mentaliteti smo priče tudi v slavni drami *Medeja*, kjer Evripid zapiše:

Ko ne bilo bi žensk in smrtniki
drugače bi rojevali otroke,
človeštvo ne poznalo bi gorja.

(Evripid, 2000: 30)

Evripidov mizogin odnos do ženske se zrcali tudi v delu *Hipolitos*, ki po ugotovitvah Sarah Pomeroy velja za najbolj antifeministično pisanje celotne grške literature, saj se avtor zoperstavi bogu ker je ustvaril žensko in ji podaril funkcijo reprodukcije človeške vrste ter se hkrati obrne tudi k Zevsu, ki mu pravi, da bi mogel pripomoči k temu, da za nastanek novega človeka in nadaljevanje rodu človeštvo ne bi potrebovalo ženske (Pomeroy v Kristan, 1995: 58). Reprodukivna funkcija oziroma materinstvo, edina ženska dostojanstvena funkcija in smisel, se je po ugotovitvah Zdenke Kristan legitimirala z institucijo zakonske zveze, ki je moškemu podelila pravico, da je zakonito ženo udomačil in postal njen skrbnik, domestikacijski status pa je posledično predstavljal in simboliziral družbeno kontinuiteto (Kristan, 2005: 45).

Teoretičarka Suzana Štular v svojem članku z naslovom *Mit o materinstvu* pravi, da predstavlja materinstvo, spolna identiteta⁴ ter razširjene predstave o materinstvu in ženskosti

⁴ Po teoretičnih predpostavkah Suzane Štular je najtrdnejša biološko dana realnost zasidrana prav v navidezno samoumevni spolni identiteti, ki si jo vsak posameznik nase prilepi kot osnovni element njegove osebnosti, in s katero si zaznamuje svoj Jaz ter dejavnosti in sfere družbe, ki se jih bodisi udeležuje bodisi pa je od njih pregnan ali odvrnjen (Štular, 1999: 67).

del mitologije zahodnoevropske družbe (Štular, 1999: 67). Samoumevnost, nespremenljivost in univerzalnost materinstva kot kulturne invencije pa je po mnenju Zdenke Kristan temelj na podlagi katerega se zgodi družbena konstrukcija mita o materinstvu (Kristan, 2005: 11). Mit o materinstvu po ugotovitvah Suzane Štular v sebi nosi prioriteten element, ki ga predstavlja krivda, predvsem »dobre« matere (Štular, 1999: 68). Na podlagi slednjega Štularjeva slika porazdelitev bistvenih lastnosti dveh svetopisemskih ikon, in sicer grešne prve ženske Eve in poduhovljene device Marije, saj se po avtoričinem mnenju v dualnosti likov Eve in Marije skriva črno-belo nasprotje dobre in slabe matere (Štular, 1999: 68).

»V krščanskem razlagalnem okviru je krivda ženske vpeljana prek lika Eve, ki je vzela prepovedani sad in ga ponudila Adamu. Prav to dejanje je poleg smrti, trpljenja in mučnosti dela tudi izvir mučnosti porajanja /.../ (Avguštin, 1993). Drugi izvor krivde, ki je povezan s prvim, je v krščanski tradiciji lik Device Marije, ki je popolno nasprotje Eve: če je Eva kriva, je Marija brez krivde; Eva je posredno povzročila tudi spolno slo, Marija je rodila "brezmadežno"; Eva je bila neposlušna Bogu, Marija se je pokorila njegovi volji z besedami: "Glej, dekla sem Gospodova, zgodi se mi po tvoji besedi!"; Eva je moškemu nevarna, saj ga je zapeljala v greh, Marija je nedolžna in čista, pokorna in nenevarna; Eva je aktivna, saj je vzela prepovedan sad, Marija je pasivno sprejela "božjo voljo", trpela skupaj s Kristusom in se pokorila nujnosti njegove smrti; Eva ni sprejela "božjega načrta" kot danega in nevprijetnega, Marija se brezprizivno pokorava« (Štular, 1999: 68).

Na podlagi črno-bele porazdelitve atributov dveh skrajno različnih tipov ženske teoretičarka prikazuje Evo kot krivo, aktivno, nevarno, poželjivo in seksualno žensko, kot njeno diametralno sliko pa prikazuje brezmadežno, poslušno, ponižno, pasivno, deviško in aseksualno Marijo. Z navezavo na tovrstno bipolarnost in idealiziranjem devištva avtorica v svoj diskurz vpelje idejo o krivdi, ki ni nič drugega kot krivda zaradi nezmožnosti doseganja idealne podobe matere, ki je hkrati devica in krivda samega ženskega spola, ki je pripomogel k izgonu iz raja (Štular, 1999: 69).

Družbena mitologija po ugotovitvah literarne zgodovinarke Irene Novak Popov niza reprezentacije matere in materinstva vzporedno s stereotipiziranjem podob ženske in ženskosti, predvsem pa izpostavlja ideal »prave ženske« in »dobre matere« in s tem karakteristike kot so pasivnost, podrejenost in poslušnost. Idealiziranje podobe matere in ženske je po besedah avtorice potenciralo stvaritev že omenjenega mita o materinstvu, kar je privedlo do dejstva, da so ženske za uresničitev svoje identitete ponotranjile družbene zahteve in sebe ovrednotile kot pasivno sredstvo za reprodukcijo človeške vrste (Novak Popov, 2003:

122) oziroma so po besedah Suzane Štular ženski Jaz osmislile »s porodnimi praksami« (Štular, 1999: 67). O pasivizirani materi stvarnici razpravlja že italijanski filozof in cerkveni učitelj Tomaž Akvinski v svojem delu z naslovom *Summa theologica*, kjer figuro očeta povzdiguje v aktivnega stvarnika, mater pa locira na pozicijo pasivne ustvarjalke, saj se po prepričanju teologa »sila, ki iz amorfne materije ustvari bitje, nahaja v moškem semenu« (Akvinski v Mihurko Poniž, 2000: 5). O teorijah stvariteljskih zmožnosti moškega piše tudi Simone de Beauvoir, ki na podlagi raziskav ugotavlja, da je patriarhat sprva enačil moške in ženske vloge pri ploditvi, kasneje pa je ženski odvzel tudi njeno mistično reproduktivno veljavo (Beauvoir, 1999: 113–114). Ob odvzemu mističnosti pa ženske po presoji Luce Irigaray postanejo zgolj tkalke reproduktivnega sistema svoje zvrsti (Irigaray, 1995: 78) in so s tem, kot še poudarja avtorica, pomanjšane v svojstvo prokreativnosti, ki prepoveduje kakršnokoli kreativnost, hkrati pa od slave njihove »mojstrovine največkrat nimajo drugega kot »delo« porojevanja in utrujenost materinske nege« (Irigaray, 1995: 106).

Prvo fazo modernega diskurza materinstva je po ugotovitvah Suzane Štular vpeljal Rousseau, le tega pa so mnogi avtorji in avtorice povezovali s preobrazbo vloge žensk »iz produkcijske v predindustrijski družbi v nov dom srednjega razreda, ki je konstruiran kot potrošniški«. V tranzicijskem obdobju je bila po njenem mnenju inovativna kreacija vloge in identitete še toliko bolj potrebna, zato je izpod peres različnih avtoritet, kot so denimo pisci, novinarji, zdravniki, filozofi in duhovniki, nastala nova kreacija identitete materinstva, vzporedno z rekonstrukcijo materinstva in identitete matere pa je po mnenju iste teoretičarke potekala tudi konstrukcija podobe oziroma mita o t. i. »pravi ženski«. V nestabilnem tranzicijskem času je, meni Štularjeva, »re- ali de- mitologizacija diskurza« in posledična konstrukcija novih identitet pomembna, saj prinaša med ljudi, v kaotičnem obdobju, varnost in stabilnost (Štular, 1999: 69). Z razcvetom pedagogike se je v 18. stoletju, kot poudarja raziskovalka Ana Filip, začela tudi reinterpretacija narave posameznika ter vloge in predstave o otrocih. S širjenjem in odkrivanjem vrednosti posameznika ter pomena pravilne vzgoje se je začelo poudarjati otrokovo nedolžnost in vzgojno funkcijo kot materino dolžnost. Materinska funkcija in z njo povezana učinkovitost vzgoje, torej vzgoja otroka v dobrega človeka, je po mnenju Filipove potemtakem postala najgloblja izpolnitev ženskega bitja, njene osebnosti in identitete. Žensko in s tem materino poslanstvo se je torej udeleževalo znotraj doma, kjer je bila z rojevanjem in vzgojo otrok odstranjena iz družbenega življenja in oropana spolnosti, vendar tovrstno žrtvovanje ženska ni smela tolmačiti kot omejitev ampak kot doseganje moralne veličine (Filip, 2007: 12).

V 80-ih in 90-ih letih 20. stoletja so po raziskavah Zdenke Kristan feministke oziroma avtorice socialnega feminizma začele nasprotovati reprezentacijam materinstva, ki so temeljile in podpirale mit o dobri in »pravi« ženski/materi, ter se posledično usmerjale na razkrivanje ideologij, ki so nastale okoli institucije materinstva. Kot še trdi Kristanova, so odkrивale »realnost in vsakdanjost, ki jo je mogoče zaznati za miti in stereotipnimi predstavami o materinstvu« ter materinstvo opredeljevale kot »tisto kulturno institucijo, ki re/producira podrejenost ženske, žensko v materinstvu »devitalizirajo« in spolno podredijo, s čimer ji kratijo svobodo biti ženska« (Kristan, 2005: 191). Ameriška avtorica in novinarka Susan Maushart v svojem delu z naslovom *The Mask of Motherhood* ugotavlja paradoksnost oziroma meni, da obstajajo v zastarelih interpretacijah materinstva nesmiselna protislovja. Po avtoričinem mnenju je materinstvo »najmočnejša biološka ženska zmožnost«, ki pa je hkrati »socialna izkušnja, kjer so ženske/matere najbolj nemočne« (Maushart v Kristan, 2005: 191). Materinstvo je bilo v sredini 20. stoletja za večino žensk »zaposlitev«, kar je posledično po raziskavah Zdenke Kristan ženskam onemogočalo »njihovo individuacijo kot ženskam« ter hkrati povzročilo »reduciranje ženskosti na materinskost« oziroma »enačenje ženskosti z materinskostjo«, kar je po trditvah avtorice glavni vir zatiranja žensk (Kristan, 2005: 196).

1.2 SVETLANA MAKAROVICH: PRVA DAMA SLOVENSKE SODOBNE ŽENSKE POEZIJE

Odprava spolne diskriminacije, odkrivanje in razumevanje vzrokov za izrinjenost žensk kot drugega in manjvrednega spola iz družbenega in političnega življenja, podrejenost in zatiranje žensk v mačistični družbi ter iskanje zgodovinskih korenin na podlagi katerih je prišlo do neenakega statusa spolov in posledične hierarhije je bilo trdo delo feminističnih teoretičark in vseh žensk, ki so želele razgraditi splošno zakoličeno prepričanje, da so vso zgodovino ustvarjali moški oziroma, kot poudarja Luce Irigaray, razbliniti predstavo o patriarhatu kot edini možni Zgodovini (Irigaray, 1995: 22).

V slovenskem literarnem svetu tudi pesnica in pisateljica Svetlana Makarovič s samoobrambnim uporništvom na svojstven način nasprotuje avtoritetam, polemizira o družbenih normah in institucijah, kljubuje politiki in predvsem ustaljenim tradicionalnim vrednotam in družbenim okvirom ter stereotipnim podobam ženske in njenega življenjskega horizonta, ki je prikazan v »lažnih« ljudskih zgodbah s »pravljlično« poroko, »pocukrano« ljubeznijo, ljubečo in trpečo materjo, ponižno in pokorno žensko. Ljubezen pesnici predstavlja zgolj besedo. Mater vidi v oblačilih detomorilke. Žensko pa dojema kot uporno in

erotizirano žalik ženo. Z lastnim kritičnim pogledom na pravljice, zavajajoče ljudsko slovstvo in mitologijo je želela žensko odrešiti iz mrež tradicionalnega etiketiranja in hkrati spregovoriti o zamolčanih in tabuiziranih zgodovinskih temah ter na podlagi svojih literarnih del pričeti demitizacijo in detabuitacijo kočljivih tematik.

1.2.1 ŽIVLJENJE IN BIBLIOGRAFSKA ZAKLADNICA SVETLANE MAKAROVIČ

»Življenje je partija kart, / ki so porisane z ljudmi, / prastara igra živih kart, / ki se igra pod zvezdami, / življenje je partija kart, / svetloba, ki s temo igra, / zdaj ta zdaj oni izgubi, / ker sreča rada goljufa. // A žarek, ki za hip posije, / nam noro upanje zbudi, / ker vse človeške traparije / z varljivim leskom pozlati / in zdi se, da le hude sanje / puste na licih sled solza / in zdi se, da le sončen dan je / ves čas življenja našega – // Življenje pa je igra kart / in žive karte, to smo mi – / a nič ne vemo, kdo je ta, / ki karte meša in deli« (Makarovič, 1990: 36).

Slovenska pesnica in pisateljica Svetlana Makarovič se je rodila v meščanski družini dne 1. januarja leta 1939, na predvečer druge svetovne vojne, in sicer v Mariboru, ki se je v obdobju pred začetkom vojne preobrazil v konfliktno slovensko-nemško mesto⁵ (Novak Popov, 2006: 712). Slovenski pesnik Boris A. Novak domneva, da izvira pesničino temno doživljanje človeške usode bodisi iz izkušenj odraščanja v vojnem obdobju bodisi iz odpora do »zadušljivo sivih prvih povojnih let v tedanji Jugoslaviji« (Novak, 2008: 131), in sicer zoper moralo okolja in ideološki pritisk komunistične oblasti. Prav zaradi tega je po mnenju pesnika rdeča nit njenega pesništva odpor do nasilja družbenih institucij in patriarhalnega reda, zoper puritansko dvočelnost in zoper prepovedi in zapovedi, ki vsakemu individuumu zavirajo pravico do samega sebe (Novak, 2008: 131).

V najstniških letih je pesnica doživela očetov odhod; oče je namreč zapustil družino; hkrati pa, kot ugotavlja Irena Novak Popov, materino bolešno navezanost na hčer in sinova, ki jih je bremenila s kompleksom krivde (Novak Popov, 2006: 712). Svetlana Makarovič je bila po ugotovitvah avtorice sanjarska in vase zaprta deklica ter posledično izločena in preganjana s strani vrstnikov, zato se je v njej nastanil občutek tujosti, čudnosti in drugačnosti. Podoba »preganjane zveri«, s katero je pesnica etiketirala svojo vlogo in položaj v adolescentskem obdobju življenja, je po mnenju Novakove podoba, ki je še vedno živa figura in stalnica na pesničini življenjski poti, prek nje pa je tudi kot odrasla in samostojna

⁵ O tem priča tudi Hitlerjeva izjava iz leta 1941, v kateri pravi: »N/aredite mi to deželo zopet nemško« (Novak Popov, 2006: 712).

ženska razvijala osebne obrambne strategije ter svojstvene temelje življenjskih nazorov in vodil (Novak Popov, 2006: 712).

Zaključila je srednjo vzgojiteljsko šolo v Ljubljani, vendar pa zaradi globokega dvoma nad vzgojiteljstvom in posledičnimi nauki, prepovedmi, pozivi in zgledi Makarovičeva k učiteljskemu poklicu ni pristopila, saj je bila mnenja, da je svet:

» /.../ poln učiteljev in vsi učitelji kar naprej ukazujejo: ne kadi, počivaj, pazi na vlak, hodi spat, čuvaj se prehlada itd. Ne prenesem tega /.../ ne verjamem v nobeno pedagogiko /.../. Vsako preobračanje je v resnici polasčanje, nasilje nad človekovo osebnostjo« (Makarovič v Paternu, 1979: 150).

Na začetku 60-ih let 20. stoletja je začela študirati različne humanistične vede, in sicer etnologijo, pedagogiko, psihologijo in tuje jezike, preživljala pa se je z igranjem klavirja po raznih kavarnah ter z delom tajnice in vzgojiteljice otrok s posebnimi potrebami. Leta 1968 je doštudirala in diplomirala na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Naposled se je namesto k vzgojiteljstvu usmerila k umetnosti in gledališču ter postala uspešna igralka v SNG Drami in Mestnem gledališču. Poseben uspeh je dosegla z glavno vlogo v poetični drami *Samorog* Gregorja Strniše, in sicer za glavno vlogo Uršule za katero je prejela igralsko nagrado na jugoslovanskem gledališkem festivalu Sterijino pozorje v Novem Sadu (Novak Popov, 2006: 712). Ker je Makarovičeva v gledališču, kot poudarja slovenski literarni zgodovinar Boris Paternu, »odkrila nasprotje med narejeno in pravo besedo, med zunanjim veličastjem in zaodrskim veličastjem stvari« (Paternu, 1979: 150) ter ponarejenost medosebnih odnosov je leta 1970 gledališče zapustila. Po tem dejanju se je po ugotovitvah Paternuja odločila za neodvisnost in zaživela kot svobodna umetnica ter stopila v protestni boj za izboljšanje družbenega položaja umetnikov in avtorskih pravic (Paternu, 1979: 150).

Literarni teoretiki izjemni slovenski umetnici priznavajo eno vodilnih mest v slovenski »ženski poeziji«, večina pa jo opredeljuje kot »prvo damo slovenske sodobne poezije« (Borovnik, 1995: 87). Boris Paternu v zbirki *Na zeleni strehi vetra* meni, da je Svetlana Makarovič s svojo poezijo načela »novo poglavje slovenske ženske lirike« (Paternu v Borovnik, 1995: 87). Slovenski literarni teoretik Janko Kos pa njeno poezijo primerja z Zajčevimi in Strniševimi deli ter jo posledično opredeli kot »žensko vzporedje Zajčevi in Strniševi liriki«⁶ (Kos v Borovnik, 1995: 87).

⁶ Boris A. Novak v spremni besedi z naslovom *Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič pove*, da sta Svetlana Makarovič in Gregor Strniša skupaj preživela »intenzivno obdobje življenjske zveze« (Novak, 2008:

Svetlana Makarovič je kot odkrita in nekonvencionalna osebnost s svojimi literarnimi deli in javnimi nastopi pripomogla in vplivala na odnos javnosti do t. i. ženskega literarnega ustvarjanja, s svojo vitalnostjo, karizmo, samozavestnostjo in provokacijami pa je hkrati sooblikovala sodobno slovensko književnost, ki jo pišejo ženske (Borovnik, 1995: 87). Poseben poudarek je na tej točki potrebno posvetiti teoretični opredelitvi oziroma vprašanju o tem, kaj sploh predstavlja ženska literatura oziroma žensko pisanje.

Ob vprašanju ženskega pisanja naletimo, kot ugotavlja Silvija Borovnik, na trojno opredelitev ženske literature ter tri področja raziskovanja ženskega pisanja. V prvo raziskovalno področje Borovnikova umešča književnost namenjeno ženskam, oziroma literaturo za ženske, ki jo ponujajo številni romani, pri čemer lahko obravnavamo žensko kot bralko. Drugo področje ženskega pisanja po mnenju avtorice zavzema sodobna feministična literatura napisana izpod peres ženskih avtoric v obliki programskih, bojevitih in retoričnih spisov, v katerih se poleg boja za družbeno enakopravnost zrcalijo tudi literarne prvine, medtem ko v tretje raziskovalno področje pa umešča umetniško literaturo, ki jo pišejo ženske⁷ (Borovnik, 1995: 9). Neizpodbitno zgodovinsko dejstvo priča o tem, da so se, kljub ugodnejši poziciji moških literarnih ustvarjalcev, ki so z lahkoto prodrli v javno sfero, umetniško izražale tudi številne ženske ustvarjalke. Z razliko od nemškega, angleškega in francoskega prostora, kjer je ženska literatura našla svojo pot v univerzitetne predavalnice že zgodaj, si na slovenskih tleh ženska literatura v smislu umetniške literature, ki jo pišejo ženske svojo pot

132). To je zaznamovalo oba umetnika, ki sta vsak na svoj izviren način črpala ter se naslanjala na ljudsko izročilo, predvsem na baladno pesništvo. Gregor Strniša, ki z izjemnim in inovativnim združevanjem keltske in germanske mitologije z izrazito moderno, po Strniševih besedah v »kozmično« zavest, je po Novakovem mnenju avtor ene najizvirnejše poetike druge polovice 20. stoletja. Z razliko od Strniševih inovativnih postopkov, prek katerih je jezik ljudske pesmi naslonil oziroma preobrazil v moderno liriko, Svetlana Makarovič obdrži izvirnost ritmike in leksike tradicionalne balade, hkrati pa po avtorjevih ugotovitvah le te »upesnjujejo razčlovečeno naravo sodobnega sveta« (Novak, 2008: 132).

⁷ O področjih proučevanja oziroma raziskovanja vprašanja o ženski in moški literaturi razpravlja tudi literarni teoretik Tomo Virk v svoji monografiji z naslovom *Metodologija literarnega raziskovanja*, kjer prav tako podaja tri področja obravnave ženske književnosti. V prvo področje avtor umesti ženske, ki jih obravnava kot bralke in za katere pravi, da ne smejo zanemarjati diskriminacije in stereotipov, četudi ima kakšno delo visoko umetniško vrednost. Drugo področje po raziskavah teoretika zavzema obravnava ženske kot pisateljice oziroma proučevanje tipologije ženske pisateljice in kako se kaže/izraža ženska pisava v smislu, da je mogoče najti vsebinske, formalne pa tudi strukturne lastnosti besedila, ki se ločijo od tistih ki jih pišejo moški. Pod tretjo in zadnjo obravnavo pa isti teoretik umešča odkrivanje prezrtih, pozabljenih in zamolčanih avtoric ter njihov poskus umestitve v literarne kanone (Virk, 2003: 239–241).

utre pozno, v 80-ih letih 20. stoletja (Borovnik, 1995: 10). Slovenska literarna kritičarka Alenka Jovanovski v spremni študiji z naslovom *Tukaj in zdaj: reinvenција sodobne slovenske ženske poezije* pravi, da je »do sprejemanja ženske poezije kot dejstva – in ne anomalije, eksotičnega cveta, marginalije ali celo zanikanja« prišlo šele po letu 2000, in sicer vzporedno s porastom števila literarnih znanstvenic, ki raziskujejo žensko pisanje, števila pesnic-znanstvenic in pesnic-raziskovalk ter feminizacijo literarne kritike (Jovanovski, 2011: 364–365).

V obdobju ženskega literarnega zatišja in nenaklonjenosti do ženske ustvarjalnosti, ki je na slovenskih tleh zavladala v socialističnih 60-ih in 70-ih letih 20. stoletja, je Svetlana Makarovič kljubovala monopolnim državnim ustanovam (Borovnik, 1995: 83), s strani slovenskih založb pa je bila karizmatična pesnica deležna podcenjevalnega odnosa. O izkušnji soočenja z mizoginim odnosom do žensk in predvsem ženskih ustvarjalk Makarovičeva spregovori v intervjuju z Nelo Malečkar za *Novo revijo* kjer pravi, da so moški velikokrat užaljeni, »če jih na njihovem področju prehitijo ali dohitijo ženska« (Makarovič v Malečkar, 1991: 1501). V nadaljevanju pogovora pesnica razpravlja o podobi in obravnavanju ženske poezije ter pove, da so, zaradi percepcije in stereotipnega označevanja ženske poezije zgolj kot nežne in izpovedne z večnimi tematikami o ljubezni, erotiki, družinskih odnosih in izgubljeni mladosti, njene pesmi ob »poplavi babje poezije skoraj izključno moških pesnikov« izzvenele nekako moško (Makarovič v Malečkar, 1991: 1501).

Težave s katerimi se je drzna poetesa soočala in jih premagovala vse življenje izvirajo torej prav iz njenega spola, in sicer podrejenega položaja žensk v tradicionalni družbi in s tem tudi na področju umetnosti, kjer trdovraten in poniževalen odnos do njih izvira in je pogojen z moško nadvlado. A kljub temu je po mnenju Boris A. Novaka njena zasluga, »da je v mačistični slovenski družbi zlomila monopol moških« (Novak, 2008: 132). V boju zoper državne založbe je pripomogla k razglasitvi kulturnega molka, hkrati pa kljubovala tudi politiki in političnim posegom v literaturo. Dejavnost pesnica je postala v letu 1981 soustanoviteljica *Nove revije*, katere bistvo naj bi predstavljala literatura, vendar je zaradi vdora politike v literarnost revije posledično od nje odstopila (Borovnik, 1995: 84).

Svetlana Makarovič predstavlja žensko avtorico, ki ne odobrava delitve literature na žensko in moško, zato je po ugotovitvah Irene Novak Popov odločno zavrnila sodelovanje v antologiji slovenske ženske poezije. Nekatere ženske ustvarjalke, kot tudi Makarovičeva, po raziskavah Novak Popove »ne želijo specialne in ločene obravnave in uvrstitve v ženskih

antologijah,⁸ kjer so posebej na ogled postavljena in ločena skupina«, ki je velikokrat opredeljena kot »feminističen separatizem« (Novak Popov, 2003: 250). Literarni zgodovinarji pa pesmi Svetlane Makarovič, kljub njenemu nasprotovanju ženskim pesniškim izborom, vanje vseeno uvrščajo, vendar »namesto njenih pesmi, ki naj bi služile kot nazoren primer "dobre ženske poezije"«, kot temu pravi Silvija Borovnik, pesničino mesto v knjigah zavzemajo prazne strani z opombami, da je odklonila sodelovanje v antologiji (Borovnik, 1995: 85).⁹

V prepričanju o nesprejemljivosti svojih individualističnih idej pri širši množici je zapustila tudi Društvo slovenskih pisateljev, hkrati pa je prepovedala ponatiskovati svoja literarna dela v šolskih učbenikih, saj je bila mnenja, da je njena »črna poezija« z motivi smrti neprimerna za mlado populacijo. Poleg tega pesnica goji tudi prepričanje, da spodbuja čtivo, ki je prisilno postavljeno in ponujeno kot predmet šolske obravnave, sovraštvo mladih do umetnosti in literature. Svetlana Makarovič literature ne interpretira kot last ljudstva in meni, da je od vsake umetnine posebej odvisno kateremu delu populacije je namenjena. O tem Makarovičeva spregovori tudi v pogovoru *O paroli »umetnost ljudstvu* kjer pravi, da bi bilo »za njene knjige ponižujoče, če bi jih lahko vsakdo jemal v roke, četudi jih ne bi razumel« (Borovnik, 1995: 84), saj goji do lastnih literarnih umetnin poseben odnos in jih zato brani bodisi pred »radovednimi nosovi«, ki posegajo po njenih delih brez vsakršne motivacije za dojetje njihovega bistva bodisi pred tistimi, ki stremijo k vrednotenju in sodbi le teh. Prav s slednjim v povezavi Boris Paternu poudarja, da pesničino »razmerje do lastne poezije kaže neko posebno svobodnost, ki težko prenese, če se ji kdo približuje z razumarskim vrtanjem in z namenom, da bi jo definiral« (Paternu, 1979: 151).

Po ocenah Silvije Borovnik sta izjemnost in izvirnost karakteristiki, ki jih lahko pripišemo Svetlani Makarovič bodisi kot literarni ustvarjalki bodisi njenemu izvrstnemu

⁸ Zoper delitev na žensko in moško literaturo je protestno nastopila tudi francoska feministična teoretičarka Simone de Beauvoir in številne druge avtorice, ki jim termin »ženska literatura« predstavlja nekakšno getoizacijo in enačenje ženskega pisanja, kot temu pravi avstrijska avtorica Jeannie Ebner, z nekakšno hibridno in neplemenito zvrstjo pisanja (Ebner v Borovnik, 1995: 223). Termin ženska literatura je po ugotovitvah Silvije Borovnik za ženske literarne ustvarjalke sčasoma le postal nevtralen termin, ki opredeljuje žensko literarno ustvarjanje (Borovnik, 1995: 223).

⁹ V intervjuju z naslovom *Pogovor s Svetlano Makarovič* pesnica spregovori o svoji zavrnitvi sodelovanja pri antologiji slovenskih pisateljic, in sicer pravi: »A priori odklonim. Če bi recimo kdo izdal antologijo pesnikov paraplegikov mislim, da bi vsak sposoben paraplegik rekel, da tega ne dovoli. Prav tako bi bilo v bistvu žaljivo, če bi hotel kdo izdati poezijo rdečelascev« (Malečkar, 1991: 1503).

literarnemu opusu (Borovnik, 1995: 83). Boris A. Novak pa poudarja, da bi pesnica lahko veljala tudi za eno izmed pomembnejših imen sodobne evropske književnosti, če bi se pri pisanju posluževala kakšnega svetovno bolj poznane jezika (Novak, 2008: 132). S tem v povezavi se navezujem na mnenje Irene Novak Popov, ki pravi, da je Svetlana Makarovič v Sloveniji izjemno popularna in pri širši javnosti poznana predvsem »iz razvedrilnih televizijskih oddaj in svojstvenih duhovitih šansonov«, vendar je manjše popularnosti deležna v svetovni javnosti, to pa prav »zaradi črpanja iz arhaičnega jezika in oblikovanja v ljudskih verzno-kitičnih oblikah« kar otežuje prevod njenih del (Novak Popov, 2006: 711). Boris A. Novak pravi, da je Svetlana Makarovič »kompleksna umetniška osebnost« in »avtorica vrhunskega in izrazito močnega pesniškega opusa«, ki jo je narava poleg pesniškega talenta obdarovala še s številnimi nadarjenostmi. Poleg pesniškega daru je po ugotovitvah avtorja tudi izvrstna igralka, šansonjerka, kabaretistka, pianistka, pisateljica za otroško in odraslo populacijo, pevka in skladateljica ter likovnica. Avtor še poudarja, da je kot glasbenica sama uglasbila vrsto svojih šansonov in balad, kot likovnica pa ilustrirala nekatere izmed svojih knjig za otroke (Novak, 2008: 132). Zaradi izjemne umetniške nadarjenosti pesnico denimo Silvija Borovnik označuje za vsestransko umetnico (Borovnik, 1995: 84), Boris A. Novak pa ji pripiše oznako umetniške »poliglotke« (Novak, 2008: 132).

Slovenski literarni zgodovinar Denis Poniž v svojem delu z naslovom *Slovenska lirika 1950–2000* Svetlano Makarovič označuje kot eno izmed najsamostojnejših in samohodnih pesniških osebnosti v sodobni slovenski liriki, saj kot meni avtor pesnica z estetsko odprto in samosvojo uporabo ljudske poezije in »njene ambivalentnega sporočila gradi pesmi, ki so odprte tako v tradicijo kot tudi v sodobnost«, njene pesmi po mnenju avtorja »odkrivajo zle rane sveta, ki zahtevajo vedno nova in nova zaklinjanja« (Poniž, 2001: 139–143). Po ugotovitvah Irene Novak Popov velja Svetlana Makarovič za najpomembnejšo pesnico generacije, ki se je z »obnovljenim novoromantičnim nasprotjem med lepim jazom in negativno zunanjo resničnostjo« okoli leta 1960 odmaknila od toka intimizma. Generacija, ki zaobjema ustvarjanje Gregorja Strniše, Dane Zajca, Vena Tauferja in Svetlane Makarovič, po avtoričinih raziskavah črpa snovi iz pravljič, mitov in primitivnih kultur, poleg tega pa omenjeni ustvarjalci formalno izbirajo svobodni verz in kitico z intenzivnim notranjim ritmom. Radikalizacija v smer nasprotja med lepim jazom in negativno zunanjo realnostjo so po študijah Novak Popove stopnjevale distance med človekom in svetom v odtujevanje in absurd, »destrukcijo romantične subjektivitete, upor in metafizični nihilizem«, kar ima za posledico to, da naravo literarnega sveta in tradicionalnega pesniškega jezika preplavi

groteska, estetika grdega, »iracionalne podobe nezavednega in nadrealistična imaginacija«. Po ugotovitvah iste avtorice literarna zgodovina v poetiki Svetlane Makarovič vidi »izvirno žensko različico temne moderne lirike, ki poje o zlih stvareh sveta«, pesnica svojo poezijo stopnjuje v smer deestetizacije in groteske v katastrofičnost. Kljub temu da na nekaterih mestih v poeziji pesnica skuša najti stabilnost in simbiozo med naravo in družbo ter sanjami in resničnostjo, ki nas obda z trenutkom lepote in prividom svobode, pa teoretičarka pravi, da pesničina podoba sveta iz zbirke v zbirko zapada v mračna, tuja in zlobna brezna obdana s sprevrženim nasiljem (Novak Popov, 2006: 713).

Literarni opus Svetlane Makarovič obsega poezijo, šansonska besedila, prozo, drame ter pravljice za odraslo, mladinsko in otroško generacijo, pesnica pa ima po besedah Tilke Jamnik in Darje Lavrenčič Vrabec na Slovenskem tudi primat najpomembnejše slovenske pesnice z najobsežnejšim opusom, ki obsega kar 300 bibliografskih enot. Poleg tega, da je pesnica in pisateljica priljubljena med bralci vseh generacij je visoko cenjena tudi med kritiki. O tem priča že sam podatek, da je za svoj ustvarjalni opus prejela pomembna domača in mednarodna priznanja in nagrade (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 381). Literarno pot je pesnica pričela s poezijo za odrasle, ki jo je prvotno objavljala v reviji *Mlada pota* in *Sodobnost*, nato pa je pesmi začela izdajati v samostojnih pesniških zbirkah, in sicer *Somrak* (1964), *Kresna noč* (1968), *Volčje jagode* (1972), *Srčevac* (1973), *Pelin žena* (1974), *Vojskin čas* (1974), *Izštevanja* (1977), *Pesmi* (1979), *Sosed gora* (1980), *Pesmi o Sloveniji za tuje in domače goste* (1984) in *Tisti čas* (1993), v katerih po pričevanju istih avtoric domuje samosvoj, izrazit in intenziven pesničin poetološki jezik (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 382). Poleg pesmi pa je Makarovičeva izdala tudi več plošč avtorskih šansonov in šansonska besedila, med njimi tudi zbirko *Krizantema na klavirju: Šansonska besedila Svetlane Makarovič* (1990), ki jo poleg omenjenih pesniških zbirk obravnavam v svojem magistrskem delu.

Odpoved od poučevanja in materinstva je pesnica po ugotovitvah Irene Novak Popov nadomestila z bogatim opusom igrive in duhovite književnosti za otroke, s katero si je pridobila naziv »teta Svetlana slovenskih otrok«. Čeprav se je zavestno odločila, da ne bo pristopila k materinstvu in torej nima svojih otrok, pa po mnenju Novak Popove do njih goji poseben odnos, razumevanje in ljubezen, predvsem do tistih otrok, ki spominjajo na plašno, izločeno in preganjano Svetlano iz otroških let. Poudariti pa velja tudi njen odpor do

zdolgočasenih, razvajenih in agresivnih otrok, ki po domnevah avtorice pesnico najverjetneje spominjajo na preganjalce iz šolskih klopi¹⁰ (Novak Popov, 2006: 712).

Literatura za otroke in mladino, z razliko od pesnične temnejše lirike, predstavlja svetlejšo plat njenega opusa v katerem se približa otroškemu čustvenemu in spoznavnemu svetu. Vendar pa je otroška in mladinska literatura, kot zatrjujeta Tilka Jamnik in Darja Lavrenčič Vrabec, hkrati sporočilno bogata in obdarjena s kompleksno fabulo ter zato vabljivo čtivo tudi za odraslo populacijo. Na podlagi slednjega se opiram na pisateljico izjavo, ki potrjuje prav medgeneracijskost svojih pravljic:

»Mislim, da ne znam pisati samo za otroke; pišem za otroke in odrasle hkrati«
(Makarovič v Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 383).

Prvo zbirko pravljic z naslovom *Miška spi* je po ugotovitvah avtoric pisateljica izdala leta 1972, nato pa so sledile še naslednje, in sicer *Take živalske* (1973), *Kosovirja na leteči žlici* (1974), *Kam pa kam, kosovirja* (1975), *Vrček se razbije* (1975), *Glavni petelinček* (1976), *Pravljice iz mačje preje* (1980) in *Mačja preja* (1992), šestdeset pravljic iz omenjenih zbirk pa so po pisateljicinem izboru ob obletnici njenega rojstva leta 2008 izdali v antologiji z naslovom *Svetlanine pravljice* (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 384–385).

¹⁰ Svetlana Makarovič je, kot pravi Irena Novak Popov, tudi pogosta obiskovalka osnovnih šol in oddaljenih podeželskih šol, kjer pripravlja delavnice kreativnega risanja in pisanja (Novak Popov, 2006: 712).

2 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ IN KONCEPT MATERINSTVA V PESNIŠKEM OPUSU SVETLANE MAKAROVIČ

V razdelku z naslovom *Reprezentacija ženske in koncept materinstva v pesniškem opusu Svetlane Makarovič* bom analizirala njene pesmi in šansonska besedila. Pod drobnogled bom vzela pesniške zbirke *Somrak* (1964), *Kresna noč* (1968), *Volčje jagode* (1972), *Srčevец* (1973), *Pelin žena* (1974), *Tisti čas* (1993), *Sosed gora* (1980), zbirko šansonov *Krizantema na klavirju* (1990) in pesniško zbirko *Samost* (2008). Pri tem bom stremela k odkrivanju reprezentacij ženske, ženskosti in materinstva, ki jih pesnica skuša graditi na podlagi svojstvenega poskusa razgradnje oziroma dekonstrukcije klišejskih, stereotipiziranih in mitiziranih podob ženskega spola, ki so bile ustanovljene in zakodirane s strani patriarhata ter posledično prenesene v ljudsko slovstvo, pravljice in mitologijo. Odnos do konstruiranih človeških resnic, zakoličenih in kodificiranih norm in zakonov pesnica zajame v pesmi *Besede* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990), kjer lirski subjekt pravi:

Na svetu smo že milijone let,
zmetali v veter nešteto besed
in vsak, kdor se na svet rodi,
od zibelke do groba govori – besede,
porabi milijarde besedi,
nič čudnega, če se nam kdaj zazdi,
da smo si že vse povedali,
razen tistih, najbolj pravih reči,
ki se sploh ne dajo povedati.
Vrstijo se vojne in blagostanja,
pa mirni časi pa nova klanja,
pa nove besede pa nove laži,
pa novi in novi govorniki:
namesto resnice – beseda zanjo,
namesto ljubezni – beseda zanjo,
se mar da z besedo nasititi
sestradane ljudi,
se mar da z besedo obvezati
rano, ki krvavi?
Na svetu smo že milijone let,
nabrало se nam je preveč besed,
a najboljše so zamolčane,
najglasnejše najbolj skurbane,
prav malo se da povedati,
povedati z besedami –
in kaj so ti milijoni let?
Navaden kabaret,
navaden kabaret obrabljenih besed.

(Makarovič, 1990: 4)

V poetološkem opusu Svetlana Makarovič stremi k razkrinkanju lažnih in zamolčanih resnic v katerih se je ustoličil mizogin odnos do žensk in, kot bi temu rekla Simone de Beauvoir, za žensko »vsakdanji teater realnosti« (Beauvoir, 1999: 268). Po besedah raziskovalca Marijana Ruperta pesnica nasprotuje hipokriziji slovenske družbe in kulture, stremi k preobrazbi konceptov resnic in vrednot, ki vzdržujejo družbeni red ter si prizadeva osvoboditi najboljše realne besede s katerimi reprezentira ženskost in dejanski položaj žensk v družbi ter vseh življenjskih obdobjih in situacijah (Rupert v Novak Popov, 2009: 3).

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* nam pod geslom reprezentacija ponujajo z opredelitvijo predstavljanja in zastopanja (SSKJ, 2001). V knjižnem smislu bom v magistrskem delu torej raziskovala mesto oziroma položaj, ki ga v poetološkem horizontu »prve dame« slovenske sodobne ženske poezije zastopa ženska in mati, torej na splošno ženski spol. Raziskovalka Valerija Vendramin v svojem delu z naslovom *Shakespeareove sestre: feminizem, psihoanaliza, kultura* teoretizira pomen pojma reprezentacije v luči feministične literarne teorije, na katero se bom pri analiziranju in raziskovanju poetičnega opusa Svetlane Makarovič osredotočila tudi sama. Reprezentacijo v feminističnem ambientu lahko razumemo bodisi kot splošen proces »v katerem ljudje ustvarjajo reprezentacije, in vloge spolne razlike v tem procesu« (Vendramin, 2003: 22) bodisi v smislu »vsebine in strukture spolno določenih (*gendered*) reprezentacij« (Vendramin, 2003: 23), torej predstavljanje žensk in/ali moških v likovni umetnosti, filmu, literaturi in drugih medijih.

Pesnica in filozofinja Stanislava Chrobáková Repar v svojem članku z naslovom *Estetska konstanta Svetlane Makarovič: Tista zamolčana* poudarja, da moramo k vrednotenju in pomenski interpretaciji pesniškega opusa Svetlane Makarovič vsekakor pristopiti s problemskim izhodiščem, ki ga predstavlja spol in izpoveduje ženski lirski subjekt. Po mnenju Reparjeve pesnica v svojo poezijo prenaša lastna doživetja in zgodbe prek katerih, v boju zoper pozabo, s prizadevanjem za obogatitev kulturnega in zgodovinskega spomina ter prek načela dekonstrukcije ustaljenega vzorca »ženskega pisanja«, pronica v prostor javnega življenja. Poleg tega avtorica meni, da pesnici pesem predstavlja prostor pomenskega izpopolnjevanja in hkrati nekakšno uročenost z besedo v njeni razpetosti med izrečenim in neizgovorljivim (Repar, 2005: 262). Temeljne značilnosti Makarovičine poezije se raztezajo bodisi od ljudske tvorbe pesmi, torej njihove vpetosti med pravljico in baladno, bodisi do prevladujočega lirskega subjekta, ki pa je po pričevanju iste avtorice še vedno zamegljen in soroden romantično-modernističnemu kontekstu (Repar, 2005: 263). Prav tako kot lirski subjekt je tudi pesničina celotna poezija zgrajena na nasprotujočih si in protislovnih miselnih

figurah s priokusom ironije in dvoma. Smrt kot radoživost in živost ter erotika, v smislu vzajemnega erosa med moškim in žensko, predstavlja avtoogram njene poezije, poleg tega pa je z uporabo ljudskega jezika in razkrivanjem kočljivih tematik stopila v dokaj neraziskani in eksotični ambient slovenske književnosti. Stanislava Repar kot bistveno za interpretacijo in vrednotenje njene poetike zagovarja¹¹ t. i. »gender policy« in pravi, da moramo tematizacijo smrti in eksistencialnih grozot, ki lebdijo nad pesničino poezijo, tolmačiti ob vprašanju politike spolov in s tem politike moči in vpliva, saj bi odsotnost spolskega ključa ponovno privedla do »getizacije ženskih avtoric« in k reduciranju subjektivne in pesniške identitete (Repar, 2005: 364). Z uporabo spolskega ključa, na katerega opozarja Reparjeva, lahko odpremo bodisi vrata iz temnega tunela represivnih pravil iger tradicionalne družbe, na podlagi katerih je patriarhat ovrednotil estetsko vrednost ženskih pisateljic, kot neinovativno in mimetično, bodisi zmožnost tolmačenja in dojetanja pesničine temačne ali celo groteskne poezije. Z razumevanjem njene poetološke besede, ki z uporabo igrive forme, črnega humorja in absurda v svojem središču skriva in namensko razkriva tabu teme ter podatke o zgodovinskem zapostavljanju ženske, smo priče pesničinemu poskusu rušenja zastarelih konceptov, ki so pod okriljem mačistične ideologije zatirali, utišali in na sploh marginalizirali ženski spol in vse kar je z njim povezano.

2.1 REPREZENTACIJA ŽENSKE IN ŽENSKOSTI V PESMIH IN ŠANSONSKIH BESEDILIH SVETLANE MAKAROVIČ

2.1.1 PESNIČIN ODPOR ZOPER PRIVZGOJENO MITIZIRANO SLIKO ŽENSKE IN ŽENSKOSTI

Svetlana Makarovič predstavlja družbeno-kritično avtorico z odklonilnim stališčem do pravljичnega, ljudskega in mitološkega, natančneje do prikazovanja svetovnega horizonta, ki vsiljuje podložnost in družbeno zastarele ideološke konstrukte zasnovane na podlagi mitiziranih in stereotipiziranih vzorcev mišljenja patriarhalne družbe. Na podlagi odstopanja od tradicionalnih modelov se pesnica v svojem poetološkem opusu opira in poslužuje ljudske, mitološke in pravljичne motivike, ki jo vzporedno dopolnjuje s sodobno eksistencialno

¹¹ V nasprotovanju z interpretacijo literarnega opusa Svetlane Makarovič na podlagi »gender policy« oziroma politike spolov pa ostro nastopa Josip Osti, ki zagovarja tezo o tolmačenju pesničine poezije na podlagi intertekstualnosti in podedovane tradicije (seveda tistega, kar so v veliki večini pisali moški). Josip Osti pesničine pesmi opredeljuje s terminom temne lirike, ki v svojem bistvu ne nosijo nobene povezanosti z družbenim spolom in s tem problematiko spolov, ampak zatrjuje, da gre v njih za usodno trpljenje podedovano bodisi po tujih avtorjih, kot so denimo Poe, Mallarme, mogoče celo Baudelaire s svojo Lenoro, pa tudi slovenskih pesnikov, kot je denimo Prešeren (Osti v Repar, 2005: 364).

tematiko prek katere tematizira, izpostavlja in literarno osvetljuje element ženskosti in materinstva z namenom obuditve zamolčanega ženskega sveta (Borovnik, 1995: 89). Namen pisateljčinega posega po literarni tradiciji torej ne temelji na naivni revitalizaciji duha starodavne kulture, ampak je v prvi meri namenjen poudarjanju ljudske navidezne veselosti in razgraditvi ljudske, ki je hkrati vsesplošna, predstave o ženski (Borovnik, 1999: 94) s težnjo po rekonstrukciji mita s sodobno tematiko kjer po pesničinih oziroma besedah lirskega subjekta »/.../ ljudje žvečijo kruh, neznane želje in sami sebe« (Makarovič, 1977: 16–18). Prek besednega in poetološkega boja zoper patriarhalni red, ki duši in utesnjujejo človekovo pravico do samega sebe, neodvisnosti in emancipacije ter posledično ustoličuje mite in starodavne dogmatične vzorce ženskosti, pesnica s svojo radikalno razgraditvijo ljudske predstave o ženski zahteva pravico do svobode in razkriva položaj ženske, kot glavne žrtve patriarhalnega reda.

Filozofske, teološke, pravne in medicinske reprezentacije ženske po ugotovitvah Zdenke Kristan v sebi nosijo sporočilo o ženski, kot nosilki in predstavnici manjvrednega spola (Kristan, 2005: 44). Prav s takšnimi reprezentacijami se srečujemo tudi v mitičnih in umetniških, literarnih reprezentacijah za katere Kristanova opozarja, da jih ne smemo vzeti kot odraz realnega stanja ampak zgolj kot pokazatelja družbeno zaželenih pogledov na vlogo žensk pod vodstvom »moškega kluba« (Kristan, 2005: 13). Po raziskavah Silvije Borovnik Svetlana Makarovič nasprotuje t. i. »privzgojeni sliki ženske« (Borovnik, 1999: 91), ki je sestavljena iz »napak« in s tem nedostojanstvenih, nizkotnih in družbeno nevarnih lastnosti, ki jih je patriarhat pripisoval ženski. Konstituiranje in normiranje specifičnih karakteristik ženskega spola pa po strokovni presoji Zdenke Kristan izvira iz moškega strahu pred skrivnostnostjo in nerazumevanjem ženskosti ter morebitno konkurenčnostjo, ki bi ogrožala njihovo avtoritativno družbeno držo (Kristan, 2005: 30).

Odstopanje in odpor zoper tradicionalne modele ženskosti Svetlana Makarovič upesni v pesmi *Mravljišče* iz pesniške zbirke *Volčje jagode* (1972), kjer na svojstven poetični način asociira mačistično skonstruiran model ženske s podobo mravlje, njen bivalni ambient pa postavi v mravljišče, in sicer:

Vse enake. Jaz enaka.
Ti enaka. Ona. Vse.
Naše shrambe polne. Nikdar dovolj.
Še potrebujemo. Ne maramo tujcev.
Drugačnih. Ne.
Ne luči v kuhinje.
Pazi na vrata.

Imamo. Imeti. Imele bomo.
Enake. Dobro je. Prav je. Ne misli.

(Makarovič, 1972: 13)

Reprezentacija ženske-mravlje v svojem bistvu prikazuje žensko s tipičnimi privzgojenimi in družbeno določenimi lastnostmi, kot so denimo topoumnost, neizobraženost, uklonljivost, pridnost in poslušnost. Vzporedno s tovrstno asociacijo pesnica ironično preobrazi in dekonstruira pozitivno simboliko mravlje, ki je v ljudski miselnosti z rekom »biti priden kot mravlja« zakoličena kot konstruktiven simbol enačen s pridnostjo in delavnostjo, predvsem pa aktivnostjo. Pesničina podoba mravlje pozitivno simboliko preobrazi oziroma po mnenju Silvije Borovnik rekonstruira v negativistične nevarne težnje po »enakosti, uniformiranosti« (Borovnik, 1999: 91). V zgoraj navedeni pesmi torej simbolika mravlje, na podlagi katere pesnica prikazuje tradicionalno podobo in vlogo ženske, uteleša omejenost, neumnost in pasivnost. Potrebno je poudariti, da pri Svetlani Makarovič ne gre za degradacijo ženske ali mizogin odnos do nje,¹² ampak zgolj za ironičen pristop oziroma prikaz zasužnjenosti ženske v patriarhalno kodifikacijo njenega življenja, ki ni usmerjeno k pozitivnim individualnim ciljem in življenjski realizaciji, ampak omejeno v izčrpavanju, proizvajanju in/ali vzdrževanju stvari ter podeljevanju posteljnih in gospodinjskih uslug (Beauvoir, 1999: 252), hkrati pa obsojeno na prostorsko nevidnost oziroma zaprtost. Na tej točki podajam Medejino izpoved v istoimenski drami, kjer svojo žensko pozicijo v družini opiše z naslednjimi besedami, in sicer:

Med vsemi bitji, ki kaj čutijo,
je najnesrečnejša stvaritev ženska.
Moža si kupi za velike vsote,
da gospodar nad njenim bo telesom –
to je še mnogo bolj boleče zlo.
In še poslednja bitka: ali dober
bo ali slab? /.../
Ko se podvrže novim običajem,
naj jasnovidno slutiti, s čim ustreči
mu v postelji /.../
Če mož doma ne more več strpeti,
gre ven in si tegob olajša dušo

¹² Feministične pisateljice, kot so denimo Simone de Beauvoir, Christine de Pizan, Mary Wollstonecraft in Virginia Woolf, so obsojali mizoginije oziroma sovraštva do žensk in jih tako locirali v kategorijo »feministične mizoginije« ali celo antifeminističnega pisanja z argumentacijo, da imajo le te negativen pristop do vsega specifično ženskega in zaradi pomanjkljivega prikazovanja zgledne, pozitivne in trdne ženske identitete v njihovih delih. Pri zgoraj omenjenih pisateljicah pa ne gre za prototipično feministična oziroma maskulistična mizogina dela, temveč zgolj za dela, ki v svojem bistvu problematizirajo in opisujejo dejansko pozicijo ženske v svetu (Bahovec, 1999: 610–611).

v pogovoru s prijatelji in znanci;
me gledamo ves čas le en obraz.
Saj pravijo, da je doma življenje
brezskrbno, oni pa vihtijo kopja.
Neumnost!

(Evipid, 2000: 18)

Položaj ženske v zakonski zvezi in družinskem življenju Simone de Beauvoir povezuje z likom kraljice, in sicer: »/Ž/enska – kot kraljica v svojem panju, kot žena, mati, gospodinja, ki v svojem domovanju spokojno miruje v sebi, a s posredovanjem moškega sega prek brezmejnega sveta in časa – v zakonski zvezi najde moč za življenje in hkrati njegov smisel« (Beauvoir, 1999: 234). Bivalni prostori kot so hiša, koča in dvorec, med katere lahko uvrstim tudi pesnično reprezentacijo doma v podobi »mravljišča«, po trditvah Beauvoirjeve v realnosti predstavljajo materializacijo ideala sreče in utelešenje trajanja in ločenosti, v moški zavesti pa je pojmovanje doma površinsko, kar je posledica njegovega celotnega dostopa do svetovnega horizonta (Beauvoir, 1999: 234). V tem smislu gre, kot to opredeljuje Zdenka Kristan, za »hierarhične relacije med javno moško in zasebno žensko sfero« (Kristan, 2005: 33). Zaprtost ženske med zidove zakonske skupnosti in s tem popolna odtujenost od zunanjega sveta po ugotovitvah Beauvoirjeve ženski ne ponuja nobene druge možnosti, kot da stremi k osmislitvi in ovrednotenju doma ter tako svoj »zapor« spremeni v »kraljestvo« (Beauvoir, 1999: 234). Pozitivno zadovoljitev in družbeno opravičilo lastne eksistence in Jaza po mnenju avtorice ženska uresniči z gospodinjskim delom ter upravljanjem in urejevanjem svojega doma na katerega je ponosna. Vendar pa teoretičarka še poudarja, da so gospodinjska opravila podobna Sizifovim mukam, kar lahko privede tudi do frustracij in razočaranj, nekatere ženske pa avtoritativni mož obsoja na samotno in prazno eksistenco, ki posledično preide v živčnost in zanemarljivost (Beauvoir, 1999: 234–244). Na tem mestu podajam zanimivo izjavo francoske pisateljice Violette Leduc, ki pravi, da predstavlja »gospodinjenje, ki zahteva telesne akrobacije, za ženske edini bordel, ki si ga lahko privoščijo« (Leduc v Beauvoir, 1999: 244).

Patriarhalna ideologija je torej omejevala prostor ženskega bivanja ter s tem žensko vklenila v kletko lastnega obstoja s funkcijo predanosti družini in domu, ki je hkrati edini prostor kjer ji je ponujeno z zavetjem in varnostjo. Ker je bilo s tem ženski preprečeno vzpostavljanje konkretnih stikov z zunanjo realnostjo in s tem sklepanje medosebnih človeških odnosov, ženska do nepoznanega družbenega sveta čuti nezaupanje in nevarnost, prav tako tudi do ljudi, ki so zanjo drugi oziroma tujci. O tem priča tudi lirski subjekt v pesmi, in sicer pove: »Ne maramo tujcev. / Drugačnih« (Makarovič, 1972: 13). Poleg redukcije

bivalnega in življenjskega ambienta so ženskam onemogočili tudi svobodo govora in mišljenja, s »prisilno« domestikacijo so žensko priučili sprejemanja moške avtoritete in načina razmišljanja, kar je posledično privedlo do tega, da so se ženske odpovedale lastni kritiki, razsojanju in življenjskim načelom, kot o tem meni Luce Irigaray so »/ž/enske, ki so bile primorane molčati, /.../ to spremenile v fizične simptome, v nemost, v paralitičnost« (Irigaray, 1995: 106). Utišana in nerazmišljajoča ženska, ki ji je bila po pričevanju iste avtorice prek nemosti »prepovedana in onemogočena definicija same sebe (Irigaray, 1995: 103), hkrati pa onemogočen status celovite osebnosti, je torej v pesmi Svetlane Makarovič reprezentirana kot ena izmed topoumnih, ozkogledih in nerazgledanih žensk-mravelj, »tista zamolčana« (Makarovič, 1974: 47), ki »ne misli« (Makarovič, 1972: 13). V nadaljevanju pesmi *Mravljišče* pesnica poleg omenjenih ženskih karakteristik načne še motiv materinstva, ki je bila tista funkcija, zaradi katere se je opravičeval ženski obstoj na svetu. Lirski subjekt v pesmi s sarkastičnim priokusom izraža odnos do prokreacije, ki ga enači z živalskim svetom in nagoni, in sicer:

V veliki hiši živijo ljudje.
Okrogle otroke, zadovoljivo kotijo.

(Makarovič, 1972: 15)

Mizogin odnos do ženskega spola je po utemeljitvah Zdenke Kristan patriarhalna miselnost upravičevala z argumentom o njihovi nerazumnosti, neracionalnosti, pomanjkljivi logiki, nagonskosti in pohlepom. Prav zaradi omenjene narave ženske niso bile primorane vladati ne same sebi in ne družbi, zato ne morajo biti svobodne ne kot individuumi in ne kot državljanke. Patriarhalne mizogine teze so torej privedle do reduciranja ženskega spola na reproduktivno funkcijo, s tem pa so po mnenju Kristanove vzpostavili »fetišizacijo lika ženske kot žene in matere« (Kristan, 2005: 104).¹³ Pesničine ženske-mravlje torej predstavljajo omejena in neumna bitja, sovražna do drugačnih in tujcev. V življenju stremijo k enemu in edinemu cilju, ki jim je kot ženskam predpisan, in sicer da nadzorovane, omejevane in ukleščene znotraj t. i. ženski del hiše v kateri so imele relativno avtonomijo, saj so se ukvarjale z domačimi deli, skrbijo za svoje »mravljišče« in po besedah lirskega subjekta »zadovoljivo kotijo« (Makarovič, 1972: 15) okrogle otroke ter navsezadnje predstavljajo drugost, kjer je ženska »vsaka sama zase, / vsaka umira sama zase, / morda sanja, ko bedi / in živi le, kadar spi« (Makarovič, 1980: 20).

¹³ H konstrukt »prave« ženske pa je po ugotovitvah iste avtorice v veliki meri vplivala katoliška Cerkev, saj so teološke reprezentacije o ženskosti trošili po pridigah, molitvenikih in poučnih knjigah, kjer so ob ženski spol prilepljali obilico lastnosti, kot so denimo ponižnost, pridnost, sramežljivost in pohlevnost (Kristan, 2005: 102).

2.1.2 ŽENSKA V DEZILUZIJ LJUBEZNI IN ZAKONSKE SREČE

»Tebi je bilo zavdano / z jedko rdečo mušnico, / meni je bilo zavdano / z bridko volčjo jagodo. // Zdaj iz tvojega telesa / rdeče gobe rastejo, / jaz v očesu čutim kliti / težko črno jagodo. // Ko pa pride mrzlo jutro / in se zdramiva iz sanj, / bova nema šla vsaksebi / v sveže zastrupljeni dan« (Makarovič, 1977: 48).

Slovenska literarna raziskovalka in teoretičarka Alja Adam v svojem članku z naslovom *Ljubezen kot prostor mnogoterosti - med filozofijo in feminizmom* pojasnjuje, da je reprezentacija ljubezni spadala v domeno moških (Adam, 2007: 373), ob tem pa avtorica navaja Fierstona, ki ljubezen vidi kot »kulturni instrument, ki so ga imeli moški zato, da bi ženske obdržali na njihovih mestih, ali pa vsaj v odvisni poziciji do moškega« (Fierstone v Adam, 2007: 373). Ideja ljubezni je hkrati ženski narekovala dolžnost in po ugotovitvah Adamove skrb »za manifestacijo in realizacijo ljubezni v družini in partnerskih odnosih« (Adam, 2007: 373). Na tej točki se avtorica opira na Fierstoneovo izjavo s sporočilom, da »naša kultura temelji na ljubezni žensk«, kar pomeni da so bile ženske tiste, ki so podeljevale ljubezen in podpirale moškega pri delu, posledično pa niso bile aktivne na kulturnem področju, torej niso ustvarjale kulture in svoje lastne identitete (Fierstone v Adam, 2007: 373). Vendar pa po predpostavkah Simone de Beauvoir ženskam ni bilo ponujeno z nobeno drugo možnostjo kot s tem, da so si prizadevale doseči ideal ljubezni, jo posledično dajati najbližjemu in s tem prinašati v svoj dom, kjer so skušale v svojem majhnem notranjem ambientu bivanja za štirimi zidovi ustvariti svoj unikaten univerzum napolnjen z ljubezensko energijo (Beauvoir, 1999: 538). Ljubezen po mnenju Alje Adam ni predstavljala pomembnega kulturnega dejstva in zaradi tega ženske kot njene predstavnice in udeleženke niso imele nikakršne prioritete v zakonu, vendar pa kljub temu brez nje niso morali živeti (Adam, 2007: 373). Po ugotovitvah teoretičarke je torej ljubezen, kot tudi materinstvo, za žensko predstavljalo zaposlitev, ki pa je bila nižje vrednotena oziroma inferiorna moškemu delu. Emocionalno delo, kot ga opredeljuje avtorica, so ženski nalagali kot samoumevno in ji hkrati »vcepili«, da je ljubezen zanjo pomembnejša kot kariera, politika in moč (Adam, 2007: 374), ali pa celo, če se oprem na besede Simone de Beauvoir, da je »zakonska zveza kariera, ki je ugodnejša od mnogih drugih« (Beauvoir, 1999: 205).

Ljubezenska zveza med moškim in žensko se v večini kultur ne dojema zgolj kot interakcije dvoje zaljubljenih posameznikov, ampak je po mnenju Katje Mihurko Poniž razumljena kot stvar »širše družine oziroma družbe« (Mihurko Poniž, 2008: 69). V tem smislu gre po besedah avtorice za zagotavljanje potomcev in s tem rodovitnega nasledstva ter

akumulacijo kapitala in ohranjanje družinske posestvi, kar pa ne moramo enačiti s čustvi ampak s prilagajanjem in pristankom na družinske in družbene norme in zahteve (Mihurko Poniž, 2008: 69). O konceptu ljubezni kot družbenem in družinskem koristoljubnem konstrukturu razpravlja tudi Simone de Beauvoir, ki se v svojih teorijah pogloblja k dejstvom, da poroke ne gre enačiti z ljubeznijo ampak, preračunljivostjo in preišljenostjo, in sicer:

/T/rditev, da obstaja precejšnja možnost, da se v zvezi, ki je bila sklenjena iz preračunljivosti, rodi ljubezen, je navadna hinavščina; popolnoma absurdno je od zakoncev, ki sta se zvezala iz praktičnih, družbenih ali moralnih interesov, zahtevati, da bi si vse življenje nudila medsebojno naslado. Vendar pa pristaši preišljene poroke lahko zlahka dokažejo, da poroka iz ljubezni nima veliko večjih možnosti, da bi zakoncema zagotovila srečo. Idealna ljubezen, za kakršno pri dekletu pogosto gre, je v prvi vrsti ne pripravljena vedno na spolno ljubezen; njenemu platonskemu oboževanju, sanjarijam, strastnim ljubeznim, v katere projecira svoje otroške ali mladostniške obsesije, ni namenjeno, da bi lahko prestale preizkušnje vsakdanjega življenja niti da bi se dolgo ohranile (Beauvoir, 1999: 31).

Osebni življenjski nazori in prepričanja predstavljajo konstanto in rdečo nit pesniškega opusa Svetlane Makarovič, v katerem se po raziskavah Silvije Borovnik izraža pesničin silovit upor »zoper vsakršno vajeost, vsiljeno zakonitost ali t. i. red« (Borovnik, 1995: 91). Z zavestnim nasprotovanjem institucionalizaciji, pravilom in degradaciji človekove osebne svobode Makarovičeva v pesmih kritično izpostavlja tudi lastno razmišljanje in dojemanje poroke, kar sovpada z njenim neprestanim povzdigovanjem ženske svobode in neodvisnosti, zahtevo po ženski emancipaciji, enakovrednosti in enakosti med spoloma. Institucionalizirana zakonska zveza med moškim in žensko je skozi celotno zgodovino človeštva predstavljala usodo, ki jo je tradicionalna družba pripisala in ponudila ženski ter s tem, kot meni Simone de Beauvoir, edini način preživetja, družbeno opravičilo njenega obstoja in hkrati dolžnost, ki se je ženski vsiljevala iz dveh razlogov, in sicer zadovoljevanja seksualnih potreb partnerja in posledično reproduktivni funkciji ter skrbi za dom (Beauvoir, 1999: 201), pri čemer je bila ženski odvzeta osebna in eksistencialna svoboščina.

Življenjsko vodilo in temeljno sporočilo, ki ga Svetlana Makarovič v svojem literarnem opusu sporoča bralcem je, da je človek rojen za svobodo. Pesničino prepričanje o človeški svobodi kot bistvu življenja vsakega posameznika je potrjevala bodisi kot ženska s svojim načinom življenja in nasprotovanjem pravilom in kulturnim kodeksom, ki omejujejo, utesnjujejo in ukalupljajo človeka v kletko družbenih represij, bodisi kot pesnica in pisateljica

preko družbeno-kritičnih literarnih umetnin. Pesnica svoje stališče do zakonske zveze upesni v pesmi *Poroka* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), kjer lirski subjekt pravi:

Sem dala ti rdeče cukreno srce,
na njem napisano tvoje ime.
Bom kletko zaprla, odvrгла bom ključ,
počepnila bom in upihnila luč.
Srce je iz kruha, prelepo srce.
Po kotih črnikaste miši žive.
Ko se bo zdanilo, na licih srca
bo kruhova rana in prstana dva.

(Makarovič, 1974: 29)

Ženski lirski subjekt z ironičnim priokusom ljudsko opevano hrustljivo zapečeno srce zaljubljenecv naseli s črnimi glodavci, ki glodajo krhko zakončevo ljubezensko zaobljubo, kar vodi v deziluzijo ljubezni, skupno srečo pa zapre v črno temno kletko, prek katere nakaže odvisnost in oropanje ženske za svobodo. Poleg goljufive in zavajajoče zgodbe z napačnimi, a kljub temu tradicionalnimi vrednotami po mnenju Silvije Borovnik pesem nakazuje tudi na model človeškega življenja, ki vzgaja in gradi temelje svojega horizonta prav na teh ustaljenih, zgolj iluzornih in skonstruiranih vrednotah (Borovnik, 1995: 92). Zakonska zveza po ugotovitvah avtorice pesnici predstavlja »ujetost, ki pohablja osebnost«, hkrati pa prek svojstvene reprezentacije poroke pesnica indirektno ponuja ženskam sporočilo, da se bo pot do svobode realizirala in srečno prišla do cilja samo takrat, ko se bo ženska zamislila nad običaji, navadami in vsem, kar velja »za dobro« (Borovnik, 1999: 91), torej po besedah Luce Irigaray, ko bodo ženske obnovile celoten okvir njihove identitete in s tem pripomogle h kulturni preobrazbi (Irigaray, 1995: 46).

Zakonsko zvezo kot »hudičevo svaštvo« in vanjo umeščene ženske, katerih najvišje poslanstvo in pozicija je v njihovih »nabreklih plodnicah«, torej reprodukciji človeških življenj, ki bodo hkrati tista, ki bodo nadaljevala ali pa podlegala patriarhalnemu šovinizmu in njemu pripadajoči miselnosti pesnica upesni v pesmi *Kača*, kjer lirski subjekt pravi:

Dva nista dvakrat po en sam.
Dva nista več. Sta dvakrat manj.
Ta množica, ki se smehlja,
ta množica, ki kamenja,
ta množica po dva in dva
v kotlih hudičevega svaštva,
v gnezdih samičjega sovraštva,
v nabreklih plodnicah žena.
In gledaš zemljo in nebo,
znabiti pa le ni tako,

a vidiš s kačjimi očmi,
kako se plazi in preži,
se tare, gnete in grozi,
glej kačo, zgrabi, stri, ubij –
in spet se huli, zemljo grize
in prosi za drobtine z mize
in moli in se zahvaljuje /.../.

(Makarovič, 1998: 119)

Tradicionalna struktura zakonskega in ljubezenskega življenja po ugotovitvah Alje Adam predstavlja model, ki potrjuje neenakopravnost med spoloma in stabilizira hierarhično razdelitev spolnih vlog (Adam v Sunčič: 2009: 24). Življenje zakoncev, ki naj bi ga predstavljala dva svobodna subjekta in njuna komplementarnost po besedah lirskega subjekta kljub temu »nista dvakrat po en sam« (Makarovič, 1998: 119), saj v tem primeru ženska v odnosu ne predstavlja samostojnega individuuma ampak zgolj partnerjevo dopolnilo, kot temu pravi Zdenka Kristan za moškega »nujno zlo« (Kristan, 2005: 39) ali po besedah lirskega subjekta »sovražno samičje gnezdo« (Makarovič, 1998: 119). Neenakopravna integracija spolov v partnerskem odnosu privede lirski subjekt do spoznanja, da dva ne moreta biti dvakrat več, ampak sta »dvakrat manj« (Makarovič, 1998: 119), saj poleg tega, da je ženska v zakonu objekt tudi njeno bistvo, ki naj bi za predstavnico imelo vzajemnost, recipročnost in pristne čustvene odnose, kar apelira na življenjsko srečo kot spremljevalko tovrstnega razmerja, zaradi neenakosti postane destruktivno, deziluzionistično in materializirano.

Razočaranje nad spoznanjem, da je moževa/očetova hiša in s tem vanjo zakodirana zakonska sreča in ljubezen zgolj, kot bi to opredelila Alenka Jovanovski, »teatrsko mašinerija, narejena za produkcijo iluzij« (Jovanovski, 2011: 371), pesnica upesni tudi v pesmi *Igla*, ki jo uporabi kot prisposodbo za zvezo in odnose med spoloma. V pesmi lirski subjekt pove:

Hodi hodi tiha igla
lahno, drobno sem in tja,
šiva s komaj vidno nitko
enega na drugega.

Naj le šiva, naj le šiva
mene s tabo, tebe z njim,
bolj na gosto ko me šiva,
manj besed spregovorim.

Vbada, vleče, zateguje
tenko, ostro, vročo nit,
ko izveš, je že prepozno,
s tisoč vbodi si prišit.

Grlo z grlom, tvoje z mojim /.../.

koža rase v tujo kožo /.../

Vleče skupaj lica, ledja,
prsi, ude prepotene,
že sovraštvo vame sopeš,
že ne moreš stran od mene.

Enemu pa dih zastane
in zasluti in spozna.
Pot se razodene sama.
To je pot za enega.

(Makarovič, 1998: 126–127)

Pesničina šivanka v domeni zakonske zveze v prvi vrsti šiva namišljene lahke in drobne medsebojne odnose med zaljubljenecema, kar pa se izkaže kot slepilo in se posledično preobraža v zbadajočo zvezo z ostrimi odnosi, kar lahko asociiram na družbeno ustaljene vzorce, ki so normirale žensko obnašanje in položaj znotraj zakona. Življenje na podlagi iluzijskega vzorca sreče ženski ne dovoli, da takoj uvidi lažnost in skonstruiranost patriarhalnih modelov bivanja, zato preden se ženska le tega zave, podleže tradiciji in je »s tisočimi vbodi prišita« oziroma ujeta v zakodirano domestikacijo in lažne sanje o vzajemni ljubezni. Z udomačitvijo njena koža rase v njegovo kožo; na tej točki je potrebno poudariti, da lirski subjekt pravi tujo kožo, torej kako ob življenjski deziluziji ženska zakonca dojema kot tujca, postane njegov privesek, njegova last in dopolnilo. Fascinanten pa je izsek, kjer lirski subjekt opisuje šivanko, ki šiva »/g/rlo z grlom, tvoje z mojim« (Makarovič, 1998: 126), kjer smo lahko priče konstruiranju enega grla in s tem enega govornega aparata, torej ene in edine možnosti artikulacije, ki pa je bila zgolj moški privilegij. Moškosrediščna družba je po ugotovitvah Luce Irigaray nadzorovala govorico žensk in jo počasi naredila neslišno (Irigaray, 1995: 15), z domestikacijo je bila torej utišana in primorana sprejemati mišljenje avtoritete. Svetlana Makarovič v pesmi zaobjame tudi protislovnost v moškem dojemljanju ženskosti, in sicer po eni strani upesnjuje moški strah pred žensko enigmatičnostjo kot manifestacijo sovraštva do ženskega ali »samičjega gnezda« (Makarovič, 1998: 119), vzporedno s tem pa niza njegovo odvisnost od ženske, bodisi kot objekta želje in poželenja, prek katerega si teši mesene strasti, bodisi kot objekta reprodukcije. Patriarhalna ideologija žensko eksistencialno in individualno realizacijo zakodira v legitimno institucijo zakona, kjer so ji onemogočene temeljne človekove pravice in svoboščine, hkrati pa jo vključi v postopek celostne individualne realizacije moškega. Kljub dejstvu, da so moški z upravljanjem javnih, političnih, vojaških in drugih javnih funkcij večji del »odraslega življenja« prebili izven doma (Kristan, 2005: 36) ter se družbeno in kulturno udejstvovali in potrjevali, so se prek ženske sposobnosti rojevanja zakonitega nasledstva realizirali tudi osebno. S tem v povezavi ženska

spregleda lažnost in razkrinka prevaro s strani družbenih konstruktov in spozna, da je ves ta »kabaret besed« (Makarovič, 1990: 4) in skonstruiranih resnic, če si sposodim besede Alje Adam, »učinkovit političen stabilizator«, ki v svoji »tradicionalistični uniformiranosti ne spodbuja enakopravnosti med spoloma« (Adam v Sunčič: 2009: 24) in hkrati »utrjuje konservativne vrednote in hierarhično razdelitev vlog« (Adam v Sunčič: 2009: 27), prek katerih je celostno življenjsko in individualno udejstvovanje zgolj, kot meni lirski subjekt, »pot za enega« (Makarovič, 1998: 127).

Znotraj družbenih in kulturnih formacij koncepta ljubezni po ugotovitvah Alje Adam domujejo zahteve, in sicer da jo ženska sprejme bodisi kot romanco bodisi kot delo prek katerega vzdržuje živost ljubezenskega odnosa, s tem pa zavira proces lastne subjektivizacije (Adam v Sunčič: 2009: 28). Romantični stereotipi ljubezni ženski v ljubezenskem odnosu podeljujejo pozicijo objekta, po mnenju iste avtorice pa prav zaljubljenost objekta vsiljuje njegovo pasivno držo do razmerja. Površinskemu odnosu se ženska skuša zoperstaviti z gojenjem idealiziranih predstav o ljubezni, ki pa se zaradi čustvenega manka razbijejo v razočaranje. Deziluzijo ljubezenske sreče in prizadevanje po ponovni obuditvi romantičnega in emotivnega odnosa pesnica upodobi v šansonskem besedilu *Moj fant je utrujen*, kjer ženski lirski subjekt »potoži«:

»Moj fant je utrujen, moj fant je zaspan,
/.../ moj fant je postopal ves dan,
do pozne noči je v bifejih popival
in vrnil se je nakresan,
/.../ prav nič več ga ne veseli
z menoj govoriti, z menoj se ljubiti –
omahne in v hipu zaspi.

Nič več ni tako, kot je včasih bilo
in ko se privijem v njegovo naročje,
samo malomarno zamahne z roko
in nežnosti zdijo se mu preotročje,
/.../ ljubezen napravil je za beračico,
ki zunaj pred vrati od mraza drhti
in mene zamenjal je za steklenico.

/M/oj fant ima zmeraj svoj prav,
/.../ ta fant, ki je mene prespal.

(Makarovič, 1990: 26)

Šanson pesnica oblikuje na podlagi naslova, ki apelira na izpoved ženskega lirskega subjekta o partnerjevi utrujenosti, kar se tekom besedila izkaže kot zaspanost od nočnega popivanja po bifejih, ne pa kot posledica trdega dela, kar bi lahko razumeli na podlagi

dvojega, in sicer bodisi kot ironičen pristop do ljubezenskega razmerja, kjer se pesnica poigrava in na humorni način prikazuje moško naravo, njegovo frigidnost in nezainteresiranost do ženske in ohranjanja ljubezenskega odnosa, bodisi opravičevanje zapostavljanja ženske in medsebojnih odnosov. Ker je Svetlana Makarovič družbeno-kritična avtorica menim, da gre v šansonu za ironiziranje dejanskega stanja v hierarhiji spolov prek katerega razkriva realno ozadje tradicionalističnega modela ljubezenskega odnosa. Ljubezen oziroma iluzorni koncepti ljubezni so po mnenju Simone de Beauvoir predstavljali ženski celotno življenje in popolno čustveno predajo moškemu, medtem ko tovrstno čustvo pri moškemu ni bilo idealizirano. Po literarnih raziskavah Beauvoirjeve vidimo, da je literatura sicer napolnjena z liki strastnih ljubimcev, vendar se teh nikoli ni opredeljevalo s terminom »velikih zaljubljenecv« kar nakazuje na to, da ljubezni niso dojemali kot bistva življenja in podložnosti (Beauvoir, 1999: 489). Slednje pa izvira iz dejstva, da moški niso nikoli zasedali pozicije nedejavnega objekta, temveč jim je patriarhat podelil status subjektiviziranega akterja, ki se zaradi neoviranega in svobodnega gibanja po vseh življenjskih poteh posledično nikoli ni odpovedal svoji identiteti in realizaciji, doseganju želenih ciljev in prepuščanju večjim strastem, kot je na primer nočno pijančevanje. Lirski subjekt v šansonu ljubezen in žensko preobleče v oblačila beračice, ki v nezainteresiranem zaspancu zaman išče in pričakuje izpoved ljubezenskih čustev oziroma konstruktiven odziv, na podlagi katerega bi skušala ohranjati temeljne elemente, in sicer medsebojno komunikacijo, izmenjevanje spolnih užitkov in nežnosti ter vzajemno sožitje, ki so potrebni za vzdrževanje ljubezenskega odnosa, saj je beraško prizadevanje po ponovni vzbuditvi ljubezenske in spolne sle neuspešno, ker kot pravi lirski subjekt »ta fant /.../ je mene prespal« (Makarovič, 1990: 26).

Razkrinkanje iluzoričnih tradicionalnih družbenih konstruktov ljubezni pesnica upesni tudi v šansonskem besedilu z naslovom *Mačje oči* iz zbirke šansonov *Krizantema na klavirju* (1990), kjer lirski subjekt skozi mačje oči degradira ideal ljubezni in pravi:

In kadar mi ti na uho šepetaš,
prisegaš, da rad me imaš,
verjameš, kako me do kraja poznaš,
pa mešaš resnico in laž,
mi prazne besede ponujaš
in prave trenutke zamujaš –
naenkrat med nama se vse spremeni,
gledam te skozi mačje oči

(Makarovič, 1990: 35)

Ženska skozi mačje oči spregleda veličino stvari, predvsem pa hinavsko skonstruirano leglo mojstrov laži in dejstvo, da »/.../ ljubezen v zakon prodaš in zamenjaš za laž« (Makarovič, 1990: 46). Pesničin odnos do ljubezni in tradicionalnega uokvirjanja ljubezenske sreče ter vse kar lahko uvrstimo pod domeno tega termina, dojema kot laž. V šansonskem besedilu *Pozdravljena luna* iz zbirke *Krizantema na klavirju* (1990), kjer se lirski subjekt spominja nežnih emotivnih šepetov tako pesnica upesni koncept realizacije ljubezni zgolj skozi besede, in sicer:

Spominjam se, luna,
šepeta pod vrbo,
še zdaj se spominjam
nekakšnih besed,
ki jih govorijo
ljudje med poljubi /.../
(Makarovič, 1990: 29)

Ljubezen je v pesničinem repertoriju le beseda in če se osredotočim na besede Alje Adam, ki tovrstni koncept razvija pri obravnavi Evridike, gre torej za kreiranje ljubezni skozi besede, ki pa ob njeni konkretni realizaciji v resničnem življenju oziroma postavitvi le te v dejanski čas in prostor »postane pasivna, prikovana na mesto (Adam v Sunčič: 2009: 32). Lirski subjekt ljubezen dojema kot spomin na šepetanje besed med poljubljanjem, torej na obdobje kjer je ženska še vedno živela v utvari o zmagoslavni realizaciji svojega Jaza prek vzajemnega ljubezenskega odnosa. Zrcalo ljubezni uokvirjeno s strani lažnih skonstruiranih modelov sreče pa ženska razbije v črepinje spominov. Nekonstruktivno iskanje popolnosti v ljubezenskem življenju se po pričevanju Alje Adam, z navezavo na Evridikino življenje, prelevi v paraliziranje ženskih želj in življenjske vizije (Adam v Sunčič: 2009: 32, in prav to lahko povežem tudi z izjavo lirskega subjekta v že omenjeni pesmi *Igla*, in sicer: »Kar bilo je zavozlano, / se razmotati ne da / in kar je bilo zmečkano, / se nikdar več ne zravna (Makarovič, 1998: 126).

2.1.3 ODPSTOPANJA OD KODIRANE PODOBE ŽENSKOSTI: HIBRIDIZACIJA, ANIMALIČNOST, EROTIZIRANJE IN DEMONIZIRANJE ŽALIK ŽENSK

»Če bom še kdaj, kot sem bila, / bom novo platno tkala, / strohnelo lectovo srce, /
bom vzela in sežgala. // Pa ta mrliška srajčica je zame narejena, / nič več ne bom,
kot sem bila – / odslej bom žalik žena« (Makarovič, 1977: 59).

Kulturološki miti o ženski, ki pripadajo stereotipnemu moškemu načinu razmišljanja, so konstituirani v okviru bipolarnih opozicij oziroma dveh skrajno diametralnih podob ženske.

Mitologizacija in stereotipizacija ženskosti poteka torej ob dvoje nasprotnih si ženskih podobah, in sicer po eni strani s stereotipom krhke t. i. »*femme fragile*« ob katero so prilepili podobo ženske s tipičnimi lastnostmi, kot so denimo podrejenost, prijaznost, bogaboječnost, in jo lahko v slovenskem literarnem prostoru asociiramo na klasični lik vdane, jokave, izgubljene in nedolžne cankarjanske matere Francke,¹⁴ ki teče za vozom ter sprejema in izpopolnjuje pričakovanja drugih, po drugi strani pa njeno skrajno negativno prikazano antagonistko v oblačilih fatalne, usodne, demonične in zapeljive t. i. »*femme fatale*«. »*Femme fragile*« ali krhka ženska predstavlja, kot pojasnjuje Katja Mihurko Poniž, enega »izmed simptomov, ki imajo svoj izvor v dvojni morali meščanstva«, ki jim pripisuje nežnost, pretirano občutljivost in, z razliko od izzivalnih oblin usodne ženske, vitko in eterično zunanjost z melanholičnim pogledom in otroškim videzom ter svetlo poltjo in dolgimi gostimi lasmi. Značilna barva krhke ženske je po ugotovitvah teoretičarke bela, njena simbolika pa predstavlja čistost, ki v povezanosti z žensko reprezentira »dekliško nedolžnost in spolno nedotaknjenost« ter »neživljenjskost in bližino smrti« (Mihurko Poniž, 2008: 60). Smrt in umiranje krhke ženske ne spremlja trpljenje in agonija, ampak predstavlja zgolj »zdrs iz ene v drugo dimenzijo«, po mnenju avtorice je »njihovo bivanje hkrati odhajanje in poslavljanje od tuzemskega, ki jim je tuje, saj so za ta svet preveč popolne in lepe, da bi bile njihov del«. Vizualni znak, ki po ugotovitvah iste avtorice prav tako reprezentira krhko žensko predstavlja tudi cvetje, predvsem bele rože, kot so denimo vrtnice, hijacinte, kamelije, lilije, tuberoze in druge plemenite rože, ki jih nosi v laseh, na prsih ali za pasom. Tudi v tem primeru gre za simboliko, saj rože s svojo »minljivostjo simbolizirajo kratkost lepote in življenja krhke ženske« (Mihurko Poniž, 2008: 60). Pravo nasprotje krhke ženske predstavlja že omenjena stereotipizirana t. i. »*femme fatale*«, zapeljiva, avanturistična in maščevalna ženska, ki dosega zadane cilje z izrabo svojega lastnega telesa, zaradi telesne predanosti pa posledično plača tudi svoj dolg z življenjem in trpljenjem. »*Femme fatale*« ali skrivnostna zapeljivka, kot jo opredeljuje Zdenka Kristan, z razliko od obvladljive in domesticirane šibke ženske uteleša skrivnostnost, poželjivost in demoničnost, torej vse tisto kar je za moškosrediščno družbo neobvladljivo in v njej povzroča nemir in grožnjo (Kristan 2005: 28).

¹⁴ Literarni lik cankarjanske matere Francke je zasnovan na pisateljevih delno avtobiografskih temeljih na podlagi katerih opisuje svoje otroštvo in usodo svoje matere, kot otroka iz socialnega dna, katere edina življenjska realizacija postane materinstvo. V izpopolnjevanju ženske Francke v materinski vlogi, ki od nje terja trpljenje in pasivnost, je viden odsev krščanske podobe matere oziroma marijanskega kulta, kjer poteka mitologizacija ženske kot matere Dolorose ali Božje matere (Jesterle Doležal, 2008: 69).

Na podobo zapeljive in usodne ženske se je v svojem poskusu razgradnje oziroma demitizacije stereotipnega in iluzijskega idealiziranja pasivne predstave ženskosti naslonila tudi Svetlana Makarovič, ki je v svoji poeziji rezervirala mesto ženskam, ki se z razliko od običajnih krhkih, pasivnih in nesamostojnih ženskih likov preobražajo v upornice in nasprotnice zoper tradicijo. Pesnica se je po ugotovitvah Silvije Borovnik naslonila predvsem na aktivno, ponosno in maščevalno žensko, ki je v primerjavi s stereotipom »*femme fragile*« skrit in zaradi svoje enigmatičnosti odrinjen ženski stereotip (Borovnik, 1995: 93). Dekonstrukcijo stereotipiziranih predstav o ženskah kot označevalkah povezave med iracionalnostjo, čustvenostjo in ostalimi manifestacijami nezmožnosti samokontrole, ki se kaže kot zaslužjenost, predvsem pa kot pasivnih, naivnih in iluzionističnih šibkih bitjih, pesnica nakazuje z uvedbo nenavadnih žensk, kot so denimo pehtra, mlinarica in žalik žena, ki utelešajo neobičajne, uporne, hedonistične in erotizirane ženske, rušiteljice in razdiralke zastarelih reprezentacij ženskosti. Prek inovativnih ženskih figur pesnica posledično stremi k subjektiviziranju ženskih likov, torej preobrazbi le teh iz objekta v subjekt, in povzdigovanju žensk v svojstvene akterke življenja, ki so hkrati neodvisne od »kabareta« družbenih besed in v »nazorih drugačne od večine«, kot svojo žensko naravo opisuje tudi Evripidova Medeja, ki pojasnjuje:

/v/ nazorih sem drugačna od večine.
Najhujše kazni meni zdi se vreden,
kdor je krivičen, toda večč besed.
Ker vse oviti v lepe zna besede,
si drzne vse. A to pač ni modrost.
Tak si: močan v izbranem govorjenju,
toda potolčem z eno te besedo.

(Evripid, 2000: 30)

V etnološkem smislu *Slovar slovenskega knjižnega jezika* žalik ženo opredeljuje kot »po ljudskem verovanju mladi ženski podobno bitje s čarovno močjo, ki pomaga ubogljivim radodarnim ljudem in muči vanj zaljubljene moške« (SSKJ, 2001). Silvija Borovnik pa še ugotavlja, da reprezentira Makarovičeva žalik žena žensko, ki že zgolj s svojo prisotnostjo »razdira vase zazrto varnost, zanikrno udobje in življenjski red kokošnjakov« (Borovnik, 1991: 98) in prek katere pesnica izraža silovit odpor proti prisilni domestikaciji, uniformiranosti in ženski pasivnosti, torej tip ženske, ki ga lahko povežemo z likom Medeje, ki v istoimenski drami opredeljuje: »Ne maram take sreče, ki boli, / in ne bogastva, če razjeda dušo« (Evripid, 2000: 31), saj »dar malopridneža je nekoristen« (Evripid, 2000: 32), zato

»spremenil se bo ljudski glas, / moje življenje bo postalo slavno, / spet bo časti deležen ženski rod, / zli sloves žensk ne bo več bremenil« (Evrpid, 2000: 24).

Z navezavo na feministično teorijo gre pri poeziji Svetlane Makarovič za polemiziranje in problematiziranje okoli spola kot družbenega konstrukta in s tem rušenjem stereotipnih predstav o ženski kot objektu ter njeni podrejeni in pasivni drži oziroma vlogi v družbi. Prav zaradi slednjega pesničina ženska postane teptalka mravljišč, ki degradira, ponižuje in banalizira tradicionalne zapovedi o pasivizaciji ženskega spola, kot upesni v pesmi *Senca* iz pesniške zbirke *Volčje Jagode* (1972) v kateri lirski subjekt naznanja:

Ona je tista, ki tepta mravljišča,
ki se privija k deblom namesto k nam,
s slakom si lase spenja in vetru daje telo.

(Makarovič, 1972: 8)

Poleg svojstvenega intelektualnega odnosa do sveta v katerem živi, kot to pojasnjuje Silvija Borovnik, ima ženska v pesničini poeziji nekonvencionalen odnos do erotike (Borovnik, 1995: 99), kar pomeni, da pesnica podeli svobodo ženski spolnosti in hkrati, če si sposodim besede Zdenke Kristan, odpre za moškega »temni kontinent«, ki ga predstavlja ženska seksualnost (Kristan, 2005: 88).¹⁵ Spolnost in erotika je po raziskavah Simone de Beauvoir skozi zgodovino predstavlja moško privilegirano področje dominacije nad žensko, nasprotno pa je bila seksualnost v ženskem življenju zakodirana kot zakonska obveznost, dolžnost in usluga, torej zadovoljevanje partnerjevih spolnih potreb in erotičnih fantazij ter hkrati akt, ki privede do njene edine dostojanstvene življenjske funkcije, materinstva. Potrebno je poudariti dejstvo, da zakonska zveza in s tem zakonita žena za moškega ni predstavljala stalne spolne partnerice, saj so po ugotovitvah Beauvoirjeve moški svoje spolne sle tešili tudi izven domačih zidov z ljubricami, sužnjami in/ali prostitutkami kar pomeni, da se je v moški domeni dopuščala poligamija ali mnogoženstvo (Beauvoir, 1999: 201), ženska pa je bila nasprotno zaradi odstopanja od monogamnega načina življenja in zdrsa v nepokorščino sankcionirana z raznimi krutostmi, ki so jih deležne, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi erotizirane ženske v pesmih Svetlane Makarovič, pri katerih pa poetesa napravi subverziven preobrat. Razvijanje spolnosti po mnenju Luce Irigaray v prvi meri ne pomeni zaploditi otroka, ampak preobražanje spolne energije v namene prijetnega in plodnega sožitja z drugim

¹⁵ Temni kontinent, kot pojasnjuje Ana Filip, predstavlja Freudovo metaforo za neraziskanost in enigmatičnost vsega ženskega. Razdvojenost moškega in ženskega načela in hierarhične soodvisnosti je moški kot vladajoči princip žensko bodisi doživljal kot »spoj« nižjih nagonskih silnic bodisi pa jo zaradi njene skrivnostnosti diviniziral in oboževal (Filip, 2007: 10).

ter zato odstopa od družbenih predpostavk, ki zahtevajo potlačevanje spolnih želja in pristaja na spolnost kot del individualne in kolektivne subjektivnosti (Irigaray, 1995: 65). H konceptu spolnosti kot posameznikove pravice in področju erotike kot subjektivnosti stremi tudi Svetlana Makarovič, ki svojim ženskim figuram podeli seksualno svoboščino. Za pesnično žensko torej področje erotike ne predstavlja prostora uslužnosti in dolžnosti ampak pravico¹⁶ in nesporno človeško potrebo, ki ji pripada z enako samoumevno svobodo kot moškemu, in ker ljubezenski akt dojema in opredeljuje kot svobodno erotično menjavo med moškim in žensko, želje po ljubljenju ne prikriva ali se je sramuje. V vrhuncu želje po telesnosti ženska nagovarja moške, ki jih poimenuje jeleni in srnjaki, kot denimo v pesmi *Lov in Kresna noč* kjer lirski subjekt poželjivo pravi:

Dišiš po vročem semenu, jelen.
Po tebi diši ves gozd, in jaz.

(Makarovič, 2008: 64)

Sledila sem ti, moj lepi srnjak,
uprl si vame veliko zlato oko
in stopil k meni.

(Makarovič, 1998: 21)

V pesmih z erotičnim priokusom imamo opraviti z vablljivo transgresivno žensko, ki zavaja in zapeljuje željne moške, v veliki večini zasedene poligamiste in s tem, kot poudarja Silvija Borovnik, ogroža »žene v varnih hišah« in s tem zakonite žene moških, s katerimi žalik žena koketira in jih zahteva (Borovnik, 1995: 99). O hedonistični žalik ženski, ki moške zavaja v poligamen stil življenja pesnica upesni v pesmi *Žalik žena I-III* iz pesniške zbirke *Izštevanja* (1977) kjer lirski subjekt zatrjuje:

Kdor je poklical žalik ženo,
temu ne gre več iz srca. /.../

¹⁶ O svobodi spolnega življenja je spregovorila tudi Breda Zorec Smolnikar v pripovedki z naslovom *Ko se tam gori olistajo breze*, kjer ponudi z eksotično pripovedjo o protagonistki Rozini, ki s karizmatično osebnostjo ruši pravila igre več stoletij dominantne patriarhalne družbe. Z Rozinino zgodbo Smolnikarjeva slovensko prozaistiko predrami in pahne iz svoje »tradicionalne podobe«, razkriva dolgo zamolčane resnice in demitizira tabuizirane teme. Pisateljica prek zgodbe doseže celovito dekonstrukcijo zastarelih konceptov in mozaik represivno vsiljenih ženskih karakteristik. Rozinino življenjsko pot bi lahko opredelila s Pageauxovo tezo o »simbolistični smrti Drugega«, v smislu stremljenja k uresničevanju življenjskega cilja, ki si ga je zadala že v zgodnjem otroštvu, z vztrajnim kljubovanjem in nasprotovanjem zoper ozkost mišljenja domačega okolja ter z zavrnitvijo specifične ženske vloge narekovane s strani togih tradicionalnih zahtev. Na podlagi vsega naštetega predstavlja karizmatična Rozina zmagovalko, ki je dominirala in preglasila patriarhalno avtoriteto.

Pride žalik žena do človeških bivališč.
Nikjer ne potrka, v zastrta okna strmi:
Daj mi, žena, toplo telo svojega moža. /.../
Pri daljnem studencu kdaj zaječi,
ženam v varnih hišah srce zledeni.

(Makarovič, 1977: 22–23)

Motiv zavajajoče in spolno žive kokete pesnica vpelje tudi v šansonsko besedilo z naslovom *Nananana* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990), kjer ženski lirski subjekt ironizira bodisi svoje neresno in pokvarjeno spogledovanje bodisi zgražanje zaskrbljenih gospe zapeljanih moških, in sicer:

/I/n vsakič ob drugi pijači sem srečala novega,
tako sem ob dober glas prišla,
češ da vse prevečkrat »nananana« /.../
neresna in sploh pokvarjena
in marsikdo se zgraža, posebno še gospe,
ki se morda na tihem bojijo za može.

(Makarovič, 1990: 50)

Kulturna zakodiranost podobe ženskega spola narekuje koncept ženskosti kot objekta poželenja in istočasno objekta strahu.¹⁷ Idealizirana in hkrati degradirana podoba ženskosti po ugotovitvah Valerije Vidmar predstavlja skrajno spolariziranje podobe ženskega spola, v smislu skrajnih diametralnih reprezentacij ženskosti, kjer je le ta povezana z zmago in popolnim propadom, z začetkom in koncem, rojstvom in smrtjo ter z vsem ali z nič (Vendramin, 2003: 192).¹⁸ O negativističnih reprezentacijah ženskega spregovori Zdenka Kristan, ki pravi, da je ženska »že od začetkov "zibelke Razuma" služila kot označevalec vsega kar je neobvladljivo, tuje in s tem grožnja« (Kristan, 2005: 102). Antične moške fantazije o demonih le te povezujejo z ženskim spolom, pošastna bitja imajo po ugotovitvah Kristanove v večini ženske attribute kar izvira iz prepričanja, da je bilo žensko telo v nasprotju z moškim dovetnejše za vdor tujega in s tem nagnjeno k obsedenosti z demoni (Kristan, 2005: 80). Fantazma o izpostavljenosti ženskega telesa vdorom demoničnega je bila v mizogini družbi ključnega pomena za interpretiranje družbenih tragedij, vse nesreče so bile potemtakem pripisane ženski, kot utelešenju zla in hudičeve pomočnice, kar je po ugotovitvah

¹⁷ Specifiko oziroma reprezentacijo tipičnih lastnosti ženske po ugotovitvah Valerije Vidmar naša civilizacija povzema v materinstvu in posledično še poudarja, da se prav to povezuje »s temačno dimenzijo ženskosti ter vzajemnostjo spolnosti in smrti« (Vendramin, 2003: 192).

¹⁸ Moškosrediščna grška družba je po ugotovitvah Kristanove ženske povezovala z rituali prehoda, torej rojstvom in smrtjo, ki imajo skupno središče v vidiku telesnosti, krvi in simbolni nečistosti (Kristan, 2005: 102).

avtorice Delumen imenoval »diabolizacija ženske« (Delumen v Kristan, 2005: 102), v smislu radikalizacije antičnih mitoloških ženskih pošasti (Kristan, 2005: 102). V navezavi na mitološko radikalizacijo avtorica še dodaja, da so pošastna bitja in hibridi grške mitologije najpogosteje nosilci ženskih atributov, utelešajo krutost in divjost narave ter pripadajo elementu vode, podzemlja in teme. Proces hibridizacije prek katerega po besedah Kristanove ženska postane »pol animalična, pol božanska, skratka demonična« se vzpostavi prav zaradi predstav o ženskem kot utelešenju nečistosti, nevarnosti in groze ter njene povezanosti z minljivostjo in bližino smrti (Kristan, 2005: 80). V nasprotju z destruktivno in diabolično žensko pa moški junaki, ki jim pomagajo bogovi, po mnenju teoretičarke prek svojega junaštva ustvarjajo civilizacijo in so s tem predstavniki in zastopniki napredka ter moment, ki prinaša svetlobo, luč in ogenj v temo kaotične in divje narave ter apokaliptičnega ženskega univerzuma. Tovrstna dihotomija, kot pojasnjuje ista teoretičarka, odraža tako sovražnost do ženskega spola kot tudi strah pred morebitno žensko nadvlado in prevzemom oblasti, kar bi pretreslo položaj in vrednotenje identitet znotraj strukturirane hierarhije spolov, na podlagi tega pa po predpostavkah Kristanove ženski spol zapade v mistifikacijo oziroma fetišizacijo ženskosti kot obscenega in nevarnega (Kristan, 2005: 102). Razdvojenost grške mitične miselnosti o moškem in ženski postavlja, kot pravi Zdenka Kristan, ostro ločnico med moškim kot Univerzalnim oziroma upodobitvi človeštva in žensko kot neciviliziranega barbarskega objekta, katerega si mora kultura podrediti in ga ukrotiti, hkrati pa prikazuje samouveljavitev ženske zgolj za ceno uničenja Drugega/moškega (Kristan, 2005: 66).

V ambient mitotvorne zavesti v svojem poetološkem opusu posega tudi Svetlana Makarovič, ki po mnenju Silvije Borovnik dopušča transformacijo človeškega individuuma v žival, torej proces animaličnosti in/ali hibridizacije, predvsem ko gre za prevarane, izdane in kruto umorjene pesničine ženske like, s tem pa se poslužuje demonske sfere mitske podobe sveta prek katere osvetljuje kaos in krutost sodobnosti (Borovnik, 1999: 99). Pesničina prevarana, izdana, izrabljena, izgnana, zasramovana, ponižana, kamenjana in/ali umorjena ženska ne sprejema vlog tipične stereotipizirane »femme fragile«, ki v svoji molčečnosti pasivno sprejema zadane krivice, ampak se iz pasivnega objekta prelevi v aktivni subjekt z moškimi atributi in karakteristikami kar jo preobraža v fatalno žensko. Subjektivizirana fatalka nastopi kot hibridizirana ali reinkarnirana maščevalka, ki se v obliki čarovnice, mlinarice, žalik žene, žalik starke, žalik strašila, bajeslovne torklje, vešče, kače in drugih bitij z živalskimi/animalnimi in pošastnimi potezami zoperstavlja neenakopravni integriteti ženske in moškega v družbi, lahko pa postane krvoločna morilka ali moralna preganjalka moške

zavesti, predvsem zakonitega moža ali ljubimca. Na podlagi slednjega posledično stremi k osvoboditvi in razgraditvi predstave o ženski, ki bi jo denimo Evripid opredelil kot izgnanko »brez pravic z blaznostjo v srcu« (Evripid, 2000: 25). Pesničina ženska morilka se pojavi v pesmi *Mlinarica*¹⁹ iz pesniške zbirke *Izštevanja* (1977), kjer ženski lirski subjekt v oblačilih groteskne mlinarice »podari« mlinarju mrliško srajčico, v pesmi *Kačnik*,²⁰ kjer ženska reinkarnirana v kačo prižiga kačjo svečo, kot pravi lirski subjekt »za svojega ljubega srečno smrt« (Makarovič, 1974: 23), v pesmi *Urok* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974) pa umori svojega jelena, šumsko zverco, njenega spremljevalca erotičnih iger, kjer lirski subjekt pravi: »ste se dolgo igrali, / ste se strašno igrali, / dokler niste moje igračke postali /.../ (Makarovič, 1974: 66–67). Zmožnost ženskega maščevanja zoper moškega »falota« pesnica upesni tudi v pesmi *Mlinarica* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), kjer lirski subjekt nagovarja in svari otroka:

Le spavaj, spavaj, sinko moj,
da ne boš falot kot očka tvoj,
od žalik žene uročen,
od moje roke umorjen.

(Makarovič, 1974: 39)

Med antičnimi umetniškimi reprezentacijami pošastne ženske, ubijalke svojega moža, je po ugotovitvah Zdenke Kristan najslavnejša figura mitološke morilke Klitajmestre, uporno žensko pa predstavlja tudi fatalna Medeja, ki sicer ni moževa morilka temveč maščevalka, ki zaradi Jazonove nezvestobe umori svoje lastne otroke in njegovo bodočo nevesto, in s tem predstavlja uničevalko njegovih sanj o zakonitih naslednikih in dedičih patriarhalne miselnosti ter bodoči zakoniti ženi.²¹ V povezavi z grško mitologijo in reprezentacijo ženskosti torej Kristanova pojasnjuje, da je bila ženska v primerjavi z moškim veliko bolj nagnjena k maščevanju in zamerljivostim, zato je v družbi dejansko veljala za potencialno

¹⁹ »Na belem produ mlinarica, / ki mrliško srajco pere. // Dala mu je črno vino, / bleda usta mu je dala. / Z vinom ga je napojila, / z ustnami mu je zavdala. / .../ Ona srajco po kamnih vlačiči, / stresa s kito in se smeje. // Smeje se do solz pekočih, / s koprivami si lica briše. / Burja pa odnese srajco / prav do mlinarjeve hiše« (Makarovič, 1977: 51).

²⁰ »Sama sem lepi kačnik sejala / za svojega telesa tuji vrt, / sama sem kačjo svečo prižgala / za svojega ljubega srečno smrt« (Makarovič, 1974: 23).

²¹ Zaradi divje narave so ženske po svoji naravi barbarske in necivilizirane, kot lahko preberemo v drami *Medeja*: »/.../ le sram te je bilo ob misli, / da bi do smrti imel barbarsko ženo« (Evripid, 2000: 31). Žensko barbarstvo je po mnenju Zdenke Kristan pogosta mitična in literarna tematika, v smislu žensk, ki so na meji civiliziranega sveta, kot se denimo kaže pri Evripidovih Bakhantkah in Medeji (Kristan, 2005: 61).

morilko. Po ugotovitvah avtorice so torej tipični ženski odzivi na zadane krivice, ki so posledica ženske kot nesvobodnega, iracionalnega, impulzivnega in nagonskega bitja, umori iz maščevanja in strasti, torej sposobnost ženske »krutosti« (Kristan, 2005: 102), kot temu pravi tudi Evripidova ženska v drami *Medeja*:

To zmoreš. In še ženska si. Me ženske
ne najdemo se v plemenitih delih,
a smo prevejane v kovanju zla.

(Evripid, 2000: 23)

Na tej točki je potrebno poudariti, da se je po ugotovitvah Kristanove Evripida prejela obtožba bodisi mizoginije, torej sovraštva do žensk, bodisi njihovega simpatizerja in zagovornika, saj se avtorjeve junakinje pojavljajo kot zvijačne in zahrbtne »storilke zločinov iz strasti, ljubosumja in sovraštva« kar pa nakazuje na njihovo socialno nemoč oziroma gre v njegovih dramah za problematiziranje družbenih vrednot, kjer se ženske »s poteptanim interesom« lahko zoper norme branijo zgolj z zločinom in zaroto (Kristan, 2005: 27–28).

V moškem imaginariju je ženska reprezentirana kot tista, ki predstavlja robove ali skrajnosti norme, saj je le ta bodisi dobra, čista in nemočna, torej svetnica katero poseblja devica Marija, bodisi kaotična, nevarna in zapeljiva grešnica v oblačilih svetopisemske Eve. Odstopanje ženske od kulturnega kodeksa vedenjskih vzorcev in specifičnih karakteristik po ugotovitvah Kristanove povzroči »disfunkcijo družbenega reda« (Kristan, 2005: 67). V primeru ko ženska misli in se udejevtuje kot subjekt ter se posledično njena podrejena vloga maskulinizira in subjektivizira, kar ne predstavlja specifično žensko, postane napaka, motnja ali celo grožnja sistemu in normam, in je posledično reprezentirana kot nevarnost, destruktivnost in demoničnost, kot prestop meje določene z družbenim položajem in spolom. Ker žensko odstopanje od zakodirane norme patriarhalnega šovinizma predstavlja nepravilno delovanje celotne družbe je po mačistični miselnosti moška dolžnost, da žensko izobči. Kulturne norme so prek ženskega trupla, kot ugotavlja Valerija Vendramin, potrjene in obvarovane bodisi ker žrtvovanje krepostne, nedolžne ženske služi družbeni kritiki bodisi ker žrtvovanje nevarne ženske spet vzpostavi red, ki je bil zaradi njene prisotnosti in neobvladljivosti trenutno moten (Vendramin, 2003: 202).

V poeziji Svetlane Makarovič smo priče žrtvovanju usodne erotizirane zapeljivke, razdiralke ustaljenega reda »mravljišč« ali »kokošnjakov«, tiste ženske, ki zamaje meje stabilnosti zakoličenih kulturnih zakonov in ločnice med jazom, ki ga predstavlja moški in nejazom ali drugim, v katerega okove je bila postavljena ženska, torej tiste ženske, ki uteleša

moške lastnosti in posledično nad njim prevladuje. Kot že omenjeno se torej svet postavi na glavo in postane narobe svet v trenutku, ko nastopi ženska oblast in je s tem ob žensko podobo prilepljenih vrsta moških karakteristik, ki so zanjo po ugotovitvah Zdenke Kristan »nenaravne«. V tem primeru ženska, kot pojasnjuje Kristanova, postane pošast, ki ne sprejema predpisanih »naravnih« vlog in s tem izstopi iz oblačil poslušnosti, odvisnosti in pasivnosti. Med moške funkcije, ki jih uteleša nevarna ženska pa sodi tudi aktivno spolno poželenje in s tem svobodna izbira ljubimca. Ker se na podlagi maskulinizacije ženskih vlog v nasprotnem primeru zgodi poženščenje moškega, ki je podlegel ženskim čarom, po ugotovitvah iste avtorice on sam postane podrejen in s tem pasiven (Kristan, 2005: 53).

Neobvladljiva ženska čutnost in s tem nadvlada je po mnenju Katje Mihurko Poniž postala grožnja razumnemu moškemu, saj v interakciji z njo moški postane »žrtev«. Iz pozicije žrtve pa se, kot razlaga teoretičarka, moški vedno spremeni v zmagovalca, to pa prav zaradi zmožnosti obvladovanja svojih strasti in razuma. V nasprotnem primeru pa usodna ženska po ugotovitvah avtorice postane »dvojna poraženka, saj jo porazi nekdo, ki ga je najprej obvladovala« (Mihurko Poniž, 2008: 43) obenem pa še poudarja, da ima moška premoč »katarzično funkcijo, z njo se protagonist otrese svojih stisk in strahov, ki jih je povzročila dominantna ženska, in tako vzpostavi prvotno stanje v hierarhiji spolov« (Mihurko Poniž, 2008: 43). Bettina Pohle o morebitni ženski superiornosti pravi, da »/s/ tem ko je moški stiliziran v potencialno žrtev »*femme fatale*«, se za trenutek izmakne vlogi močnega moškega, a kmalu okrepi svojo lastno moč in potenco z »zmago« nad čutno, a v končni sekvenci iracionalno in animalično žensko« (Pohle, 1998: 85). Moško zmagoslavje in dejansko izobčenje ženske predstavlja predpogoj za ponovno vzpostavitev družbenega reda, saj ženska smrt pomeni prekinitev njenega obstoja in njeno večno utišanje. Z navezavo na Freudovo teorijo predstavlja nemost ali molk znak smrti oziroma utelešenje smrti, torej bi tudi pri žalik ženah tako ostalo, če se ne bi v poeziji Svetlane Makarovič vzpostavil subverzivni preobrat, in sicer pesnica privede do reinkarnacije ženske duše, ki je z razliko od telesa samostojno »bitje«, in ženske posledično obdari z možnostjo ponovne artikulacije. Uporni in maščevalni duh umorjenih žensk, ki so bile sankcionirane s smrtjo bodisi zaradi nezvestobe do moža bodisi zato, ker so bile v družbi, zaradi nenaravne ženske nadvlade nezaželeni, postane esenca, ki se ne pusti pregnati. Reinkarnirana ženska duša se med ljudi vrača v raznoraznih animaličnih, demoniziranih in groteskni podobah, s tem pa postane neizprosna sodnica, kot je tudi Evripidova *Medeja*, ki v drami razglaša:

Naj kdo ne misli, da sem šibka, slaba

in krotka, prav nasprotne vrste sem,
blaga prijateljem, s sovražniki
neizprosna. Takih je življenje slavno.

(Evipid, 2000: 41–42)

V pesmi *Vešča* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974) Svetlana Makarovič ponovno utelesi dušo sežgane ženske v podobo vešče in ji podari glas, s tem pa besedno nagovarja in moralno sodi fantiču:

Oj kaj si storil, fantič ti,
da si se ustrašil moje moči,
si šel in me grajskemu izdal,
da mi bo kožo s telesa žgal?

Saj veš, kar se vname, to gori,
saj veš, kdor se vname, ta trpi –
vsaka od nas se devetkrat rodi,
vsaka devetkrat težko umre.

Zadnjič devetič, tukaj in zdaj,
pa me ni strah, če pogledam nazaj,
kaj me tako čudno gledate,
ste jih osem sežgali, mene ne morete.

(Makarovič, 1974: 24–25)

Pesnica v pesmi upesni moški strah pred žensko in soočenjem z njeno skrivnostno, nerazumljivo močjo. Moški se v strahu pred morebitnim izginotjem, izgubo superiornega Jaza in družbenega položaja brani z izdajo in fizičnim uničenjem ženske. Vzporedno z upesnitvijo moške fantazme pa se v pesmi vrši ženski pogum. Ne glede na telesne in fizične muke, ki jih je deležno žensko telo, ki je kot degradiran in razstavljen objekt priklenjeno na ognjeni grmadi ter izpostavljeno sodbi, zgražanju in posmehovanju množice, ženske ne obdaja občutek melanholije preteklosti ali strahu pred prihodnostjo, svojim karizmatičnim duhom namreč razumsko kljubuje moškemu in družbi ter naznanja, da je sicer res telo tisto, ki bo v mukah izničeno, vendar fizične bolečine nadomesti ponovno rojstvo njene svobodne in neumrljive emancipirane duše. Reinkarnacija sankcionirane ženske v podobo vešče se izvrši tudi v istoimenski pesmi iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer lirski subjekt pravi:

/.../ Prižgal sem baklo tvojih las,
v mehur napihnil tvoj obraz,
pojedel lica in oči,
izžgal ti mozeg iz kosti –
se spomniš trga in ljudi,
ki so kamenje lučali,
a on, ki si z njim legala,

je rekel, da te ne pozna,
 se spomniš rablja vlažnih rok,
 žena in njihovih otrok,
 ki so kričali, dajte jo,
 dajte jo nam, hudičevko, /.../
 Kdor se ozre, bo kaznovan,
 kdor se upre, bo živ sežgan.
 In ogenj plane, zabuči,
 a tebe bolj in bolj mrazi,
 s slepečim ledom te obda,
 z iskrečim metežem snega –
 /.../ Ti odlebdiš prek snežnih gor,
 lebdiš, lebdiš navzgor, navzgor –
 pa je nazaj pogledala,
 in strmoglavila z neba.
 In kdor do kraja ne zgori,
 se v gluho bubo spremeni
 in spet se vrne na ta svet
 letet, trpet, goret, umret.
 In plamen vabi, plapola
 in vešča ve, da zdaj velja.
 (Makarovič, 1980: 9–10)

Pričevanje lirskega subjekta nas ponovno seznanja z najokrutnejšim sankcioniranjem nepokorne ženske, družbeno nevarne hudičevke,²² ki s svojim zemeljskim in s tem fizičnim življenjem plača dolg za svoje zavestno odstopanje od kulturnih zapovedi. Pesnica v omenjeni pesmi zopet izpostavi moški strah pred žensko nadvlado, hkrati pa niza tudi ženski strah pred tem, da bi z nasprotovanjem kaznovanja in obrambo ženskih pravic kršile patriarhalno zakodirane zakone in s tem, kot hudičeve pomočnice tudi same odstopale od norme in zapadle v isto situacijo družbeno degradirane goreče ženske na grmadi. Po drugi strani pa lahko občutimo tudi tolikšno podrejenost udomačenih, pasiviziranih in objektiviziranih žensk, da v bistvu prevzamejo patriarhalno miselnost kot edino in eno znano resnico. Fascinantno poigravanje s podobami ognja in ledu, ko se med bučno ognjeno vihro, ki izziga izpostavljeno zasramovano žensko telo pesnica kože dotakne s snežno dlanjo, apelira na zmagovalno dušo,

²² Predstave oziroma fantazme o ženskih pošastih, ki so jih v antiki prikazovali prek mitičnih umetniških reprezentacij je po ugotovitvah Zdenke Kristan katolicizem radikaliziral. Cerkevna radikalizacija tega se izkaže predvsem z »uničenjem modrih žensk«, kar predstavlja zgodovinsko znano dejstvo o iztrebljanju čarovnic (Kristan, 2005: 86).

ki se nastali v gluhi, neposlušni bubi in se posledično reinkarnira v večino telo. Koncept in konstrukcijo gluhe bube lahko povežem z nepodrejenostjo, neposlušnostjo, nepokorščino, neodvisnostjo in svobodo ženske duše po smrti v nasprotovanju s poslušno, neemancipirano, molčečo patriarhalno skonstruirano podobo žive ženske. Pesničine ženske vešče glasno pojejo, nikoli ne umrejo (Makarovič, 1972: 11) in »letajo v prasketajočih rojih skozi sanje ljudi« (Makarovič, 1972: 10), predvsem amoralnega moškega, ki »ponoči svoje sanje živi« (Makarovič, 1972: 37) in mu »v prsih /.../ visi strahotna utež« (Makarovič, 1974: 37). Družbeno fizično obračunavanje in kaznovanje kontroverzne ženske torej v pesničini poeziji privede do emancipacije zasramovane ženske duše, s tem pa postane moralna sodnica, ki se preigrava s sanjami in vestjo krutih družbenih in človeških subjektov, torej tistih, ki so je kot ženski nehumano sodili in nepotrebno zadali fizično in čustveno trpljenje. O tem priča lirski subjekt v pesmi *Mlinska veščica* iz pesniške zbirke *Srčevac* (1973), kjer pove:

Ko pa se začne daniti,
mlinska veščica dlan razpre.
Mlinar se iz sanj izkoplje
in razmišlja, kaj mu je.

(Makarovič, 1973: 23)

Sankcioniranje ženske nepokorščine z utopitvijo in nehumanimi manifestacijami, ki jih družba vrši na njenem telesu Makarovičeva upesni tudi v pesmi *Glejte vodico*, kjer poleg reinkarnacije ženske duše v podobo žalik strašila lirski subjekt zavestno poudarja in naznanja njeno vrnitev in moralno maščevanje, in sicer pravi:

/Z/ rečnega dna pramen las valovi,
žalik strašilo se vrača med nas.

Že ko smo davili žalik telo,
ko smo iztikali žalik oči,
vedeli smo, da vrnila se bo.

(Makarovič, 1974: 43)

Ženska duša se kot moralni razsodnik pojavi tudi v pesmi *Utopljenka*, v kateri se duh utopljene ljubice preobraža v mlinarjevo nočno moro z grozljivimi in grotesknimi sanjskimi podobami, kar pa je odraz njegove s krvjo omadeževane vesti. Ženski lirski subjekt tako v pesmi naznanja svoje maščevanje in kaznovanje krvoločneža:

O moji dolgi kiti dve,
o moje zlomljene roke, /.../

Pod vodo mi je prepusto,
pod soncem mi je prehudo.

Pa ko se v mlinu mrak zgosti,
se mlinarju težko stori.
Le čakaj, čakaj mlinar mlad,
nocoj te pridem kaznovat.
S kostmi te bom objemala,
z zobmi te bom poljubljala.
Kar ješ, ni riba. Je srce
tvoje utopljene ljubice.
(Makarovič, 1977: 52)

Nemirni in ranjeni duh umorjene ženske pa se preobraža tudi v bajeslovno torkljo, ki kot pojasnjuje Silvija Borovnik, predstavlja »mitološki lik grozne in blage, dobre in zle ženske, ljubeče matere, ki pa je lahko že v naslednjem trenutku ljudožerska morilka« (Borovnik, 1995: 100). O mitološki torklji priča lirski subjekt v pesmi *Kvartna noč*, in sicer pravi:

/I/n vso noč se vijeva v kupu črepinj,
zadajava si zmeraj več bolečin.
V tihem sovraštvu se bova razšla,
v tihem sovraštvu tega sveta.
In že se zdani. In že me več ni.
Iz mojega trupla se torklja rodi.
(Makarovič, 2008: 56)

Posmrtno utelešenje ženske duše se po ugotovitvah Silvije Borovnik prikazuje tudi »v obliki »hudih stop«, ki strašijo po mlinu (Borovnik, 1995: 100). Groteskno in grozljivo podobo utopljene ženske, posmrtno tavajoče bosonoge mlinarice²³ pesnica umesti v pesem *Črni mlinar* iz pesniške zbirke *Izštevanja* (1977), v kateri ženski lirski subjekt spregovori naslednje besede:

Žejna sem. Močvirska voda greni.
Vrba s pisanim očesom vame strmi.
/.../ Čas je,
da prižgo močvirske ognje,
ki mi oči režejo, boste noge ožigajo.

²³ Lik mlinarice Svetlana Makarovič vpelje tudi v pesmi *Grmada* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), kjer lirski subjekt pove: »Mene pa srce boli / za moje belo lice, / ki ga bo plamen jedel. / Žeja mene muči hudo, / čeprav so me mučili z vodo /.../ // Vame gleda veliko oči, / le mlinarjevih med njimi ni – / vse uroke nad vaše otroke. // Jaz bom še mislila na te, / ko se mi vnamejo lasje, / ko mi bodo zublji srajco slačili« (Makarovič, 1974: 27). Reinkarnacija v mlinarico pa se zgodi tudi v pesmi v *Tihem mlinu*²³ iz pesniške zbirke *Izštevanja* (1977), in sicer: »/.../ Nož je zasajen v prag, / v postelji leži mrtvak. / Žalik ženo je izdal, / večji je ime prodal. / Plačal je, ko je bil živ. / Mrtev ni ničesar kriv. // Žalik žena mimo gre, / proti mlinu se ozre. / Nežno z vrat / preklete hiše / mlinarjevo ime izbriše (Makarovič, 1977: 57).

Voda popije krik, jaz pijem vodo.
Pred davnimi leti so me utopili,
ker sem bila svojemu možu nezvesta.

/.../ Do jutra v mlinu hude stope hodijo,
vso noč se vozim zunaj na mlinskem kolesu,
iz mokrega mahu si haljo tkem.
Že zdavnaj me ni. A ker sem bila,
povej mi, črni mlinar: Kaj sanjaš?

Ko jutro nad spečo gladino
ostri, vreščeci bič zavihti,
pobegnem. Skozi vodno podgano,
da krikne, skozi vrbo, da strepeta,
pobegnem med šibje, sem voda,
sem kaplja, vodni mehurček, hlap –
in nazadnje čudna misel, ki jo črni mlinar
z roko odpodi, ko stopi na prag.

(Makarovič, 1977: 16–18)

Iz pričujoče pesmi razberemo utopitev nezveste ženske, ki se ni podredila monogamnemu načinu življenja in s tem edini dovoljeni obliki zakonske in ljubezenske zveze. Ženski posmrtni duh, ki se je rešil iz njenega utopljenega telesa, se reinkarnira v podobo mlinarice, ki se vozi na mlinskem kolesu in se preigrava z mlinarjevimi oziroma moževimi mislimi in sanjami. Ženska duša kot moralni razsodnik, ki nadvladuje moškimi sanjam, se ponovno izkaže kot mlinarjeva nočna mora, ki posledično izvira iz njegove slabe in umazane vesti do zadanih krutosti, s tem pa postane podrejen individuum v okovih osvobojene ženske duše. Podobo mlinarice oziroma žalik starke na vrtečem mlinskem kolesu, ki se igra z netopirjem, ki ga pesnica uporabi kot prisposodbo za mlinarjevo dušo, pesnica upodobi tudi v pesmi *Žalik starka* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), kjer lirski subjekt pravi:

Mimo je šlo veliko let.
Le žalik starka vsak večer
pride mlinsko kolo vrtet,
lepe stare mlinarske pet.

Mlinarja so že same kosti.
Njegova duša je netopir.
Žalik starka ob reki temni,
kite si venča s travami.

Kje je že zmedena mlinarica.
Po črnem mlinu se prede mir.
Starka se z netopirjem igra,
nič več se ne spomni mlinarja.

(Makarovič, 1974: 41)

Svetlana Makarovič s subverzivnim preobratom položaja ženske v družbi, ki se zgodi po ženski smrti le to povzdigne v moralni subjekt. Mnogotere fizične krutosti nad žensko in njenim telesom v vseh omenjenih pesmih torej vzbudijo žensko neumrljivo in emancipirano dušo, ki se po smrti reinkarnira in moralno sodi nehumanim in amoralnim moškim posameznikom, njihovi duši in celotni družbi. Pesničini mlinarji z izobčenjem ženske pripomorejo k osvoboditvi njene duše, posledično pa zapadejo v okove objektivizacije, pasivizacije in podrejenosti, torej ženske dominacije, ki sicer ni fizična ampak moralna, ki pa predstavlja psihične, psihološke, duševne in emocionalne vseživljenjske muke.

Z reinkarnacijo in nastanitvijo ženske duše v animaličnih, demoničnih, hibridiziranih, groteskni ali monstrozni nadnaravnih podobah želi družbeno-kritična poetesa doseči žensko emancipacijo in eksistencialno svobodo, ki je bila ženskam kot živim družbenim objektom negirana. Nasprotovanje in zoperstavljanje ideološkemu konstruktom družbe pesnica potencira s svojstveno kreacijo ženske, ki odstopa od idealizirane in »prave« ženske, ki naj bi jo utelešala družbeno utišana in objektivizirana »*femme fragile*«. S prikazovanjem dejanskega položaja ženske v patriarhalni družbi, kot so denimo prisilna domestikacija, utišanje, potlačevanje spolnih užitkov, monogamija in drugi ženskam pripisani vzorci vedenja ter uvedbo transgresivnih ženskih subjektov, ki drastično odstopajo od omenjenih kodificiranih norm, pesnica degradira podobo moške superiornosti in vero v verodostojnost zgodovinskih konstruktov.

Ženske v pesmih in šansonih Svetlane Makarovič v svojih nadnaravnih preoblikah, kot meni Silvija Borovnik, kljub razočaranju in obupu ne izgubijo dostojanstva in ne točijo bridkih solz za ljubljeno moškimi, možem ali ljubimcem, ampak se preobrazijo v reinkarnirane maščevalke (Borovnik, 1995: 102). Zaljubljene, ljubeče in spolno žive ženske pa se igračkajo s svojim srnjakom in/ali jelenom in si z njim izmenjujejo erotične fantazije in užitke. Svetlana Makarovič torej svoji ženski podeli svobodo in dominantnost na seksualnem področju, svobodo odločanja in zoperstavljanja normam, pahne pa jo tudi v boj za enakopravno integracijo spolov, za kar je seveda kaznovana, kot to pričajo tudi zgodovinski, mitološki in ljudski viri. Ampak subverzivna pesnica prav prek tega nadgradi podobo ženske kot tiste, ki se lahko moralno maščuje in ji torej omogoča, da se iz iracionalnega bitja preobrazi v racionalno moralno sodnico, hkrati pa podeli čisti in razumni ženski duši nesmrtnost.

2.1.4 IZGNANE, PREGANJANE, ZASRAMOVANE IN SVOBODNE POSEBNICE

2.1.4.1 Desetnica, brezdomka na brezciljnem romanju in druge romarice

»Ni treba greha nase vzeti, / noči ni treba prebedeti, / saj ni bil le on sam, možje / in raztogotene žene / so trgali obleko z nje, / telo so strli ji pod debli / in potlej jo skrbno zagrebli, /.../ To ogrinjalo je vihralo / z njenih ramen, ko je zašla / na begu pred hudimi psi / v to tujo vas deseta hči« (Makarovič, 1998: 116).

Ljudski motiv desetnice ali desete odvečne hčere, ki ga Svetlana Makarovič črpa iz pravljic in ljudskih pesmi, se pojavi na več mestih znotraj njenega poetološkega opusa. Desetnica predstavlja odvečno in zavrženo žensko, nezaželenega otroka – hčerko, ki je bila »z robido povijana, s peskom dojena« (Makarovič 1993: 28) in navsezadnje »na begu pred hudimi psi« (Makarovič, 1993: 33) obsojena na brezdomstvo in nesmiselno iskanje lastne identitete pod soncem. V pesmi *Desetnica I-II*, ki je izšla v pesniški zbirki *Volčje jagode* (1998) lirski subjekt pravi:

Gospod je zaplodil žlahtni gospe
devet lepih debelih hčera.
Zmeraj so hodili objeti.
Desetnica je prišla po hodniku
v dvorano do sveže pogrnjene mize.
Na belem prtju jo je čakal
kozarec, do roba nalit s katranom.
Stresla si je lase z obraza
in odšla, kamor so kazale sončnice.
/.../ Desetnica stopi pod gaber
in strela udari vanjo.
Pod drevesi stojijo desetnice,
s strelami prikovane na debla, /.../
/.../ Desetnica tava,
v njej se mrazijo sive kosti.
Lastno senco je pojedla,
jo poplaknila s solzami grenkimi.
(Makarovič, 1998: 28)

Pesničina desetnica je posebnica, ki je zaradi svoje mističnosti, misterioznosti, enigmatičnosti in predvsem zaradi ženskega spola, preganjana in pregnana ženska poslana v svet, kjer »sključena proti vetru gre in se nikoli ne ozre« (Makarovič, 1993: 61). Deseta hčer, razočaranje plemenitih roditeljev, ki so po devetih »debelih« hčerah pričakovali sina je bila zaradi svojega spola izključena iz družinskega in družbenega življenja, obsojena na tiho samoto ter ob grenko zaključenem tavanju postrežena s kozarcem »katrana«, stranskega

produkta, kot je tudi sama. Avtorica prek ljudskega spomina, simbolov in oseb skuša interpretirati preteklost in sodobnost; nespremenljivo zlo bistva človeka. Avtorica človeka in družbo pojmuje kot dva odtujena svetova s sovraštvom in predsodki do tujega in drugačnega, kot to predstavlja tudi deseta hči, ki je od običajnih predstav ženskosti izstopajoča posebnica in s tem tujka, demonična stvaritev, prek katere pesnica nakazuje na popačenost odnosov tako med starši in otroci, kot tudi med moškim in žensko. Žensko v oblačilih desete hčere, ki se po besedah Luce Irigaray mora podati na bolečo in zapleteno pot, da se lahko pretvori v lastni, ženski spol (Irigaray, 1995: 19) pesnica upesni tudi v istoimenski pesmi v zbirki *Pelin žena* (1974), in sicer lirski subjekt pravi:

Pojdi spred mene, desetnica,
zate ne bom kruha rezala,
odreži si dolgi kiti dve
pa pojdi, kamor te neso noge.

Odrežala si je dolgi kiti dve,
je šla, kamor so jo nesle noge.
Čez sedem let je nazaj prišla,
pred grajskimi vrati posedala.

Pred grajskimi vrati posedala,
težak kamen pestovala,
z očmi, dimastimi od gorja,
pol bele kože, pol volka.

Belo platno razgrinjala,
mrtvaško postelj postiljala,
po volčje se je jokala,
od kamna se poslavljalala.

Je kamen pokopavala,
vsa lažja je postajala,
oj lahko meni, njim težko,
težko njim, ki so krivi za to.

(Makarovič, 1974: 16–17)

Izločena in izobčena ženska zaman stremi k iskanju dobrote na svetu in med ljudmi, od vsega zadanega gorja pa prevzame živalske poteze in se preobrazi v pol volka. Prek motiva desete zatirane hčere, kot preganjene begunke na brezciljnem romanju pesnica predstavlja motiv samote in popolne tujosti, kar posledično prestavlja grožnjo in utelešenje nečistosti. Kot predmet predsodkov in zaničevanja se pesničina ženska desetnica v svojem lastnem domu in celotnem svetovnem ambientu ne more počutiti drugače kot tujka, kot pravi lirski subjekt v pesmi *Deseta*: »/z/ame pa tam prostora ni, / kjer se le svojim streho da, zame pa tam prostora ni, kjer se le svojo kri spozna« (Makarovič, 1993: 29), soočena s sebičnostjo in

hladnokrvnostjo sočloveka, celo lastnih roditeljev, zlasti matere, torej »kri krvi in srce srca«.²⁴ Zoper sprijenost medčloveških odnosov lirski subjekt spregovori v pesmi *Rojstni dan* v zbirki *Tisti čas* (1998), in sicer:

Prekleta ura, ko je seme padlo,
/.../ prekleta prvi mož in prva žena.
/.../ prekleti /.../ zobje v preklete prsi, laž v uho,
/.../ prekleti mlaj in znoj in lepka kri
in ura, ko se trpki plod zmedi.
Prekleta kri krvi, srce srca,
prekleti prvi dih in luč sveta.

(Makarovič, 1998: 106)

Svetlana Makarovič pravljичne ženske like pretvori v posebnice, ki se po ugotovitvah Silvijje Borovnik za ceno lastne »neprilagojene ženske svobode podajajo v neznano« (Borovnik 1995, 233). Motiv iz okolja izstopajoče ženske posebnice pa je hkrati obkrožen s številnimi ovirami in pogosto se njena usoda konča z negativnim priokusom. Poleg pesmi z motivom desetnice je na tej točki potrebno poudariti še dve pesmi, in sicer pesem *Sončnice* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974) in pesem *Robida* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer imamo prav tako opraviti z ženskami na brezciljnem romanju in iluzornem iskanju svobode. V pesmi *Sončnice* lirski subjekt pravi:

Jaz pa pojdem na polje,
med rumene sončnice,
tam bom tako dolgo stala,
da bom sončnica postala.

Pa se lep večer stori,
k meni smrtnik prileti,
kljun mi bo zapičil v glavo,
da bom padla v sivo travo.

Ptiči bodo zobali
moje sončnične oči,
moje sestre sončnice
pa bodo sonca čakale,

/.../ nič ne bodo vedele,
bodo sklanjale glavo
le zato, ker bo temno.

²⁴ Motiv desetnice pesnica upesni tudi v pesmi *Ogledalo*, in sicer: »Odpre oči in v hipu je zbudjena. / Iz ogledal skovikne tuj obraz. / Poskuša sneti masko lastne kože. / Poskuša s svečami pregnati mraz. / Na vratih kljuka škrtne, se premakne. / Deseti kri po žilah zledeni. /.../ // Začuti svoje tuje, potne roke / na žgočih licih, mokrih od snega. /.../ // /.../ To noč se je zatekla v mojo sobo, / kjer s svečami preganjam hudi mraz. / Pa to ni maska, to je živa koža. / Iz ogledala me gleda njen obraz« (Makarovič, 1998: 115).

(Makarovič, 1974: 57)

V zgornji pesmi se ženska odpravlja na sončnično polje, ki ga lahko asociiram na ženski družbeni položaj, kjer se bo uniformirano pridružila ostalim ženskam v pričakovanju lastne transformacije v sončnico, prek katere se bo klasificirala med druge »sestre sončnice« (Makarovič, 1974: 57). Sončnica, kot simbolna cvetna poslikava sonca in s tem iluzija sonca in sreče, ga ljubi vendar se v njem nikoli individualno ne realizira, saj obstaja kot njegov odsev, od sonca odvisen Drugi, ki razpenja svoje cvetove zgolj v odvisnosti od sončnih žarkov. Z ujetostjo v idealizaciji z realnim a zanjo nedosegljivim njena svoboda ostaja mistifikacija in hkrati deziluzija, brez možnosti pobega iz pasivnosti. Sestre sončnice, patriarhalno ustvarjen ženski »klan«, mentalno omejen na družbene konstrukte resnice, ne uvidijo realne situacije in s tem posledice, ki doletijo žensko išoč emancipacije, ali pa sankcioniranje ženske dojemajo zgolj kot kazen za odstopanje od norme, saj kot pravi lirski subjekt »nič ne bodo vedele« (Makarovič, 1974: 57) in »sklanjale glavo le zato, ker bo temno« (Makarovič, 1974: 57). Pesničina posebnica, ki odstopa od mistificiranega sorodstva »sončnic« na tej »gugalnici groze« (Makarovič, 1972: 45), ki je dodeljena ženskam »ne more mižati« zato je degradirana in ne postane sončnica, temveč odide iskati realno življenjsko svetlobo svobode na pot »kamor so kazale sončnice« (Makarovič, 1972: 28). Ob lik ženske, ki gre na pot v iskanju smisla eksistence trčimo tudi v pesmi *Robida* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer lirski subjekt pravi:

Ondan se mi je zazdelo tako,
da moram odtod, na dolgo pot.
Sem šla, sem spletla venca dva
iz lepega robidovja.
Prvega dam na tihi grob,
z drugim si čelo opletla bom,
to moji koži dobro stori,
ker so me preveč božali.
Ti z vencem iz robidovja,
kam si ti namenjena?
Naprej ne vem, nazaj ne smem,
a vsaka pot nekam drži.
Bom romala, bom romala,
dokler robida ne vzcveti.

(Makarovič, 1980: 6)

Ženska se v pesmi odpravi na romanje z robidovim vencem, trnato rastlino, katerega smisel pesnica ironizira s tem, ko pravi »to moji koži dobro stori, / ker so me preveč božali« (Makarovič, 1980: 6). Glavna ideja pesmi, katere temelj po mojem mnenju gre iskati v izjavi

lirskega subjekta, ki pravi: »naprej ne vem, nazaj ne smem, a vsaka pot nekam drži« (Makarovič, 1980: 6), je stremljenje v prihodnost, ki je sicer neznanka in brez garancije življenjskega uspeha vendar ključnega pomena pri poskusu realizacije trdne identitete. Kljub možnemu neuspehu in neuresničitvi »vzbrstenja robide«, ki je nemogoč dogodek, če imamo v mislih dejstvo, da je le ta potrgana iz zemlje iz katere črpa življenjske sokove, lahko pa le rečemo, da gre v pesmi za zmagoslavje ženskega dostojanstva in poguma, za katerega patriarhalna družba meni, da ženski gensko oziroma naravno ne pripada, torej za moralno zmago. Motiv romanja pa zasledimo tudi v pesmi *Romanje*, kjer lirski subjekt pove:

Oj kam pa greš, Marija ti,
Marija sedem žalosti,
ali boš ti z nami romala?
Jaz bom z vami romala.

Ki je krvavi pot potil,
mi pa za njim nič kolikokrat,
ki je po krivem obsojen bil,
mi pa za njim nič kolikokrat,
bil izdan in zasramovan,
mi pa za njim nič kolikokrat,
ki je težki križ na goro nesel,
mi pa z njim nič kolikokrat,
žolč pil, in križan bil,
mi pa za njim nič kolikokrat,
pa zato ni sveta naša kri.

Le tiho, tiho, Marija ti,
Marija sedem žalosti,
če hočeš z nami romati.

(Makarovič, 1974: 72–73)

Ženske so v pesniškem opusu Svetlane Makarovič konstruirane na podlagi pesničinih življenjskih načel in prepričanj, če pa le te zapadajo v pokorščino jih pesnica ironizira, parodira in s tem želi pokazati na banalnost ustaljenih norm in položaja ženske v okovih institucij, zakonov, norm in načel, torej celotnega patriarhalnega mišljenja. Pesničine ženske netolerantno nastopajo do ustavljenega reda in institucionaliziranja življenjske svobode in s tem v povezavi tudi do institucije, ki jo predstavlja katoliška cerkev. V pesmi *Romanje* pesnica kritično izpostavi žensko držo v ikonografiji katoliške cerkve, na podlagi česa se po mnenju Silvije Borovnik posmehuje in hkrati ironizira »katoliško vero, ki objokuje Kristusovo trpljenje, ne pa Marijinega« (Borovnik, 1995: 102), saj kljub temu, da je le ta upodobljena kot »Marija sedem žalost« (Makarovič, 1974: 73) s strani družbe ne pridobi nikakršne moralne podpore, ampak je utišana kot mnoge druge ženske.

2.1.4.2 »Detronizacija« pravljичnih princes: nespeča kratkolasa Trnuljčica in prismojene žabje princeske

Pravljice, med katere uvrščamo *Trnuljčico*, *Sneguljčico*, *Pepelko* in druge pravljice, so strukturirane na podlagi patriarhalnih pravil igre in s tem utrjujejo spolne stereotipe, torej predstave o moškosti in ženskosti, ki temeljijo na stereotipnih predstavah izvirajoč najpogosteje iz biološkega spola. Na podlagi biološkega spola in njegove bipolarnosti se je razvil in ustalil globalni spolni stereotip, ki se po ugotovitvah Ane Filip glasi »moški je glava, ženska je srce«. Opredelitev in vrednotenje tovrstnega stereotipa nam po mnenju Filipove predstavlja moški razum, ki zajema superiorno pozicijo nad čustvi, torej nad srcem in karakteristikami, ki izvirajo iz iracionalne sfere čustvenosti in zato pripadajo stopnji in skupini drugorazrednosti, kamor bi lahko umestili tudi druge marginalizirane skupine, kot so denimo homoseksualci, transvestiti, transseksualci in ljudje, ki pripadajo drugim etničnim skupinam (Filip, 2007: 10).

Ženska v zgoraj omenjenih pravljicah je po ugotovitvah Zdenke Kristan transformirana v pasivni objekt, kot še poudarja avtorica v t. i. zaželene vzorce »udomačene« ženskosti (Kristan, 2005: 116). Stereotipizirane lastnosti ponižnih, potrpežljivih, pridnih, dobrih, revnih in sočutnih deklic se združujejo in sooblikujejo končni nauk pravljic, ki manipulativno uči, da lahko zgolj deklice/ženske s tovrstnimi lastnostmi udejanjajo smisel njihove eksistence in s tem dosežejo življenjsko srečo in realizacijo Jaza, ki pa je hkrati nejaz oziroma Drugi. Ukalupljanje predstav ženske kot nemočne pasivke, ki potrpežljivo pričakuje princa iz sanj, da jo bo popeljal v vrtinec sreče, je po poudarkih Zdenke Kristan eno izmed družbenih opravičil na podlagi katerega se vzporedno idealizira podoba moškega kot rešitelja, junaka ali princa in s tem varuha, ki žensko domesticira. Pasivno čakanje na »pravega« moškega-rešitelja, ki bo spečo lepotico preobrazil v princesko, kot zagotavljajo pričujoče pravljice, je po teorijah Kristanove ustaljen obrazec obnašanja za ženske/deklice. Domišljjski »srečen« razplet tovrstnih pravljic je v končni sekvenci sklenitev zakonske zveze, za katero avtorica meni, da je legalni akt, ki moškemu dodeli pooblastilo za institucijo skrbnika in nadzornika nad žensko ter »način, kako neukročeni devici nadenemo jarem in jo udomačimo«, prek česar dekle šele postane ženska« (Kristan, 2005: 46).

Družbeno-kritičen pesniški duh Svetlane Makarovič v svojem poetološkem opusu, natančneje v pesmi *Trnuljčica* in šansonskem besedilu *Romanca o žabah*, zvesto in odklonilno nastopa zoper tradicionalne pravljичne nauke in reprezentacije pravljичnih ženskih likov. V pesniški zbirki z naslovom *Kresna noč* (1968) trčimo ob, kot to opredeljuje Silvija

Borovnik, »nepravljčni pravljčni lik« (Borovnik, 1995: 90) Trnjlčice oziroma Trnuljčice, saj pesnica poleg pretvorbe bistva pravljice spremeni tudi protagonistkino ime. Lirski subjekt v istoimenski pesmi pove:

/.../ Tuji koraki odjeknejo na stopnišču.
Ljudje pometejo rožne liste.
Trnuljčica odide, da bi našla svoj grad.

Poti so dolge. Sklonjena hodi,
s pogledom, uprtim v goro.
Odrezala si je dolge lase.
Srečuje mnogo ljudi, z očmi iz lošča.
Nihče je ne pozna.

(Makarovič, 1968: 35–37)

Svetlanina Trnuljčica ne predstavlja pasivnega objekta moškega poželenja in tradicionalnega pravljčnega lika speče princese, ampak po besedah Silvije Borovnik »razpravljčeno« (Borovnik, 1995: 90) budno princesko, ki jo pesnica predrami in požene, da iz »zakletega gradu«, iz kletke v katero jo je zaklenila patriarhalna miselnost, ponosno odkoraka v prihodnost. Nespeča Trnuljčica torej ne zapade v okove pasivizacije v kateri pričakuje svojo odrešitev s strani moške veličine. Osvobojena poetesina »naspanka« se preobrazi v subjektivizirano in aktivno žensko, ki odkoraka svojim željam in ciljem nasproti, v svet »iskati svoj grad« in zanjo idealen prostor pod soncem. Z inovativnim likom Trnuljčice Svetlana Makarovič ustvari lik upornice, ki se dvakratno upre zastarelim družbenim merilom, in sicer po eni strani z že omenjenim odhodom v svet z namenom uresničevanja svojih želja, po drugi strani pa iz pesmi razberemo fascinanten akt, ko si dekle odreže svoje dolge svilene lase, ki simbolizirajo žensko lepoto, čistost in ponižnost, ter s tem izstopi iz oblačil in karakteristik krhke »femme fragile«. Kratkolasa Trnuljčica lahko le družbeno neprepoznana ter v vesteh same sebe in lastnih prepričanj doseže celostno identiteto in smisel eksistence.

Nenaklonjeno in kritično do zastarelih družbenih struktur in upodobitev ženske v pravljicah avtorica nastopa tudi v šansonskem besedilu *Romanca o žabah* iz zbirke šansonskih besedil z naslovom *Krizantema na klavirju* (1990), kjer pesnica ruši nekdanjo pravljčno podobo ženske-princeske, ki pričakuje svojega princa. Lirski subjekt v šansonu pravi:

Pred davnimi leti in daleč odtod
živela princeska je mlada,
vsak dan se vsaj enkrat spustila je v jok,
ker princa imela bi rada,
nekoč je vsa žalostna zrla v vodnjak,
kar žaba iz vode poskoči,
princeska pomisli – to princ je zaklet!

Pa brž se pogumno odloči
pa žabo poljubi iz vsega srca,
četudi žival je nečista,
pa čaka, da princ bo poskočil iz nje,
a žaba – še zmeraj je ista!
Pa vendar deklič ne odneha za nič,
obišče še druge vodnjake
in dan za dnem v mislih na princa iz sanj
poljubljala žabje je spake,
a žaba je žaba in princev ni več,
princeske pa tudi iz mode,
dekletom, ki iščejo princa iz sanj,
pa pravimo danes prismode.

(Makarovič, 1990: 47)

V zgoraj omenjeni pesmi gre, kot meni Silvija Borovnik, za pesničino »detronizacijo pravljичne zgodbe« (Borovnik, 1995: 91), ki jo s primesmi sodobnega in predvsem realnega sveta pahne iz svojega domišljjskega okvirja. Iz pesmi je razbrati vrsto tematik, ki so tekom zgodovine in družbenih vzorcev zatirale, degradirale in podrejale žensko. V prvi vrsti lirski subjekt pripoveduje o hrepenečem dekliču, ki brezciljno, brezglavo in neuspešno išče svojega princa iz sanj, s tem pa svojo neenakopravno, a vendar nekakšno integracijo v družbenem ambientu. Kot že omenjeno patriarhat, s svojo skonstruirano hierarhijo spolov veleva, da se ženska lahko življenjsko potrjuje in resnično obstaja zgolj kot dopolnilo moškemu, torej svoje bivanje opravičuje zgolj skozi ljubezensko in zakonsko zvezo. V zavedanju, da tovrstne norme ženski odvzamejo vso svobodo in jo posledično »poneumljajo« in omejujejo z lažnimi resnicami, se pesnica v pesmi na humoren način poigrava z ženskim pogumom, ki ne predstavlja dejanskega poguma v smislu junaških podvigov, ampak z aktom poljubljanja nečistih živalskih spak pri čemer je celo smešno vztrajna in za ceno svoje sreče, kot pravi lirski subjekt »ne odneha za nič«, s tem pa žensko pesnica dvakratno poniža in podredi. V prvi vrsti je ženska ponižana že s tem, da se po družbenih normah lahko življenjsko uresniči zgolj prek avtoritativnega moškega/princa, prek katerega pridobi status princeske. Pesnica pa jo poniža še s tem, ko prikazuje na vrsto nehumanih dejanj, ki jih mora ženska izvršiti za dejansko pridobitev Jaza in naziva »prave« ženske. V pesmi deklič, kljub vsem ponižnim dejanjem, ne pripomore k transformaciji žabje spake v princa in s tem svoje preobrazbe iz melanholične in objokane deklice v srečno princesko, in prav na tej točki pesnica na svojstven način prične z rekonstrukcijo pravljичnih resnic, torej začne proces razpravljicevanja oziroma detronizacije zgodbe in v pravljичno fantazijski svet poseže z realnostjo. Zaključek zgodbe torej postavi na realna tla, kjer so žabe zgolj živali, princi in princeske zgolj individuumi

plemenske krvi in figure v pravljicah, ki pa so zastareli konstrukti z lažnimi nauki, ki naivne deklice hranijo s domišljajskimi in prevarantskimi sanjami o »pravem« moškem, o pravljичnemu princu, kar posledično privede do tega, da ga ženska dejansko celo življenje išče, s tem pa vedno znova zapada v deziluzijo bodisi da princa nikoli ne najde bodisi da dobi prototip princa, ki pa se v realnem življenju izkaže kot nemogoče. S tem vedno znova zapada v žalost, razbija dekliške sanje in večno išče svojo, po tradicionalnih normah, njej edino dosegljivo, a vendar v stvarnem življenju nedosegljivo pravljичno srečo. Prek šansonskega besedila pesnica stremi k razkrinkanju lažnosti in skonstruiranih resnic hkrati pa žensko, ki brezglavo stremi k uresničevanju lažnih patriarhalnih idealov poneumi, se ji posmehuje in jo enači s »prismo« . Lirski subjekt torej z ironičnim pristopom kritizira in zbanalizira žensko težnjo po zakonski zvezi in pravljичni poroki ter po nepotrebnem zastarelem aktu poljubljanja »žabjih spak« za doseganje osebne sreče in individualne realizacije.

2.1.4.3 Nalepotičene zasramovane dame in ženske iz »družbenega dna«

Svetlana Makarovič v pesmih prikazuje tudi ženske, ki so po mačističnih predpostavkah pripadnice družbenega dna, v katero uvrščajo prostitutke in pijanke, hkrati pa vzporedno niza tudi podobo meščanskih dam, ki so z razliko od pripadnic družbenega brezna, sicer uglajene ženske ampak prav tako sužnje lastnega telesa in družbenega kodeksa. Reprezentacija ženske kot alkoholizirane, erotizirane in uglajene ženske v svojem bistvu odseva bodisi odstopanja od naravnih karakteristik ženskosti bodisi njeno zaslužjenost. S podobo prostitutke in »solidne« gospe se srečujemo v pesničinem šansonskem besedilu z naslovom *Teci, punčka*, kjer lirski subjekt utemeljuje:

Naša mala punčka, naša mala lutka,
kadar bo odrasla, bo pa prostitutka
ali pa solidna gospa,
svet morda takrat otroško bo igrišče,
ali pa mogoče... prazno pogorišče,
naj se znajde, kot ve in zna –

(Makarovič, 1990: 11)

Lirski subjekt v pesmi izpostavlja dve stereotipni podobi ženske, prek katerih se bo lahko mala punčka oziroma patriarhalna lutka v odrasli dobi svojega življenja udejanjila v svetu, in sicer v podobi podrejene solidne gospe, ki s sklenitvijo zakonske zveze postane ženska ter v podobi prostitutke, ki odstopa od družbenega kodeksa. Klišejski upodobitvi ženske in ženskosti, čeprav na videz popolnoma opozicijski, pa v svoji osnovi doživljata identično usodo, podrejeno in suženjsko vlogo ter pasivno držo do družbe. Ujetost ženske med vzorce

deviškosti in seksualnosti po mnenju Zdenke Kristan nakazuje na rezultat absolutizacije primarnih dualizmov, prek katerih je bila zasnovana utemeljitev spolne razlike v simbolnem zahodne kulture. Ambivalentna reprezentacija ženskosti izvira iz moških fantazem o ženski kot devici oziroma »pravi« ženski in grešnici, kar Kristanova opredeljuje kot paradigmo, ki primarno v svoje spono sicer vklenja žensko, hkrati pa se med tovrstno razdvojenost ujame tudi moški, in sicer njegovo kolebanje med idealnim/deviškim in iskanjem vedno novih ženskih objektov želja. Omenjena paradigma po ugotovitvah avtorice torej reproducira bodisi moško dominacijo bodisi njegovo odvisnost od ženskega spola (Kristan, 2005: 77). Prostitutka predstavlja vablivo žensko, ki po opredelitvah iste avtorice zapeljuje in spodbuja željnega moškega k prestopu njegovih racionalnih mej, odpira mu »brezno« seksualnih užitkov v katerega si želi in postaja od njega odvisen, a ga obenem njegov razumni um svari pred zapeljivo nevarnostjo (Kristan, 2005: 87). Z »družbenim zlom« in moškim odnosom do prostitutk in alkoholiziranih žensk, ki se skupaj družijo v mestnih gostilnah, se srečamo v pesničinem šansonskem besedilu *Dixie Sociologije* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990), kjer lirski subjekt svari barske kolege, in sicer:

/K/olegi, ne hodite v bar, tam so ženske slabih značajev,
pijanke, cipe in vse to in sploh – družbeno zlo!

(Makarovič, 1990: 52)

Družbeni položaj cipe, kot prostitutko poimenuje lirski subjekt v zgornjem besedilu, je po raziskavah Simone de Beauvoir simetričen situaciji poročene ženske, saj predstavlja spolni akt za obe uslugo, vendar z razliko, da je prisilno udomačena in zakonita žena življenjsko vezana enemu moškemu, medtem ko ima prostitutka več moških strank (Beauvoir, 1999: 386). Bistvena razlika med njima pa je v tem, kot pravi teoretičarka:

»da zakonita ženska, ki je kot poročena ženska zatirana, spoštovana kot človeška oseba; in to spoštovanje začinja resno spodkopavati zatiranje. Medtem pa prostitutki ne pripadajo pravice človeške osebe in v njej so strnjeni vsi liki ženskega suženjstva« (Beauvoir, 1999: 386).

Prostitucija ali trgovina z ženskim mesom po opredelitvah Simone de Beauvoir predstavlja žensko stremljenje k boljšemu življenju in povečanju dohodkov, kar pa se izkaže kot mučen poklic v katerem je ženska spolno in ekonomsko zatirana, izkoriščana s strani zvodnikov in strank, podvržena revščini ter zdravstvenim in psihološkim problemom, v

najbolj tragičnem primeru pa celo smrti. Kljub temu da ženske prostitucijo²⁵ dojemajo raznoliko pa v svojem bistvu pomeni zgolj prodajanje spolnih uslug in ženskosti, pri čemer postane ženska sužnja lastnega izkoriščanega in omadeževanega telesa. Zasužnjenosti svojega telesa in družbene pozicije pa po ugotovitvah teoretičarke podlegajo tudi uglajene dame in gospe z neprestanim lepotičenjem in urejanjem zunanje podobe. Ženska toaleta predstavlja damam in gospem višjega družbenega sloja nujnost, ki po avtoričinem mnenju poleg okrasja, prek katerega na videz odpirajo svet v lastni jaz, opredeljuje tudi njihov družbeni položaj, prek katere izražajo svojo držo do družbe, s tem pa izkazujejo podrejenost tradicionalni patriarhalni kulturi in pričakovanjem (Beauvoir, 1999: 387). Ženska je v vsakem primeru razstavljeni objekt družbene kritike. V primeru, ko je stereotipizirana v erotično zapeljivko nanjo po razmišljanju Zdenke Kristan prilepljajo attribute lepote in mladosti kot nasprotje razuma – »torej nečimrnost, praznoglavost, puhlost in na drugi strani nezanesljivost in nezvestobo« (Kristan, 2005: 88), s tem pa ji po mnenju Katje Mihurko Poniž pripenjajo demonične poteze, ki se skrivajo v njeni telesni privlačnosti (Mihurko Poniž 2008: 45). Klišejsko reprezentirana uglajena dama ali gospa pa z lepotičenjem svoje zunanosti po eni strani v družbi zastopa dostojanstveno moško lastnino, hkrati pa se lahko preobraža v nerazmišljajočo in kičasto žensko lutko, ki vzbuja zasramovalen posmeh in norčevanje. Predmet družbenega posmehovanja in norčevanja tako denimo predstavlja pesničina uglajena dama Adela iz šansonskega besedila *Mademoiselle Adela* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990), ki se ji pesnica nekako vzvišeno posmehuje že v samem naslovu, ko ob njeno ime prilepi prefinjen francoski naziv mademoiselle. Lirski subjekt o dami pripoveduje naslednje:

Tu je svoje dni živela
neka mademoiselle Adela

Vedno je hodila sama,
smešna, mala stara dama
z rokavicami glacé, naftalinov vonj krog nje,

²⁵ Ženske prostitutke po raziskavah Simone de Beauvoir dojemajo prostitucijo raznovrstno, in sicer bodisi kot pretres bodisi pa se zlahka prepuščajo njenim vplivom. Po mnenju Beauvoirjeve v prostitucijo najlažje zdrsejo mlade deklice s prebujajočo spolnostjo, ki stremijo k oponašajo odraslih oseb. Poleg tega avtorica s svojim delu izpodbije prepričanje javnega mnenja, ki je prostitutkam pripisovalo podpovprečnim um, in odločno pove, da so le te normalne, nekatere celo zelo inteligentne ženske, nad katerimi ne visi nobena usodna dednost, telesna in mentalna omejenost. Po statističnih podatkih večinski odstotek prostitutk prihaja s podeželja, kjer stran od svoje družine in izgubljene v velikem mestu izgubijo občutek za abstraktno idejo moralnosti, v prostitucijo pa zdrsne velik odstotek služkinj in sobaric, ki so jih izkoriščali in zaslužnili gospodarji (Beauvoir, 1999: 386).

tisti, ki so jo poznali,
so se ji posmehovali.

(Makarovič, 1990: 30)

Z urejanjem zunanosti ženska stremi k dokončnemu ovrednotenju same sebe in lastnega jaza, ki ga z lepotičenjem razbohota, in ponosnemu razkazovanju družbenega dostojanstva, ki po ugotovitvah Simone de Beauvoir predstavlja opredmetenje ženskega narcizma (Beauvoir, 1999: 352). Vendar v tem ni nič drugega kot uprizarjanje svoje lastne podobe in položaja, ki ji je bil kot tak že apriori predpisan in določen s strani družbe. Po mnenju Beauvoirjeve žensko mikajo poti do slave, a so ji kot ženskemu spolu vse poti uspeha onemogočene in s tem vedno znova doživlja neuspeh, samo sebe ne more dojeti kot celote zato pred seboj beži v množico, k drugemu, kjer kot objektivizirana in pasivna lutka postane sužnja sveta, tuje zavesti, nadvlade moškega in tiranije javnega mnenja. V lepotičenju in izrabljanju toalete pa je po mnenju avtorice skrit boj proti času, kajti žensko telo predstavlja zgolj objekt, ki ga razjeda čas – starost, za katero ženska ve, da se ji ne more izogniti (Beauvoir, 1999: 355–359). Svetlana Makarovič v šansonskem besedilu *Ogledalo* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990) načenja prav motiv staranja, ki predstavlja eno izmed neizogibnih usod ženske, in sicer tako, da lirski subjekt nagovarja svoj neprepoznadni odsev v zrcalu, in sicer:

Ogledalo, ogledalo,
mar bi malo manj lagalo, /.../
moj sovražnik si postalo!

Mar nočeš videti, da se smehljam,
ti pa odsevaš solze,
in kaj pomenijo nitke srebrne,
ki mi jih čaraš v lase?
Koga mi kažeš, čigav je obraz,
ki tiho vame strmi,
vanj grenke črte urezal je čas
in šepeta – to si ti ...

S karte, ki tukaj pred mano leži,
smeje srce se rdeče,
znamenje zdravja, vedrine, moči,
vroče ljubezni in sreče,
ti pa odsevaš zlovešči mi križ
črni simbol razprtij,
smrti, slovesa, bolezni, gorja,
karto nesrečnih ljudi!

(Makarovič, 1990: 37).

Zrcalo, pred katerim je ženska lepotičila svoj mladosten videz in s tem opredmetila svojo fizično podobo in držo do družbe, se v trenutku preobrazi v njenega sovražnika, ki odseva postarano, zgarano in zatirano žensko, ki jo razkritje staranja pretrese in z zgroženostjo nad telesnimi omejitvami v njej vzklije občutek opeharjenja neponovljive mladosti in izgube ženskosti. Poleg motiva staranja pa je iz pesmi razbrati tudi odsev dejanskega položaja ženske in medsebojnih odnosov v družbi, ki ga pesnica vzpostavi prek ogledala. Simbolika zrcala predstavlja predmet notranjega ogledovanja in spraševanja v katerem se zrcali podoba dejanskega stanja stvari, ter ponazarja človekovo duhovno-čustveno notranjost, torej vpogled sam vase, iskanje svoje najgloblje identitete, lastnega jaza. V literaturi, kot tudi v obravnavani pesmi, se individuuum stoječ pred ogledalom preobrazi v kritika, samokritika ali moralnega razsojevalca življenja, ki skuša razkriti človekovo duhovno bistvo.

Svetlana Makarovič s svojim brezkompromisnim sledenjem življenjskim načelom po mnenju magistra Marijana Ruperta vse življenje pred družbo in avtoritete nastavlja zrcalo, s katerim želi kot družbeno kritična osebnost pokazati na njihovo hipokritsko in ponarejeno bistvo (Rupert v Novak Popov, 2009: 3). V zgoraj citirani pesmi slovenska poetesa zrcalo postavi tudi pred žensko z namenom, da prek svoje neprepoznavne zunanje podobe in zgubanega telesa, v katerega jo je preobrazilo samo življenje, spregleda lažnost družbenih konstruiranih in represivnih zakonov, deziluzijo vseh življenjskih poti, lažnost idealiziranja vroče ljubezni in sreče in dejansko spoznanje realnosti svetovnega horizonta kot prostora razprtij, represij, nesreče, zatiranja, minevanja in smrti.

2.2 REPREZENTACIJA MATERE IN KONCEPT MATERINSTVA V PESNIŠKEM OPUSU SVETLANE MAKAROVIČ

»Lepa naša kamen mati, / tista, ki nas je preklela, / nad tem mokrim krstnim kamnom / v lastnih rokah, mati kamen – / si kaj videl našo mater? / Ponavadi nam sledi. // Bosa noga, oster pesek, / pesek, kamor noga stopi, / kamor glavo položiš. / Pesek, ki mu govoriš, / ki se z njim v nočeh pokrivaš, / z njim na ustnicah zaspiš. / V jutro te prebuja s peskom / naša lepa kamen mati, / ki si vanjo bil spočet / in skoten v peščeni svet. / Stari kamen se drobi – / si kaj videl našo mater? / Ponavadi nam sledi. // Reci ji, naj me ne išče. / Reci, da so me odnesli. / Z mano bodo položili / prvi kamen za ognjišče« (Makarovič, 1980: 20).

Literarne reprezentacije matere in materinstva so po raziskavah Katje Mihurko Poniž vzporedne literarnim upodobitvam ženske in ženskosti, ki se izražajo skozi dve temeljni ženski ikoni, in sicer deviške Device Marije in grešne Eve. Ambivalentni in mitiziran odnos

do materinstva gre torej po ugotovitvah avtorice enačiti z odnosom do ženske, na podlagi česar nastaneta dva stereotipizirana vzorca matere, in sicer skrajno idealiziran lik dobre ženske/matere in družbeno manj sprejemljiv lik slabe matere ali »*femme fatale*« (Mihurko Poniž 2003: 83). V razcepljenosti reprezentacije materinstva kjer domuje podoba dobre/trpeče matere, »ki zataji sebe in svoje telo«, in oblastne matere se po predpostavkah iste avtorice skriva tudi ambivalenten odnos do ženskega telesa, ki je bodisi grešno, seksualno in nevarno bodisi sveto in aseksualno, vir novega življenja (Mihurko Poniž, 2003: 99).

Italijanska zgodovinarica in antropologinja Luisa Accati idejo o brezmadežnem spočetju interpretira kot nosilno idejo katolicizma, razvoja rimskokatoliške cerkve v moderni dobi, njene spolne in družinske morale in socialnega nauka. S poudarjanjem figure Matere božje je po ugotovitvah Accatijeve katoliška cerkev sprožila »marginalizacijo odnosa oče-mati« in tako v središče postavila odnos mati-sin kar je spodbudilo čaščenje težko dosegljivega ideala deviškosti (Accati v Verginella, 2006: 104). Dogma o Marijinem brezmadežnem spočetju je po opredelitvah Marte Verginelle svetopisemski Mariji podelila devištvo in materinstvo, Marija je hkrati devica in mati ter tako postala simbol materinskosti in materinske podobe. Motiv Marijanske podobe in s tem diviniziranje oziroma pobožanstvenje Marije je, kot meni avtorica, izražalo »težnjo po idealizaciji materinskega lika, ki je pripadal cerkvi« (Verginella, 2006: 104–106) in povzdigovanju krščanskega deviškega tipa reprezentacije materinskega (Kristan, 2005: 110). Razvijanje in rast kulta Marije Device in s tem figure idealne ženske »od Jezusove zemeljske matere do idealizacije v liku Device Marije priča o tem, da sta katolicizem in pojmovanje materinstva v temeljih zasnovana s potrebo po očiščenju«, tabu nečistosti pa se v katoliškem imaginariju navezuje na predstavo svetopisemski Evi, kot nosilki izvirnega greha. Ženska nečistost in kazen za greh pa se po mnenju avtorice manifestira v spočetju, rojstvu in predvsem menstruaciji, »Evinem prekletstvu«, kot so žensko mesečno perilo opredeljevali katoliki (Kristan, 2005: 109–110).²⁶ Katoliški odnos do ženske je torej po mnenju Zdenke Kristan ambivalenten, v sebi protisloven in mizogin, kar se odseva prav v že omenjenem idealu devištva, ki je vrednoten kot najvišji ideal in s tem privilegirana podoba celosti. Idealizacija devištva pa je, kot še pojasnjuje avtorica, posebna oblika kazni in s tem edina ženska rešitev, v smislu, da ideal devištva sprejmejo in se s tem odkupijo za izvirni greh, saj kot meni Kristanova »le v liku device je ženska enakovredna moškemu – ko se torej

²⁶ Trpljenje in porodne bolečine po raziskavah Katje Mihurko Poniž predstavljajo tisti dejavnik, ki v krščanskem diskurzu ustvarja »matrico ženskosti«. Porodne muke so v stari zavezi po ugotovitvah avtorice interpretirane kot prekletstvo, ki je posledica Evine samovoljnosti (Mihurko Poniž, 2003: 87).

preda služenju bogu preneha biti ženska in lahko jo imenujemo moški« (Kristan, 2005: 111).²⁷ Z navezavo na katoliško mišljenje je torej po ugotovitvah Katje Mihurko Poniž materinstvo edino resnično žensko poslanstvo prek katerega se realizira v »pravo« žensko in hkrati naloga, ki je ženske niso sposobne uresničiti (Mihurko Poniž, 2000: 5).

Podoba ženske v oblačilih matere gre po opredelitvah Valerije Vendramin v dve skrajnosti, in sicer v popolno idealizacijo materinstva, ki jo zastopa plemenita in dobra mater ter v tisto, ki jo reprezentira grozeča, zlohotna mater (Vendramin, 2003: 203), pri Svetlani Makarovič opredeljena kot »kamen mati« (Makarovič, 1980: 20), ki »žre semenja srca« (Makarovič, 1980: 15), pri Evripidu pa tista, ki je »lastnega rodu morilka« (Evripid, 2000: 60). V poetološkem opusu Svetlane Makarovič predstavlja koncept materinstva in podoba matere eno izmed pesničinih najznačilnejših tem in reprezentacij. Preden začnemo z raziskovanjem omenjenih konceptov in podob je potrebno poudariti pesničino razmišljanje o materinstvu, in sicer:

»Potem se človek zresni, obrzda materinski nagon in si reče: Ne. Ta svet ni dovolj dober za moje otroke /.../ To je svet nasilja, svet trdih komolcev, svet, ki je obseden od kulta moči in denarja. Še za mačke ni dovolj dober« (Makarovič v Paternu, 1979: 151).

Slovenski literarni zgodovinar in teoretik Boris Paternu pravi, da je pesničin negativen in nenaklonjen pristop do materinstva, njena odpoved in obrzdanje materinskih nagonov ključnega pomena za razumevanje in interpretiranje presunljivih pesmi v katerih tematizira materinstvo (Paternu, 1979: 151). Pesmi in šansonska besedila z materinsko tematiko, v katerih upesnjuje svojstven koncept materinstva in matere, na katera se bom naslonila v nadaljevanju raziskovalnega dela, predstavlja fascinantno rekonstrukcijo ljudske predstave o materi in detabuizacijo prikritih resnic o materinstvu, prek tega pa razgrajuje in degradira idilično podobo matere. Idealno materinstvo in idilični prizori matere z otrokom torej v njeni poeziji ne najdejo svojega prostora, saj poetesa koncept materinstva prepoji z negativno reprezentacijo prek katere spregovori o prekritih tabu temah,²⁸ ki žensko oblačijo v morilko in

²⁷ Teoretičarka Zdenka Kristan torej vidi mizoginost katolicizma v pojmovanju matere kot grešnice. S tem v povezavi avtorica pojasnjuje, da so bili cerkveni očetje primorani Jezusovi materi pripisati brezmadežno spočetje, kjer bi dobili bodisi ideal matere, ki je simbolno čista in devica, bodisi brezgrešno božansko rojstvo Božjega Sina, »ki pravzaprav izvira od Boga očeta, ne pa od zemeljske matere« (Kristan, 2005: 112).

²⁸ O pričujočih tabuiziranih temah spregovori že slovenska publicistka in aktivistka Alenka Puhar v delu z naslovom *Prvotno besedilo življenja* s katerim ustvari izjemen zgodovinski dokument o problematiki otroštva in otrok na Slovenskem v 19. stoletju. Otroštvo je bilo v zgodovini potisnjeno v ozadje in postavljeno med oklepaj,

detomorilko, zakompleksano in frustrirano mater, ki utesnjuje in omejuje otrokovo svobodo in realizacijo v svetu ter nezakonsko mater z izvenzakonsko spočetimi otroki ali pankrti. Poleg tega pesnica upesnjuje tudi materin odpor do nezaželenih otrok, dotakne pa se še motiva nerojenih otrok in abortusa ter s tem povezano podobo matere, ki jo Irena Novak Popov opredeljuje kot »moderno žensko«, ki v sebi nosi presunljivo in razdiralno, hkrati pa zavestno odločitev in nagonsko željo po odpovedi materinski funkciji in s tem rojevanju otrok (Novak Popov, 2003: 122). Prek spektra šokantnih, zamolčanih, grotesknih, temačnih, celo grozljivih resnic in dejstev o posedovalnih materah in detomorilkah ter nezaželenih, izrabljenih in zaničevanih otrocih pesnica torej revitalizira zgodovinske teme, ki so bile zaradi odstopanja od norme potisnjene na področje tabujev.

2.2.1 PODOBA MATERE DETOMORILKE V POVEZAVI Z EVRIPIDOVO FATALKO MEDEJO

»Odločeno je, ljube moje: brž / moram ubiti otroka in zbežati; / če bom odlašala, bom dopustila, / da pokonča ju bolj sovražna roka. / Umrla bosta, in če mora biti, / ju jaz ubijem, ki sem ju rodila. Srce, k orožju. Brž, kaj se mudim, / kaj ne opravim te strahotne nuje? / Nesrečna roka, daj, pograbi meč, / korakaj z njim v boleči cilj življenja. / In naj te ne hromi spomin, kako / si ju ljubila, in kako rodila. / Prezri ta dan, ki njima hitro mine, / žaluj potem. Umor ljubezni prejšnje / ne bo izničil. Jaz nesrečna ženska!« (Evipid, 2000: 59–60).

Literarna teoretičarka Katja Mihurko Poniž v svojem delu z naslovom *Labirinti ljubezni* pravi, da so mitološke zvičajne ženske, ki so moškega pripeljale do nerazumskosti, med katere avtorica uvršča Sireno, Kirko in Meduzo ter že omenjeno Klitajmestro in Medejo, bistveno vplivale na prihodnje in sodobne dobe (Mihurko Poniž, 2008: 41–42). Antični dramski teksti, predvsem tragedije, so postali zanimivo področje za analizo odnosov med spoloma in preučevanje reprezentacij ženske v antiki, ki so mnenju Zdenke Kristan postali produktivni v srečanju med klasičnimi ženskimi študijami, porastom feminizma v 70-ih letih 20. stoletja ter vzajemnim sodelovanjem med ženskimi študijami ali t. i. »gender studies«, študijami spola in antičnimi študijami (Kristan, 2005: 25).

Pa zasukajmo čas v obdobje antike in hkrati čas najpresunljivejše in najslavnejše tragedije starodavne antične umetnosti, in sicer Evripidove drame z naslovom *Medeja*, ki je zaradi šokantne tematike vplivala na nadaljnje pisanje literatov in sodobne interpretacije.

medtem ko so izpod peres zgodovinarjev raje tekle junaške besede moških junakov in vsesplošnih »herojskih« zgodovinskih tem. Tako kot usoda žensk je bila tudi problematika otroštva zamolčana, kot nepomembna in nevredna tema zgodovinskega spomina.

Poleg umetniškega dela je po presoji Kristanove Evripidova tragedija drama o konfliktih med spoloma in hkrati »družbeni in politični manifest«, v katerem gre za problematiziranje kulturnih predpostavk dobe. V skladu s tem avtorica poudarja, da fiktivne dramske tekste ne smemo vzeti kot izhodišče za merilo vsakdanjega življenja, saj so v njem predstavljene ekstremne razmere, predvsem pa so dramske reprezentacije odnosov med spoloma zastavljene in predstavljene v luči moških strahov in predsodkov v zvezi z žensko. Poleg tega pa avtorica še poudarja, da gre za »domišljjsko literarno in spektakelsko invencijo, ki se pogosto ukvarja s predstavo o tem, kaj bi se zgodilo, če bi družba izgubila nadzor nad ženskami« (Kristan, 2005: 30–31).²⁹

Evripidovo prikazovanje in upodabljanje žensk je po mnenju Zdenke Kristan dvoumno in dvolično, saj po eni strani izkazuje razumevanje do krivičnega položaja žensk v družbi, vendar se kljub temu ne obrzda stereotipiziranju svojih junakinj in jim pripisuje nagnjenost k maščevanju in umorom ter obilico negativnih lastnosti, kot so denimo podlost, obupanost, strahopetnost, zamerljivost in maščevalnost. Poleg empatičnega pogleda na ženski položaj izražajo po mnenju Kristanove Evripidove drame v svojem bistvu mizogino stališče do nerazumne, strastne in nagonse ženske narave, žensko opredeljuje kot potencialno sovražnico skupnosti, kar pa je po mnenju avtorice zgolj izgovor za izključenost žensk iz »moškega kluba atenskih državljanov« (Kristan, 2005: 28).³⁰

Francoski psihoanalitik in lacanovec Jacques-Alain Miller v svojem delu z naslovom *O nekem drugem Lacanu* opredeljuje Lacanovo perspektivo ženske pozicije. Po Lacanovih teorijah ženska ne obstaja oziroma predstavlja zgolj simptom, moški negativ in hkrati objekt fantazme zaradi česar je posledično povzdignjena na mesto Drugega. A kljub temu da ženska

²⁹ Tragedija je po opredelitvah Zdenke Kristan predstavljala »moški prostor«. Po Kristanovih opredelitvah to pomeni, da so tragedije nastajale izpod peresa moških pisateljev, hkrati pa so bili tudi akterji in gledalci večinoma moški. Pri uprizoritvi dramskega teksta torej ženske niso bile aktivne udeleženske ampak, kot pravi Kristanova »prisotne kot odsotne, kot Drugi«, o njih in za njih pa so govorili moški (Kristan, 2005: 74).

³⁰ Čustvenost in iracionalnost sta po ugotovitvah Kristanove predstavljali dvojje ženskih karakteristik, za katero v antični polis ni bilo prostora, zato posledično v njej ni bilo mesta za čustvene, iracionalne in nerazumne ženske, ki so prek negativnih lastnosti predstavljale notranjega družbenega sovražnika, ki ogroža obstoj skupnosti. V družbeni in duhovni strukturi polis pa so po ugotovitvah avtorice obstajale dve paradigmi, in sicer že omenjena ženska kot grožnja, ki v svojem bistvu nosi iracionalno, čutno in strastno naravo in je zato posledično izključena iz političnega življenja države ter ženska kot skrbnica družinskih in religioznih vrednot, ki je omejena na zasebno sfero, udomačena in pod varstvom »varuha«, ki skrbi za preprečitev potencialnega vdora njihove divje in nekontrolirane narave, ki bi lahko ogrožala red skupnosti (Kristan, 2005: 29).

po njegovem mnenju reprezentira zgolj privid drugosti, kot ugotavlja Miller, zanj le eksistira resnična ženska, ki se zrcali v figuri Medeje. V zasnovi Evripidove drame *Medeja* predstavlja po mnenju avtorja le ta »čarovniško žensko« s tendencami po zločinu, a kljub temu popolno ženo in mater, ki soglasno sprejema Jasonove ukaze in je kot ženska *per excellence* za svojega *pater familiasa* pripravljena storiti vse; tako je izdala svojega očeta in domovino, pregovorila Peliasove hčerke, da so ubile očeta in je zato živela v izgnanstvu skupaj s svojim možem in s svojimi otroki (Miller, 2001: 141). Trenutek, ki razblini predstavo o dobri ženi in materi pa predstavlja Jazonovo nezaslišano dejanje, ko Medejo izda, prevara in se odloči skleniti zakonsko zvezo z drugo žensko, Kreonovo hčerko (Miller, 2001: 141). Moževa nezvestoba v Medeji vzbudi bodisi globoko razočaranje bodisi kompleksno slo po maščevanju saj, kot ugotavlja Miller, ne ubije nezvestega temveč tisto kar je nezvestemu najdragocenejše, torej njegovo bodočo soprogo in potomce, s tem pa mu odvzame zakonite dediče. Detomor Miller interpretira kot groteskno materino spremstvo svojih otrok do bodočega groba, kjer po psihoanalitičnih tezah ženska prevlada nad materjo. Resnična ženska torej po Millerjevem mnenju začne obstajati v trenutku, ko se odpove materinstvu in materinski funkciji, saj biti ženska pomeni onstran biti mati. Dejanje resnične ženske je torej po ugotovitvah psihoanalitika žrtvovanje najdragocenejšega v škodo moškemu, hkrati pa se s to okrutnostjo zoperstavi družbenim zakonom (Miller, 2001: 142) pa tudi ljubezni, ki se izkaže zgolj kot ponesrečen konstrukt, ona sama pa se opredeljuje z naslednjimi besedami, in sicer:

/J/az pa sem plen, ukraden od barbarov;
osamljena, brezdomka, od moža
trpim krivico. Nimam zatočišča
pri materi, sorodnikih in bratih.
Zato bi te le eno poprosila:
če najdem kako pot in kako sredstvo,
da možu se maščujem za krivice,
lahko molčiš? Vse drugo ženske nas
navdaja s strahom: boj in lesk orožja;
a če v ljubezni nam je vzeta čast,
nihče ne zmore bolj morilskih misli.

(Evripid, 2000: 16–18)

Starogrška junakinja Medeja po mnenju umetnostne kritičarke Amelie Kraigher ostaja arhetip strasti in maščevanja, hkrati pa simbol obupane ženske, ki se maščuje (Kraigher, 2004: 142). Zagrebška novinarka Vesna Kesić pa Medejo dojema kot maščevalko, ki ne kljubuje zgolj zakonitemu možu temveč vzporedno tudi misli o večvrednosti grške kulture in logosa, in sicer kot pravi novinarka »ki Grkom dopušča nasilje in zapostavljen odnos do barbarov, tujcev, žensk, vseh drugih in drugačnih, izobčenih« (Kesić v Kraigher, 2004: 142). Po predpostavkah

Lade Stevanovič, doktorantke na Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, se lahko osrednji problem v zvezi z Medejo opredeljuje kot problem drugačnosti, zaničevanja ter podložnega in brezosebnega družbenega in kulturnega položaja ženske in tujcev. Umor otrok po ugotovitvah avtorice predstavlja Medejin poskus pobega iz odvisnosti in marginaliziranega položaja ženske v mačistični kulturi (Stevanovič, 2005: 19). Z detomorom, po nekaterih mnenjih okrutnim dejanjem, se je torej zoperstavila vladajoči kulturi in si na nek način utrla pot iz obstoječih družbenih norm, hkrati pa se zoperstavila moževi moči, ga oropala potomcev in po besedah Amelie Kraigher tako zadela v Jazonovo »Ahilovo peto«, saj je imela kot ženska zgolj to »možnost« upora (Kraigher, 2004: 141). Na podlagi slednjega trčimo ob lik ženske, ki je po eni strani ujeta v okove mačistične družbe, svoji etiketi manjvrednosti in podločnosti pa se upre s tem, da rani t. i. »falični ponos«, kar ima za posledico demitiziranje moške večvrednosti. Poleg fiziološke in biološke privilegiranosti moškega, ki je bila ključna za herojske podvige, in seveda vere v njegovo miselno superiornost, se je moški ponos izražal tudi prek njegovih potomcev, dedičev mačističnega miselnega horizonta in še prej, pri samem spočetju novega življenja. Z navezavo na figuro fatalne maščevalke Medeje se ranljivost moške superiornosti in degradacija faličnega ponosa lahko vzpostavi prek lika ženske, ki po opredelitvi Valerije Vendramin »podeli smrtno življenje in ga vzame« (Vendramin, 2003: 203), torej matere detomorilke, ki z ubojem otrok vstopi v boj proti družbenemu zatiranju žensk in, kot meni Amelia Kraigher, šele z najokrutnejšo obliko maščevanja odtehta Jazonov zločin o izdaji, posledično pa tako Jazon brez potomcev kot tudi razvoj družbe brez novih državljanov, nimata prihodnosti (Kraigher, 2004: 142). Estetska figura matere je po ugotovitvah nemške literarne zgodovinarke Renate Möhrmann redkokdaj ubesedena izpod peresa umetnikov, saj lik kot takšen ne vzbuja posebnega zanimanja (Möhrmann v Mihurko Poniž, 2000: 4). Večje zanimanje okrog matere in materinstva so povzročile sodobne spekulacije že omenjenega motiva Medeje, kar nakazuje na zavestno željo po demitizaciji močno zakoreninjenih in nedotakljivih idealnih podob matere oziroma mita o materinstvu, zaradi katerega so bili po trditvah Alenke Puhar podatki, ki odstopajo od mitizirane popolnosti zamolčani (Puhar, 1982: 15).

Svetlana Makarovič poleg reprezentacije ženske, ki odstopa od tradicionalne podobe »prave« idealne ženske, ki sem jo obravnavala in raziskovala v poglavju *Reprezentacija ženske in ženskosti v pesmih in šansonskih besedilih Svetlane Makarovič* oziroma v razdelku z naslovom *Odstopanja od kodirane podobe ženskosti: hibridizacija, animaličnost, erotiziranje in demoniziranje žalik žensk*, predstavlja tudi mater, ki odstopa od klišejskih in dogmatičnih

vzorcev dobre in idealne matere, s tem pa degradira mit o idiličnem materinstvu, ki je bilo mitizirano z namenom, da bi patriarhalno gospostvo opredelilo smisel eksistence in edino družbeno sprejemljivo žensko identiteto ter hkrati po ugotovitvah Suzane Štular lociralo ženske v zasebno/družinsko sfero, prek katere bi se opravičevala njena odtujitev iz javne sfere oziroma struktur oblasti (Štular 1999: 72). Fatalna ženska in mati v pesničnih pesmih in šansonih kljubuje družbenim predpisom in torej tudi reproduktivni funkciji zaradi česar se transformira v zlohотно mater detomorilko, nekakšno sodobno inačico mitološke matere Medeje, in sicer »morilko, / umazano s krvjo otrok« (Evripid, 2000: 44) prek katere, kot bi temu rekla Alenka Puhar, slovenska kontroverzna poetesa načenja »razpoke v zacementiranem tabuju« koncepta neidealnega materinstva in hkrati zamolčanih resnic, ki so bile prikriti s »patetičnim likom« zgolj »plemenite matere« (Puhar, 1982: 29). Plemenita mati, ki je hkrati reprezentacija žrtvujoče matere predstavlja po mnenju Mirana Hladnika »kult matere«, ki se je v slovenski vesti nastanil na podlagi Cankarjevih del in njegove matere Francke, Prežihove novele *Samorastnikov* in njegove žrtvujoče pankrtske matere, Tavčarjevega romana *Cvetje v jeseni* in drugih (Hladnik, 1997: 116). V nasprotju s plemenito, žrtvujočo, odpovedujočo in skrbno materjo pa ob podobi matere Svetlana Makarovič, kot zatrjuje Silvija Borovnik, ne najde »nobene občudovalne, naklonjene ali vsaj dobrotljive besede« (Borovnik, 1995: 96). Najizčrpnjši svojski opis oziroma reprezentacijo matere je pesnica umestila v pesem z naslovom *Grob* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer lirski subjekt zlohотно mater opisuje z naslednjimi besedami:

/T/a ubija, ki rojeva,
vzeti isto kakor dati,
ti si sama svoja mati,
sama svoja lastna hči,
več ne moreš zvedeti,
/.../ in je luč in je tema,
svet je grob in zibelka.

(Makarovič, 1980: 13)

Prek detabuiranja koncepta detomora pesnica v pesmi prikazuje žensko v oblačilih neidealne in nepopolne matere, ki je po besedah lirskega subjekta lahko mati in hči zgolj sama sebi ter posledično morilka svojega lastnega rodu in mati, ki podari otroku življenje in smrt, hkrati pa tudi otrokova spremljevalka od zibelke do prezgodnjega temnega groba. Motiv matere detomorilke Svetlana Makarovič vpelje tudi v pesem *Zibelka* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), v kateri lirski subjekt veleva prazni krvavi zibelki, prek katere nakazuje na umorjenega otroka, naslednje:

» /.../ /Zibelka bela,
 kaj boš dozibala
 v jutro vesela?

Travica, travica
 trava zelena,
 trav je na tisoče,
 mati le ena.

Zibelka, zibelka,
 zibka krvava,
 tu je še trupelce,
 kje pa je glava?

Glava iz trave
 pa reče tako:
 Drugič si rodi
 brez glave telo,

da boš tutajala,
 pesmi mu pela
 in ga popolnoma
 zase imela.

(Makarovič, 1974: 34–35)

Kljub slavospevu materi kot eni in edini, ki bralce zasanja v začetnih kiticah, se po ugotovitvah Silvije Borovnik pesem sprevrže v globoko deziluzijo, v krvavo zibelko in otroško brezglavo trupelce (Borovnik, 1995: 16), kot bi temu rekel Ivan Cankar, v podobo »otroka, spečega /.../ v prezgodnjem grobu«³¹ (Cankar, 1975: 67). V primeru, ko v pesmih dobimo zametek podobe dobre matere po trditvah Borovnikove le ta nastopi kot klišejska podoba, ki jo lirski subjekt deziluzionira do grotesknosti (Borovnik, 1995: 16). Pesnica v pesmi zavestno odmakne pasivno in popolno podobo matere in jo nadomesti z likom oblastne, aktivne in krvoločne morilke svojega otroka. Motiv materinstva pri Svetlani Makarovič je, kot pravi Irena Novak Popov, zavrt v odejo nesreče prek katere se vzpostavi negativni materinski čut do otrok, ki se posledično preobrazijo v »ubijalsko pollaščenje otroka«, kar je obenem tudi posmrtno pollaščenje otroškega trupelca (Novak Popov, 2003: 268).

O zamolčani tabu temi detomora Svetlana Makarovič spregovori tudi v pesmi *Kolovrat* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974), kjer pesnica ne prehaja iz iluzije v deziluzijo kot v pesmi *Zibelka*, temveč začetne verze pesmi začne s srhljivimi in grotesknimi prizori matere, ki utopi svojega otroka. Pričujoča pesem je po ugotovitvah Silvije Borovnik rekonstrukcija ljudske

³¹ Na tej točki omenjam Cankarjev citat zgolj zaradi zanimive in hkrati ganljive upodobitve otroka, ki mu življenjske okoliščine odvzamejo mladost in življenje. V Cankarjevi črtici ne gre za detomore, temveč za like nemočnih in neizkušenih otrok, ki postanejo žrtve vojnih grozot.

pesmi z naslovom *Le predi dekle, predi*, ki govori o previsoki stopnji rodnosti in s tem v povezavi hudi stiski zaradi revščine, njena predelava pa v svojem bistvu problematizira in spregovori o umoru otroka, in sicer:

Je sineka povila,
v tolmunu utopila.
Zdaj pri kolovratu sedi,
z lesenimi očmi strmi,
drdr, drdr, drdr.

Le predi, dekle, predi,
prav lepo nit naredi.
Ko ura udari polnoči,
se v blede torkljo spremeni,
kolovrat suho zaječi,
drdr, drdr, drdr.

Le predi, torklja, predi,
mrtvaški prt naredi.
Naj iz najtanjše preje bo
za njeno cartano telo,
s kolovratom zadavljeno,
drdr, drdr, drdr.

(Makarovič, 1974: 33)

Po pričevanju Simone de Beauvoir se v človeštvu vrednost ne pripisuje spolu ki rojeva, marveč spolu ki ubija. Vendar pa velja poudariti, da je bila vrednost »spolu, ki ubija« dodeljena zaradi vojaških, tako rekoč junaških moških dejanj, ne pa za umor lastnih otrok (Beauvoir, 1999: 114). Srhljiv in groteskni detomorji pa predstavljajo in utelešajo zamolčano temo, ki je v popolnem nasprotju z naravnimi zakoni in družbenimi normami, ki se udejanja v že tako sprevrženem družbenem obstajanju (Novak Popov, 2003: 268). V moderni družbi predstavlja detomor nedoumljivo dejanje, detomorilke pa so bile kot objekti zgražanja postavljene na piedestal polemčnosti (Mihurko Poniž, 2000: 10). Lirski subjekt v pesmi opeva krvoločno detomorilko, ki je utopila lastnega sina in bila zaradi zločina kaznovana s smrtjo, njena posmrtna duša pa se reinkarnira v groteskno torkljo, ki umorjenemu otroku prede mrtvaški prt.

Zgodovinski podatki o sankcioniranju mater detomorilk po raziskavah Katja Mihurko Poniž pričajo o spreminjanju oblik kazni in dojemanju detomora v različnih obdobjih, tako so v 18. stoletju za tovrsten zločin določali ustrezne kazni, v renesansi so umor otrok vezali na materino popородno depresijo, ki ni bila kaznovana, v pozni renesansi pa je detomor predstavljal greh, pripisan čarovnicam (Mihurko Poniž, 2000: 10). Arhetip čarovnice in s tem povezana demonična identifikacija ženske je po ugotovitvah Alenke Jesterle Doležal izražala

sovraštvo patriarhalne družbe do nasprotnega spola (Jesterle Doležal, 2008: 30). Sovraštvo do žensk - čarovnic, ki so se z najokrutnejšo gesto zoperstavile patriarhalnim pravilom igre so udeležili z lovom, in sicer je bil lov na detomorilko enačen z lovom na čarovnico, kazni pa so bile smrtne, kot so denimo utopitev, sežiganje, obešanje, kamenjanje in obglavljanje (Mihurko Poniž, 2000: 10), kot pravi tudi Evripid v svoji drami *Medeja*:

O gnus,
o ženska, ti, ki odvratna
bogovom, meni, vsem ljudem na zemlji!
Kot mati si si upala v otroka
zadreti meč, in mene ugonobila.
Še vedno, kljub brezbožnemu zločinu,
pa gledaš zemljo, gledaš sonca luč?
Pogini! /.../

(Evripid, 2000: 64–65).

2.2.2 PROBLEMATIKA NEZAŽELJENEGA IN NEZAKONSKEGA MATERINSTVA

»Sredi jase sedi dekle s čudnimi očmi, / z očmi, ki vidijo drugače, / z očmi, ki gledajo drugam. / Piha v lučke in se smeje, / smeje se pa spiha v veter / vseh svojih tisoč nerojenih otrok« (Makarovič, 1968: 38).

Samoumevni materinski instinkt in brezpogojna materinska ljubezen o kateri spregovori Sabina Žnidaršič Žagar v delu *Ženski pa so vzrasle svetlejše dolžnosti nego kuhati in prati* zastopata zgolj del realnosti materinstva, torej njegovo pozitivno stran, ki se jo je povzdigovalo z namenom kodificiranja »prave« ženske/matere in njenih dolžnosti (Žnidaršič Žagar, 2009: 30). Idilično pojmovanje in prikazovanje materinstva in s tem žrtvovanje, odpovedovanje, trpljenje matere ter neizmerna ljubezen in skrb za otroka po mnenju Alenke Puhar nedvomno vplivajo na vrednostni sistem ter vzorce medsebojnih odnosov in vedenja, ki se prenašajo skozi generacije. Problematika, ki pa jo Puharjeva izpostavlja pri tovrstnem kliširanju materinstva domuje v pojmovanju materinstva kot enodimenzionalnega in enosmernega, v smislu materi pripisane statične svetniške, podrejene in pasivne vloge, ki daje ljubezen svojim otrokom, s tem pa se izključuje medsebojne odnose. Odnos med materjo in otrokom, ki navsezadnje ni nič drugega kot vsesplošni medčloveški odnos po mnenju avtorice predstavlja dvosmeren proces, recipročnost, vzajemno radost, dobivanje, bogatenje in srečo. Z odsotnostjo problematiziranja medčloveških odnosov po besedah iste avtorice stojimo zgolj pred idilično poslikavo svetnice, denimo očarljivo slikarjevo upodobitev Device Marije, prek katere je patriarhalna in katoliška kultura skonstruirala nem ideal matere in materinstva. Ob podobi idiličnega konstrukta matere avtorica naznanja, da otroci potrebujejo stvarne, realne

mame in ne svetnic, s tem pa je potrebno mitizirano materinstvo detronizirati in dejansko razkriti temno plat materinstva, zamolčano realnost prikrito, kot opredeljuje teoretičarka, s »sluzasto-patetičnim« likom požrtvovalne matere (Puhar, 1982: 29). V sfero zamolčane realnosti spadajo torej nezaželeni otroci in posledična kontroliranja rodnosti, med njimi kontracepcija in prekinitev nosečnosti, torej abortus, med teme spadajo tudi že omenjeni detomori, porodne materine depresije in obsesije ter konflikten in problematičen odnos med materjo in otrokom, kočljivo temo pa predstavlja tudi nezakonsko materinstvo in pankrti.

2.2.2.1 Motiv pankrta in materin gnus nad lastnim telesom

V slovenskem poetološkem literarnem svetu so o problematiki materinstva pisale številne pesnice, kot so Maruša Krese, Vida Mokrin Pauer, Maja Vidmar in tudi Svetlana Makarovič, pri katerih je skupno opevanje materinstva kot nihanja med obstojem in neobstojem, občutek lebdenja nad živim in mrtvim, rojstvom in smrtjo, med neželenim in umorjenim, med nezakonskim in zatiranim zakonskim otrokom. Izstopajočo pesnico, ki tovrstna nihanja ne obdaja z melanholijsko pa predstavlja Svetlana Makarovič, ki prek rekonstruiranja podob popolnih mater, ki so postale ljudska last in idealni zgled, stremi k stvarnemu upodabljanju in kritičnemu preigravanju s prikritimi temami, ki razblinijo zakoličene mite in dogme. Po ugotovitvah Irene Novak Popov torej pesnica ne premore idiličnih prizorov ljubečih mater, ki ljubkujejo svojega otroka, temveč se med drugimi negativnimi podobami matere, kot na primer že omenjene detomorilke, pojavlja tudi upodobitev položaja nezakonske matere (Novak Popov, 2003: 122).

Pesnica motiv nezakonskega materinstva in otroka upesni v pesmi *Kolo* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer lirski subjekt pove:

So nageljni veli,
je pelin zelen,
je Jelengar mrtev,
je pankrt rojen – /.../
je bil pankrt rojen
in koj utopljen – /.../.

(Makarovič, 1980: 21)

Lirski subjekt v pesmi spregovori o nezakonski materi detomorilki, ki jo prežema občutek krivde za rojstvo nezakonsko spočetega otroka, ki ga opredeli s terminom pankrt. Spolno življenje in materinstvo samske ženske je bilo po trditvah Simone de Beauvoir vedno postavljeno na piedestal polemčnosti, saj je ženska, ki je izvenzakonsko spočela otroka

predstavljala odstopanja od družbenih norm in konstrukta ženske, ki se realizira in obvelja zgolj prek domestikacijskega statusa. Nezakonska mati ali mati samohranilka je kot grešnica postala objekt družbenega zgražanja in hkrati sovražnica lastnega telesa, nezakonsko materinstvo pa je po pričevanju Beauvoirjeve za žensko pomenilo strašljivo oviro s tendencami po samomoru ali detomoru, kar je za žensko predstavljalo manjši greh oziroma kazen, kot da bi se je celotno življenje oprijemal status grešne in nečiste pankrtske matere (Beauvoir, 1999: 302).³² V pesmi *Mati* iz pesniške zbirke *Pelin žena* (1974) pesnica upesni žensko/mati, ki rojstvo nezakonskega otroka opredeljuje kot »vreči« le tega v svet³³ in njen posledičen gnus in krivdo, ki jo pripisuje svojemu grešnemu in nečistemu, omadeževanemu telesu, in sicer lirski subjekt pravi:

Glejte ga, glejte, pankrta
v ta beli svet vrženega.

O da ga ne bi, ne bi bilo,
da ne bi bilo krivo moje telo.

(Makarovič, 1974: 30–31)

Družbena degradacija nezakonske, pankrtske matere je v tradiciji veljala kot svarilo pred kršitvijo in neupoštevanjem zakonov ter s tem ženske pozivala k poslušnosti, ponižnosti in uresničevanju družbenih norm. Ker je v družbi veljalo vsesplošno prepričanje, kot to poudarja Alenka Puhar, da »i/z nečistega dejanja in od nečiste matere se lahko rodi le nečisto bitje – na zunaj, na znotraj in v duši« (Puhar, 1982: 49), so različni avtorji v ospredje postavljali otrokovo trpljenje bodisi z namenom, da bi vzbudili bralčevo sočutje, bodisi da bi ženske opozorili, da na podlagi neupoštevanja zakonov na svoje otroke prenaša svoj greh, kar posledično privede do lika trpečega, v družbi zasramovanega otroka ali celo do motenj v njegovem psihofizičnem razvoju. O napadalnem, asocialnem nezakonskem otroku spregovori tudi pesnica v šansonskem besedilu *Balada o T* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju*, in sicer:

Baje, da že v šoli je bil napadalen,
potuhnjen in čuden in asocialen

³² Pričevanje o pozitivnem odnosu do nezakonskega materinstva in pankrtske matere, ki je svoje celotno življenje posvetila vzgoji svojih devetih pankrtov, pa v slovenski književnost predstavlja pankrtska mati Meta, iz novele *Samorastniki* avtorja Prežihovega Voranca (Puhar, 1982: 35).

³³ Opredelitev rojstva kot otroke »ven pometati« zasledimo tudi pri pesnici Maruši Krese, in sicer v pesmi *Je to nevarno?* iz pesniške zbirke *Danes*, kjer lirski subjekt pravi: » Je to nevarno? / Žvižgaš. / Sem te okradla? / Sovražiš. / Me spustiš k sebi? / Svoj trebuh sem ti dala. / Vse otroke sem ven pometala. / V meni je hladno. / Oči še imam in roke ledene. / Daj prosim, rad me imej (Krese, 1989: 13).

in sploh marsikdo že takrat je dejal,
da bo ta pankrt nesrečno končal.
Se mama uboga je bridko jokala,
prosila, molila, ob tla se metala
a kot iz gospodka bi zrasel gospod,
tako iz falotka je zrasel falot.

(Makarovič, 1990: 48)

O harmoničnem odnosu med materjo in otrokom so po ugotovitvah Katje Mihurko Poniž pisale predvsem poročene ali ovdovele ženske pisateljice višjih slojev, ki so svoja dela posvečala svojim otrokom. Nasprotnega mišljenja so bile po besedah avtorice preproste ženske, »ki jim je materinstvo pomenilo vsakdanji boj za preživetje, v primeru nezakonskih mater pa sramoto in ponižanje na vsakem koraku« (Mihurko Poniž, 2008: 9–10). Pojav nezakonskega materinstva je po raziskavah Alenke Puhar v preteklosti predstavljal pogost pojav, nezakonske otroke pa so matere po porodu oddale v rejništvo ali sorodstvu. V primeru, ko je ženska otroke obdržala, so se le ti udeleževali doma v kmetijskih opravilih in po nadaljnjih raziskavah Puharjeve zelo mladi zapustili dom in odšli v svet. Srhljivo pa je dejstvo, ki ga avtorica navaja o nadpovprečni stopnji umrljivosti nezakonskih otrok v primerjavi z zakonskimi, to pa kot posledica bivanjskih razmer ali pa zgarane, zasramovane in družbeno degradirane materine roke (Puhar, 1982: 35–36).

2.2.2.2 Motiv abortusa in nerojenega otroka

*»Le tiho, le tiho, fantič ti, / kdo te je zdramil sredi noči? / Ali jok sinka nerojenega,
/ v mojem telesu umorjenega, / ali molk prazne zibelke, / z rdečimi srci porisane. //
Prazna je, prazna zibelka /.../« (Makarovič, 1973: 45).*

Abortus ali splav je skozi zgodovino po teoretičnih predpostavkah Simone de Beauvoir predstavljal odvraten zločin in nizkotno dejanje, zato je bilo opisovanje literarnih junakinj kot trpečih porodnic sprejemljivejše kot pa žensk, ki se zavestno odpovejo materinski funkciji. Po ugotovitvah teoretičarke rimsko pravo življenju zarodka ni namenjala posebne zaščite, pojmovan ni bil kot človeško bitje ampak kot del materinega telesa. V obdobju propadanja rimskega cesarstva abortus torej sprejemajo kot normalen postopek, vendar pa po mnenju avtorice kaznovan v primeru, da je ženska v nesoglasju z možem odklonila otroka. Krščanstvo in njegove moralne predstave pa so po trditvah iste avtorice pojmovanje abortusa preobrazile v zločin proti plodu (Beauvoir, 1999: 178–179). Star katoliški argument o zarodku, ki mu podeli dušo in ga s tem povzdigne v avtonomno bitje je po mnenju Beauvoirjeve pripomogel k ugovoru proti uzakonitvi abortusa in le tega razglasil kot nehumano, kaznivo dejanje.

Zoper brezpredmetnost razlogov o obsojanju abortusa avtorica nastopi z argumentom, da prisiljene nosečnosti in s tem rojevanje nezaželenih otrok privedejo do starševske tiranije nad otroki, ki bodo kot odvečni produkt žrtve starševske grobosti in frustracij ali pa prišli v roke dobredelnih ustanov ter posledično kot sirote oropani za družinsko življenje in toplino (Beauvoir, 1999: 298–299).

Tematizacije zavestne prekinitve nosečnosti se v svojih pesmih poslužuje tudi Svetlana Makarovič, za katero je abortus po ugotovitvah Irene Novak Popov manjši zločin kot namerno materino prilaščanje otroka, ki ga preobraža v objekt lastnine na katerem izvaja frustracije in tako omejuje njegovo realizacijo v svetu in družbi (Novak Popov, 2006: 717). O temi nezaželenega in nerojenega otroka pesnica spregovori v pesmi *Nerojen* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), in sicer:

Lončen vrč vzame
in gre z njim po vodo,
po to lepo in bistro,
ker je žejna močno.
Pri prastarem vodnjaku
se v vodo zastrmi –
z dna jo tiho pozdravi
dvoje mrtvih oči.
Pa se malo zamisli,
si preplete lase,
vrč v vodo zažene
in se vrne v polje,
pa če bi bil le eden
kdaj koga utopil –
ne boš se rodil.

Belo srajčko ti veze
in prepeva tako,
kako bi lahko
vse drugače bilo.
Pa naenkrat utihne,
srajčko odloži,
se v iglo zagleda
in se je zboji –
vidi nož v tvojem grlu in iglo v očeh,
vidi nož v tvoji roki
in vrv v dlaneh –
pa če bi bil le eden
kdaj kri prelil –
ne boš se rodil.

Zjutraj vrt okopava,
lepe rože sadi,
jim skrbno priliva

in jim govori.
Pa malo prisluhne
vetru z grobov,
motiko odvrže
in se vrne domov.
Čuti vonj svoje kože,
sladkobno prsten,
čuti tebe kot rožo,
polno semen,
ta jih je, Drugi seje,
ta bi nove plodil –
ne boš se rodil.

(Makarovič, 1980: 19)

Nosečnost se v pesmi odvija in razvija kot življenjska drama, saj se, kot nakazuje lirski subjekt, v ženski/materini zavesti odvija dvoboj in le ta koleba med odločitvijo o rojstvu in/ali smrti. Od otroštva do mladostne dobe po raziskavah Simone de Beauvoir odraščajoča ženska preide skozi različne stopnje, na podlagi katerih posledično materinstvo doživlja kot čudež in igro ali pa v njem vidi grožnjo zoper osebnost. Po pričevanju Beauvoirjeve torej ženska med nosečnostjo doživlja otroške sanjarije in mladostniške tesnobe, ki se sprožijo glede na odnos do matere, moža, družbe in zlasti svoje lastne identitete, torej je njen odnos do materinstva odvisen od celovite oblike njenega življenja, od njenega razmerja do moža in lastne preteklosti ter pogleda na prihodnost (Beauvoir, 1999: 309). Po standardih tradicionalne ideologije bi ženska s stvaritvijo novega življenja ter s tem potešitvijo moških mesenih strasti in potrebe po »plojenju« upravičevala lastno eksistenco, ampak pesničino bodočo mati prežemajo mračne misli in grozljive predstave o umoru otroka. Kot izberemo iz naslova pesmi se le ta odloči za prekinitve nosečnosti, saj je po besedah lirskega subjekta smrt otroka, v materinem »telesu umorjenega« (Makarovič, 1973: 45) manjši zločin, kot pa da bi se le te prijel sloves krvoločne detomorilke, ki bi jo z dna vodnjaka vedno pozdravljalo »dvoje mrtvih oči« (Makarovič, 1980: 19) ali moralne morilke svojih otrok, ki bi z diktatorstvom in obsesijami vzpostavila patološki odnos do njih ter postopoma ubijala njihovo otroštvo in svobodno življenjsko integriteto.

2.2.3 KOMPLEKSNOŠT ODNOSA MATI-OTROK IN MATERINA KRIVDA

*»Pasla je pehtra gade tri / /.../ varijo gadje kaplje tri. // Saj tudi zate, /
mamica, mamica, / ker si na svet me spravila.« (Makarovič, 1974: 14).*

Vdor znanosti v koncept materinstva in posledično nastajanje poučnih besedil o pravilni vzgoji otrok s strani matere je po mnenju Sabine Žnidaršič Žagar vplival na povečanje

materine odgovornosti in ženske oziroma materine krivde (Žnidaršič Žagar, 2009: 35). Na krščanskem in znanstvenem področju je po ugotovitvah Suzane Štular krivda povezana »z umeščenostjo materinstva v "naravo" z "materinsko ljubeznijo" in predpostavljeno povezavo mati-otrok« (Štular, 1999: 71). Brezmejna in nesporna materinska ljubezen je torej po besedah Štularjeve opredeljena kot naravna in instinktivna interakcija v relaciji mati-otrok ter hkrati otrokova pravica in neizpodbitna absolutna vrednota. Podoba »dobre« matere« s prirojenim materinskim čutom je tista, ki po mnenju raziskovalke predstavlja otrokov »podporni sistem«. Popolna mati s svojo materinsko vlogo pripomore k tranziciji otroka v »zgodnega državljana oziroma državljanke«, zato so po avtoričinem mnenju vsa otrokova odstopanja od norm dobrega državljana ali državljanke, pripisane materi in njeni disfunkciji v materinski vlogi. Ker se torej materinska ljubezen smatra kot »naravna«, prirojena in instinktivna ženske, s tovrstnim mankom nase pripišejo občutek krivde nepopolnosti, kot o deziluziji ideala matere še napiše Suzana Štular, in sicer:

»Krivda: ker je v njeni zmožnosti (ki se prikazuje kot naravna danost ali priučena spretnost) popolno materinjenje, je za vsako nepopolnost /.../ kriva sama« (Štular, 1999: 67).

Psihoanalitična spoznanja iz začetka 20. stoletja, ki so se obregala ob razvoj osebnosti, so po raziskavah Sabine Žnidaršič Žagar s slikanjem matere kot izhodiščne točke pravilnega in nepravilnega otrokovega psihofizičnega razvoja potencirale materino krivdo. Na podlagi slednjega so se ustoličile psihoanalitične ideje o tem, da so materina dejanja v prvih letih otrokovega razvoja nepovratne spremenljivke, ki zaznamujejo njegov nadaljnji telesni in osebni razvoj, ki z enim samim odstopanjem ideala matere lahko vodi, kot meni Žagarjeva, v kognitivno ali psihološko škodo in krizo identitete potomcev (Žnidaršič Žagar, 2009: 35). »Cinične pripombe«, kot jih opredeljuje teoretičarka, o ženskah kot edinih krivcih za kaotično stanje sveta in krizo identitete otrok so pripomogle k temu, da so ženske ponotranjile in prisegale na osrečujoče poslanstvo pravilne in idealne materinske vzgoje, in sicer materinsko dolžnost in hkrati oblikovale bodočnosti otrokove življenjske poti. Skonstruiran ideal matere kot potencialne izpolnjevalke celotnega materinskega horizonta pravilne vzgoje pa je po avtoričinih opredelitvah posledično soustvaril svojega Drugega, torej materinsko krivdo, ki je bila odraz nesposobnosti doseganja edinega dostojanstvenega ideala. V začetku 20. stoletja se je torej po ugotovitvah iste avtorice začel oblikovati koncept materinstva, kjer sta idealizirana mati in njena iracionalna ter neobvladljiva krivda predstavljala komplementarna pola, in sicer bodisi lik vsemogočnih mater odrešiteljic bodisi

uničevalk (Žnidaršič Žagar, 2009: 58), če si sposodim besede pesnice Maruše Krese, ki »so nas skupno z materinim mlekom in s strahom hranile« (Krese, 1989: 49).

Britanska pisateljica, filozofinja in feministka Mary Wollstonecraft se v knjigi z naslovom *Zagovor pravic ženske* dotakne vprašanja o dejanskem obstoju materinskega nagona in materinske ljubezni, ki se razvije/izoblikuje šele po otrokovem rojstvu, kar lahko občutijo tudi nebiološke matere, ki otroke samo vzgajajo. Materinska ljubezen je po tezah filozofinje neinstinktivna in nenagonska »šibka vez«, ki je posledica morale in odvisna od »vzajemne simpatije«, dostopna pa le razumnim in neodvisnim ženskam, ki so potemtakem lahko »dobre matere« ne glede na vprašanje biološkosti (Wollstonecraft v Mihurko Poniž, 2003: 81). Prav tako kot Wollstonecraftova tudi nemška pisateljica in zagovornica ženskih pravic Hedwig Dohm poudarja, da je dobra mati lahko intelektualna in razgledana oseba, ki pa ni nujno biološka mati. V povezavi z materinskim nagonom pa Dohmova izoblikuje tezo prek katere ga opredeli kot konstrukt patriarhalne družbe, ki je bila nasprotnica ženskega gibanja in hkrati temelj kjer so se izoblikovale mačistične teorije, kot še meni avtorica, o »neprimernosti in nenaravnosti ženske želje po emancipaciji« (Dohm v Mihurko Poniž, 2003: 81). Teorijo o enačenju materinskega nagona z materinsko ljubeznijo odločno zavrača tudi Simone de Beauvoir, ki poudarja, da je materinska ljubezen čustvo in materina zavestna drža. V svojem raziskovanju ženskosti in materinstva Beauvoirjeva pride do zanimivega spoznanja, ko pravi, da je sicer patriarhalna družba ženske označevala kot inferiorna, pasivna in nerazumna bitja in jim odrekala zmožnost po izobrazbi, aktivnosti, kulturi in drugih privilegijev, ki so jih bili deležni le moški, ampak drugi strani pa jim je prav ta diskriminatorna družba prepuščala otroke z namenom, da jih vzgojijo v dobre državljane in državljanke. Konstrukt prave ženske in dobre matere je torej po avtoričinih ugotovitvah v svojem bistvu protisloven, saj kot meni »ženskam ne pustijo /.../ živeti; v nadomestilo pa jim dovolijo, da se lahko igrajo z igračami iz mesa in kosti« (Beauvoir, 1999: 345). Francoska teoretičarka se osredotoči predvsem na predstavo o slabi materi in materinski drži bodisi kot odrazu »muhastega sadizma«, kjer gre za materino nadvlado in vsiljevanje njenih vzorcev in želja otroku, bodisi »mazohistične predanosti«, kjer se matere identificirajo kot žrtve prek česar vzbujajo v otroku krivdo in se s položajem žrtve opravičujejo za odrekanje svobode potomcem (Beauvoir, 1999: 337). Na kompleksnost materinstva in s tem povezanimi negativnimi občutki opozarja tudi feministična teoretičarka Melanie Klein, ki podaja svoja spoznanja o t. i. predojdijski fazi, torej o zgodnjem odnosu med materjo in otrokom, ki je po avtoričinih ugotovitvah »poln tesnobe in ambivalentnosti« s tem pa zagovarja tezo, da

materinstvo ni zgolj učinek naravnega instinkta in posledično ni napolnjen zgolj z lepimi občutki, kar nakazuje na notranjo razcepljenost v odnosu mati-otrok (Klein v Kristan, 2005: 193).

Problematicni odnosi v družini so po raziskavah Ane Filip ena izmed najpogostejših tem slovenske in svetovne literature. Predvsem pa se v sodobnem obdobju v veliki večini izpostavlja zapletenost odnosa med materami in hčerami, kar je posledično vzbudilo zanimanje in si pridobilo mesto v psiholoških, socioloških in kulturoloških razpravah. Opirajoč se na psihološke in psihoanalitične teze Filipova svojo teorijo relacije razmerja mati-hči gradi na ideji identičnosti spola in organskega deficita, torej manjkajočega falosa, kot glavnega krivca za kompleksnost tovrstnega odnosa, kar hčer odvrne od matere in jo preusmeri k očetu. Osnovna ideja omenjene psihoanalitične razlage je po ugotovitvah avtorice v materini in hčerini nezmožnosti cenjenja lastnega telesa, hčerka pa se posledično za doseganje svoje ženskosti mora od matere distancirati in razlikovati mater od ženske. Konstanto v odnosu mati-hči po mnenju iste avtorice torej predstavlja neprestan boj med podobnostjo in različnostjo, ločevanjem in povezovanjem ter odvisnostjo in neodvisnostjo. Ana Filip v svojem delu izpostavlja različne poglede na mater in materinstvo. V primeru ko mater ob hčeri akumulira lastno nezadovoljno seksualnost in nedosežene sanje, svojo hčer uporablja za kompenzacijo lastnih neizpoljenih želja in jih posledično oropa individualne svobode. Po drugi strani pa imamo tudi primere patoloških mater, kot le te opredeli avtorica, ki s svojo nezmožnostjo materinske ljubezni otroke fizično zanemarjajo ter drugo skrajnost, kjer imamo pretirano zaščitniške matere (Filip, 2007: 16–18).

Slovenska literarna zgodovinarica in kritičarka Alenka Jovanovski ugotavlja, da je mitologizacija Cankarja privedla do Matere, ki stopa na mesto očeta, kar je privedlo do slovenske nacionalne fantazme. Rdeča nit specifičnosti cankarjanskega motiva matere in odnosa med materjo in sinom-otrokom predstavlja nadrealno žrtvujočo se mater in otrokovo notranjo razdvojenost bodisi zaradi sovraštva bodisi krivde do matere. Žrtvujoča se cankarjanska mati pa je tako po ugotovitvah teoretičarke »prešla v nacionalni imaginarij matere« (Jovanovski, 2011: 363). K reinveciji materinskega principa, ki je bil po mnenju iste teoretičarke proces, so prispevale ženske pesnice, kot so denimo Maja Vidmar, Vida Mokrin Pauer, Barbara Korun in Svetlana Makarovič ter Taja Kramberger in Nataša Velikonja, ki so k rekonstrukciji matere dodale transgresiven priokus in se tako uprle »patriarhalni logiki«. Rekonstrukcija motiva požrtvovalne matere v, kot temu pravi Alenka Jovanovski, temno mater »ki zanemarlja ali ubija – ali po prodaja svoje otroke« (Jovanovski, 2011: 371) privede

tudi do specifičnega odnosa med materjo in otrokom,³⁴ predvsem pa med materjo in hčerjo, ki se v ženski poeziji 20. in 21. stoletja lahko popači v materino neizbežno lastništvo, kjer se mater lahko izkaže kot ženska z odvrtnimi potezami; mater, ki hoče svojega otroka za vedno obdržati v temnicah svojega trebuha; mater, ki hromi svojega otroka in se ga želi polastiti, da bi zapolnila praznino svojega lastnega bitja; najbednejšo možno vzgojiteljico; mater, ki poneumlja in ponižuje otroka; mater, ki svojemu otroku poreže krila in ga s tem zadržuje daleč stran od vrhov in tista ki ubija.

Kompleksne odnose in frustracije med materjo in otrokom, najpogosteje hčerjo,³⁵ upesni tudi Svetlana Makarovič v svojem poetološkem opusu. Na tej točki podajam zgolj misel ne pa dejstvo in se sprašujem, če je tovrstno gledanje na materinski odnos vezan na pesničino življenjsko izkušnjo, ki jo je preživljala po očetovem odhodu, in bi se lahko potemtakem oprli na misel Simone de Beauvoir, ki pravi: »nikoli nič ne izbriše otroštva«?³⁶ O zapletenem razmerju med hčerjo in materjo pesnica torej spregovori v pesmih *Roža* in *Grob* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980). Pesem *Roža* predstavlja pesničino fascinantno predelano slovensko narodno pesem *Jaz sem mala roža*, ki predstavlja eno izmed najbolj znanih in

³⁴ V ljudskem slovstvu in literarnih upodobitvah materinstva je po raziskavah Katje Mihurko Poniž veliko negativnega prikazovanja mater kot zlobnih bitij. Avtorica v svojem delu z naslovom *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* pravi naslednje: »V pravljicah bratov Grimm so matere ali odsotne ali pa nastopajo kot zlobna bitja, največkrat v vlogi mačeh. Tudi slovenska ljudska ustvarjalnost v tem pogledu sledi evropskim tokovom: mladi Bredi streže po življenju hudobna tašča, ki se ne more sprijazniti, da sin zdaj pripada drugi ženski in je torej primer oblastne matere, lepa Vida pa pozabi na svoje materinstvo, ko se ji zazdi, da bo njeno hrepenenje našlo svoj cilj, kar uteleša lik matere, ki ne skrbi za svojega otroka z vse zatajujočo ljubeznijo« (Mihurko Poniž, 2003: 83).

³⁵ Pesnica Vida Mokrin Pauer v pesmi *Neodposlano pismo* iz pesniške zbirke *Modrice* zapiše: Mati, / rada bi ti pismo odposlala, / a si mi jezik zažgala / in me po krivem v / norišnico strpala. / Zato se kar obriši / pod nosom / za te še prevroče / opečene besedice / tvoje ljubljene / hčerke (Mokrin Pauer, 2004: 10). V pesmi beremo presunljivo neodposlano hčerino pismo materi, kar nam nakazuje na nekakšno tujstvo oziroma distanco in njun nepopoln odnos. Lirski subjekt v oblačilih hčerke na list papirja zlije vse zamolčane resnice, ki ji ležijo na duši, saj spregovoriti ne more in materi očita, »da ji je jezik zažgala«, kar je metaforično najverjetneje asociiramo na molk in represije, zato so tudi opečene besedice zlite na papir, med verze, ki pa nikoli niso prišli v branje namenjenemu naslovniku. Iz pesmi izžareva tesnoba in hčerkin jeza do svoje matere ter njun frustriran in problematičen odnos, ki lahko izvira prav iz materine krivde, ki je svoje tegobe stresala na nebogljeno hčer ter ji posledično omejila svobodo, odvzela možnost in pravico lastne čustvene artikulacije in navsezadnje omejila njeno svobodo ter življenjsko realizacijo.

³⁶ O pesničinem odnosu z materjo pišem v prvem poglavju z naslovom *Življenje in bibliografska zakladnica Svetlane Makarovič*.

citiranih otroških pesmic s pozitivno opevano figuro matere. Ljudska pesem govori o otroku, majhni mamini roži, ki jo mati boža in ji izkazuje veliko ljubezen. Hkrati pa govori še o tem, kako mora biti težko izgubiti mater. Inovativna pesnica ljudsko pesem po ugotovitvah Silvije Borovnik ironizira in transformira v negativno opisovanje in preklinjanje materinskega lika (Borovnik, 1995: 96), kjer se kateri lirski subjekt identificira v izmaličeni podobi spake in spregovori naslednje:

Jaz sem mala roža,
roža mamina,
mama žre semenje
mojega srca.

Jaz sem mala roža,
jaz sem rožni spak,
moj je cvet pokvečen
in moj med grenak.

Moje zadnje seme
se je obletelo,
moje zadnje seme
mater je preklelo,
pa to ni več važno,
skoraj bo jesen
in težko bo temu,
kdor bo poln semen.

(Makarovič, 1980: 15)

Pesniččin odnos do materinstva, ki temelji na obrzdanju in potlačevanju ženskega nagona materinstva zaradi krutosti življenja, in njeno opozorilo na življenjske težavnosti in ovire ženske oziroma deklice, ki odrašča v žensko, ter spodbudo za pobeg pred institucionalno in materino kompleksnostjo lahko uvidimo v šansonu z naslovom *Teci, punčka* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990). V začetnih verzih besedila lirski subjekt z blagim ironičnim tonom opozarja na to, da bi v družini ali družbi radi dobili deklico, kar je že tako v navadi in le tej točno pripiše karakteristike »prave« ženske, in sicer požrtvovalnost, poslušnost, pasivnost in pokornost, ki jih bo morala reprezentirati in upodabljati v družbi in družini. S tem v povezavi lirski subjekt pove naslednje:

Mi že vse imamo, vse smo si kupili,
le še majhno punčko radi bi dobili,
ker je že v navadi tako,
ljubka mora biti, mora nas ljubiti,
brati naše želje, da nam bo v veselje /.../.

(Makarovič, 1990: 10)

V nadaljevanju šansonskega besedila lirski subjekt nagovarja dekle, in sicer:

/.../ teci, punčka, teci
življenje ima zate nabrušen nož,
/.../ ušla mu tako ali tako ne boš /.../
življenje te lovi!

(Makarovič, 1990: 10–11)

Rojevanje otrok za francosko feministko Luce Irigaray predstavlja čudežno stvaritev, ki je edinstveno ženska. Vendar pa se ženske, po besedah Irigarayeve najiminitnejše ustvarjalke, preobražajo zgolj v služabnice reprodukcije moškega družbenega reda, saj je reprodukcija spreobrnjena v dolžnost do rojevanja, predvsem dečkov (Irigaray, 1995: 106). Zaradi poveljevanja veljave moškega in njegove ugodne pozicije v družbi, ki jo je ženski vcepila patriarhalna kultura, si matere po raziskavah Simone de Beauvoir v veliki večini želijo roditi sina, ki se bo lahko v svetovnem horizontu uveljavil kot vojak, junak, poglavar, ustvarjalec in v vlogi drugih visoko vrednotenih funkcij, ki so dosegljive zgolj moškemu spolu. Odnos mati-sin je po besedah Beauvoirjeve pozitivno naravnano, saj kljub temu, da se sin izmakne materinemu naročju, ker mu je odprta pot v kulturo in družbo, mater »igra *mater doloroso* in /.../ v sebi premleva ponos, ker je rodila enega svojih zmagovalcev«. Diametralen, kompleksnejši ali kar dramatičen pa je po mnenju avtorice že omenjen odnos mati-hči, problematičnost odnosa pa se vzpostavi zaradi materine tekmovalnosti do hčere, kot rezultata iste marginalizirane družbene pozicije obeh žensk, tako odraščajoče hčere kot tudi odrasle in izkušene matere (Beauvoir 1999: 340). Na podlagi dejstva o ženski/materi, ki je v družbenih očeh identificirana kot pasiven objekt-ženska Luce Irigaray pojasnjuje, da zaradi superiornega vrednotenja moškega spola v kolesju t. i. falogokratskega patriarhalnega reda tudi hči zapade v objektivizacijo, s tem pa ni priznana kot subjekt - hči (Irigaray, 1995: 47). Lirski subjekt v besedilu svari deklico, ki odrašča v odraslo žensko, pred družbo oziroma ji priporoča pobeg izpod okov tradicionalne družbe, zoper »brezčutne zvezde«, zoper »gluho ulico« ter pred pobeglimi sanjami in krutostjo življenja. Deklica je v pesmi poimenovana oziroma enačena z lutko, v smislu pasivnega, poslušnega in brezčutnega objekta, ki deluje in biva pod nadzorom družbenih norm, ki jo zapirajo med štiri zidove svojega doma in družine, kjer postane marioneta in žrtev moškega principa.

Konfliktnost odnosa med materjo in hčerko pesnica upesni tudi v pesmi *Oltarna slika* iz pesniške zbirke *Sosed gora* (1980), kjer vzporedno ruši idilično podobo matere, ki jo predstavlja svetopisemska Marija, in sicer:

Kako ti je, hčerka moja,

na tem belem sveti?
Dobro, mati, dobro mati,
nemre bolje biti:
brat mi po življenju streže,
sestra dete bije,
zemlja kri požira, mati,
seme dobro klije. /.../

/.../ Brate so mi oslepili,
sestre so mi utopili,
mene kamenjali,
tebe milovali,
dobro mi je, dobro, mati,
na tem belem sveti,
škoda le, da nisi, mati
več otrok rodila.

/.../ Bi še kaj vprašala, mati
iz oltarne slike?

(Makarovič, 1980: 14)

Svetniška mati iz oltarne slike, prek katere se navezujemo na poduhovljeno devico Marijo, sprašuje živo hčer o njenem bivanju v svetu. S posmehljivim in ironičnim tonom hči v vlogi lirskega subjekta po ugotovitvah Silvije Borovnik odgovarja na materino vprašanje in obenem ironizira »katoliško frazo, da so si na svetu bratje in sestre« (Borovnik, 1991: 96). Idealizirano in deviško Mati Doloroso, ki kot že omenjeno v mitu o materinstvu predstavlja ideal matere, Svetlana Makarovič v svoji pesmi odstavi iz piedestala nedotakljivosti in jo preobrazi v tisto, ki po mnenju Borovnikove »s svojim v spone tradicionalnih predpisov vklenjenim ravnanjem, povzroča zlo na svetu« (Borovnik, 1991: 97).

V šansonskem besedilu z naslovom *Primož* iz zbirke šansonskih besedil *Krizantema na klavirju* (1990) pa poetesa vpelje podobo matere kot izrazito posedovalnega bitja, ki vzgaja t. i. družbeno pričakovane podobe otrok-Primožkov v »pokorne ovce«, in v sodelovanju z institucijami ter dotičnimi vzorci pravilnega vedenja uničuje otrokovo kreativnost in svobodno realizacijo v individualnem, družbenem in vseživljenjskem smislu, saj Primož, kot pravi lirski subjekt »se po pameti drugih ravnati uči« (Makarovič, 1990: 42) in naredi vse tako, »da ne bo mamica žalostna« (Makarovič, 1990: 43).

Vsak dan, vsako uro in vsak trenutek
na ta lepi svet se nov človek rodi,
/.../ se po pameti drugih ravnati uči.

Primožek, spet si polulal pleničke,
Primožki, Primožki vsega sveta,
bodite pridni in snažni dojenčki,

da ne bo mamica žalostna.
 Primožek, hodkaj lepo zraven mame,
 Primožki, Primožki vsega sveta,
 hodkajte vendar, kot se spodobi,
 da ne bo mamica žalostna.
 Primož, si dal tetici roko?
 Pozdravi lepo: Dober dan, tetica.
 Povej tetici tisto pesmico iz vrtca,
 da ne bo mamica žalostna.
 Upam, da bo spričevalo odlično,
 Primož, saj veš, kar kdo zna, to velja,
 pridno se uči, učitelje ubogaj,
 da ne bo mamica žalostna.
 Dnevi bežijo in tedni in leta,
 Primož je dorasel v moža,
 priden je, vesten in dobro zasluži,
 da ne bo mamica žalostna.
 Primož, poslušaj, ta punca ni zate,
 ker je nevzgojena in frfasta,
 ne pusti se vendar kar prvi speljati,
 da ne bo mamica žalostna.
 In Primožu mama je ženo izbrala
 in tudi kot tašča je vredna zlata,
 zdaj čaka na vnuke in Primož se trudi,
 da ne bo mamica žalostna.
 Ne kadi in ne pije, še manj ponočuje,
 svoj prosti čas, jasno, preživlja doma,
 nikoli, še v sanjah ne bo čez plot skočil,
 da ne bo mamica žalostna,
 v službi pa šefu stolček podpira
 in s podrejenimi zviška ravna,
 dela pač, kakor mu je naročeno,
 da ne bo mamica žalostna.
 Leta bežijo in Primož se stara,
 Primoži, Primoži vsega sveta,
 mirno živite, spodobno umrite,
 da ne bo mamica žalostna.
 Vsak dan, vsako uro in vsak trenutek
 ta naš lepi svet kdo od nas zapusti,
 vsak dan, vsako uro in vsak trenutek
 se med nas kakšen nov Primož rodi.

(Makarovič, 1990: 42–43)

Prepričanje o tem, da otrok v materinem naročju zagotovo najde srečo je po mnenju Simone de Beauvoir zlagan konstrukt, saj poleg krasnih mater obstajajo tudi slabe matere, ki s kompleksi, obsesijami in nervozami, ki koreninijo bodisi v njeni družinski preteklosti bodisi v življenjskih izkušnjah nasploh, otroku niso priporočljiva družina. Ko je življenje staršev

globoko zaznamovano z življenjskimi dramami se po mnenju avtorice njihov odnos do otrok vzpostavlja prek kompleksov in frustracij (Beauvoir, 1999: 347). Velikokrat so matere razočarane nad tem, ker njihovi »Primožki« ne odrastejo v njihov ideal oziroma ne utelešajo podobo odraslega otroka, ki so ga same želele ustvariti, kot denimo priča lirski subjekt v šansonskem besedilu z naslovom *Ojoj, gospa*:

Gospa je razočarana, gospa se je nadejala,
da bo njen sine diplomat,
da bo vsaj delal doktorat,
a v šoli se slabo uči in se potepa vse noči,
nevljuden je, neotesan,
oblači se kot huligan – /.../
Samo pomislite, gospa, bili smo nekaj boljšega:
moj dedek je bil lajtenant in moj papači fabrikant –
moj mož je pa tako-tako,
možila sem se pod nivo
n škandalozno se mi zdi,
da na očitke kar molči /.../
(Makarovič, 1990: 51)

Pesem z naslovom *Rojen* priča o otroku, ki se nezavedajoč krempljastih usod človeka in možnih deziluzoričnih vzorcev materine ljubezni rodi v svet, in sicer lirski subjekt pravi:

Zbudi se in še nič ne ve,
ne ve, zakaj kriči,
ko sonce s tisoč iglami
zabode ga v oči.

Ne ve, da ostri mraz je to,
kar grebe mu po koži,
le stiska drobcene pesti
in toži /.../

Vse naokrog je vrišč in trušč
in zmeda črt in peg,
da strah utripa in preži
izza prosojnih vek.

Z udarci, kriki prebujen
v drobovju ajdinje,
izgnan iz nje. In za vselej
je zamujen njen ne.

Nad krstnim kamnom ga držijo
krempljaste roke.
Nič več nazaj, nekdo od vseh.
Tako dobi ime.

V tuja naročja se taji
in skriva svoj obraz

in se tišči besede ti,
ker jaz pomeni mraz.

Peščena ura je telo
z bežečo nitko dni.
Samo takrat ve, da živi,
ko najbolj zaboli.

(Makarovič, 1998: 122–123)

Odraščajoč otrok po pričevanju lirskega subjekta skozi svoje odraščanje občuti materine »krempljaste roke nad krstnim kamnom« ter z »mrazom v srcu« in v sponi družbe in roditeljev ujet otrok spozna krutost bivanja, in velikokrat se lahko zgodi, da zaradi frustracij v otroštvu, kot pravi lirski subjekt:

/.../ /z/ grožen otrok pobegne v svet
pred starši in vzgojitelji,
drogiran in zapit
konča v poboljševalnici –
a to se nas ne tiče.

(Makarovič, 1990: 6)

Rdeča nit koncepta materinstva in reprezentacije matere pri Svetlani Makarovič je negativno oziroma temno materinstvo, ki degradira idealizirane podobe institucionaliziranega materinstva z uvedbo družbeno spornih nezakonskih mater ter neidealnih, nevrotičnih in frustriranih mater brez razvitega materinskega čuta in morilk ali detomorilk, ki svojo realizacijo v življenju ne asociirajo na reproduktivno funkcijo, zato se nezaželenih otrok znebijo z umorom ali z abortusom. V primeru ko pesničina mater ne poseže po detomoru ali zavestni prekinitvi nosečnosti pa le ta nastopi v oblačilih oblastniške, zlohotne in posedovalne matere, ki vzgaja pokorne »Primožke« ali pa se udeleži tekmovanja s svojimi lastnimi hčerami, s tem pa otrokom otežuje ali celo preprečuje razvijanje lastne identitete, stremljenje k življenjskim ciljem in osebnim željam, potemtakem predstavlja moralno morilko otroške prihodnosti. Zdi se, da pesničina ideja o materinstvu zaobjema lik destruktivne matere, fizične in moralne morilke svoje lastne krvi, ženske brez razvitega materinskega čuta in sposobnosti zdrave materinske vloge in vzgoje. Pesničina mater otroku, ki ni bil žrtev fizične smrti, detomora, zadaja moralne in psihične tesnobe, ko ga vzgaja po zakodiranih vzorcih družbe, kjer materinska ljubezen oziroma ljubezen med otrokom in materjo pomeni neznanko in zaradi kompleksih in problematičnih medsebojnih odnosov sploh nedosegljivo čustvo.

3 PODOBA ŽENSKE IN IDEJA MATERINSTVA V PRAVLJICAH SVETLANE MAKAROVIČ

3.1 SVETLANA MAKAROVIČ IN PRAVLJICE

V poglavju z naslovom *Podoba ženske in ideja materinstva v pravljicah Svetlane Makarovič* se iz temnega ambienta poetesinega pesniškega opusa in šansonskih besedil s tragično in groteskno tematiko preselimo v njen pravljичni prostor, v katerem je upodobila svetlejše literarne sveteve, saj pravljice po ugotovitvah Irene Novak Popov pisateljici predstavljajo sredstvo, ki v tesnobi sveta odraslim pomaga ohranjati vero v lepoto (Novak Popov, 2006: 721). Slovenska literarna zgodovinarica Milena Mileva Blažič ugotavlja, da lahko Makarovičine sodobne pravljice umestimo med t. i. večnaslovniško mladinsko književnost, po mnenju teoretičarke so njene pravljice »repcijsko odprta« književna dela ter zato namenjena različnim bralcem, bodisi otrokom in mladini bodisi odrasli generaciji (Mileva Blažič, 2011: 16).

Pravljичni protagonisti so personificirane živali, ki so po opredelitvah Jamnikove in Lavrenčič Vrabčeve nosilke »vsega človeškega in živalskega«, ki ne bivajo v idealiziranem pravljичnem ambientu, ampak med pravljичnim in resničnim svetom (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 385). Domišljijiski pravljичni ambient opazovan skozi oči živalskih likov ter njihovih medsebojnih odnosov in vedenj nakazuje na konfliktnost človeka in človeških mladičev, kot otroke poimenujejo njena pravljična bitja. Svetlana Makarovič pravljice, tako kot tudi poezijo, polni s snovjo iz mitološkega in starega ljudskega izročila z obilico unikatne domišljije in primesjo osebnih življenjskih nazorov. Skladno z arhaično ljudsko motiviko v pravljicah nastopajo tudi vile, škratje, čarovnice, pehtre in druga mitološka in bajeslovna bitja, vsi protagonisti pa so skonstruirani s primesmi sodobnega sveta in so prirejeni stvarni tematiki. Prek likov pravljičarka opozarja na zamolčano stran resničnosti življenja žensk, zakonitih žen, staršev, mater in predvsem otrok, ob njihovih podobah, vedenju in karakteristikah pa zavestno ruši tudi tradicionalne pravljične figure (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 386).

3.2 KONCEPT EROTIKE IN MATERINSTVA TER PROBLEMATIKA VZGOJE V PRAVLJIČNEM SVETU SVETLANE MAKAROVIČ

Družbeno kritična pisateljica in glasna nasprotnica vsakršni kodifikaciji, predalčkanju, omejevanju svobode, agresivnosti, marginaliziranju in definiranju svojim pravljичnim likom

dopušča svobodo odločanja v vseh življenjskih oblikah in situacijah. V pravljicah se dotakne raznovrstnih tematik, med katere spada tudi svoboda na spolnem področju. V pravljici *Človek, ne jezi se* pravljničarka spregovori o vzajemni spolnosti in nadzorovanju rojevanja ter ženskemu spolu podeli svobodo do erotičnih želja, v nezadovoljstvu nad svojim spolnim partnerjem, pa lahko prosto izbira ljubimca. Z razliko od poetoloških erotiziranih žalik žensk pravljčni protagonisti ženskega spola zaradi spolne živosti niso predstavljeni kot grešni, razuzdani spolni objekti, ki so zaradi trasgresivnosti sankcionirani, ampak je svoboda spolnega življenja prikazana bodisi kot komplementacija med spoloma bodisi kot pravica ter naravna in enakovredna življenjska spremljevalka v življenju obeh spolov.

»V jasni pomladanski noči je sedela črna mačka na strehi. Obračala je smrček proti zvezdnatemu nebu in prepevala, kot mačke to počno, kadar jih popade spomladanski nemir« /.../

»Ali hočeš, da ti naredim pet mladih muckov? je vprašal maček.

»Pet bo preveč«, je menila mačka, »narediva rajši tri.« /.../

Mačji par se je nemoteno prepiral naprej.

»Pa nič,« je strogo rekla črna mačka, »mladičke mi lahko naredi tudi kak drug maček, če ti ni prav. Adijo!«

»Ne bodi taka,« je potožil maček in se podrgnil ob ograjo, »saj veš, da so moji mucki najlepší in najmočnejši.«

»In zmeraj tigrasti, kakšen dolgčas!« Zmeraj tigrasti, seveda ker jih je najlažje narediti. Jaz pa hočem tokrat črne. Grem h kakemu črnemu mačku, ti pa si poišči kakšno tigrasto. Adijo!« (Makarovič, 2008: 134–136).

Ob tematiki spolnosti pa pisateljica vzporedno gradi tudi koncept materinstva, in sicer lik dobre in oblastniške matere ter se preigrava z idejo materinskega instinkta in vzgoje, iz katere pa vidno izključuje moški spol, torej očeta. Problematika vzgoje in odraščanja ter s tem pisateljčin koncept o kompleksnosti materinstva predstavlja tematiko o kateri je spregovorila že v svojem poetološkem opusu, s svojim osupljivim in odkritosrčnim mnenjem o omenjeni tematiki pa je, kot menita Jamnikova in Lavrenčič Vrabčeva, mnogokrat osupnila slovensko javnost (Jamnik in Lavrenčič Vrabec, 2008: 386). V pogovoru z Brankom Hoffmanom je pisateljica povedala naslednje, in sicer:

»Mnogi starši počno nasilje nad otrokovo osebnostjo. Vzgajajo jih tako, da jih tlačijo v kalup, ki ustreza njim, ne pa otroku. Pollaščajjo si jih. /.../ Vsak otrok je enkratno, neponovljivo bitje; vzgoja je negovanje te enkratnosti, spoštovanje osebnosti in ne cirkuška dresura. Ne trdim, da so vsi starši taki. Mnogi pa so. In moja alergija izvira iz mojih intimnih izkušenj« (Makarovič, 2008: 386–387).

Alenka Puhar, slovenska aktivistka na področju človekovih pravic, v svojem delu z naslovom *Prvotno besedilo življenja* pravi, da je samoumevnost vzgoje kot oblikovanja človeka privedlo do prepričanja, da je z njo potrebno začeti že takoj po rojstvu, saj je obdobje otroštva pomembno za razvoj osebnosti, v katerem imajo po njenem mnenju odrasli položaj oblastnikov, otroci pa položaj obvladanega družbenega dna (Puhar, 1982: 130). S tem v povezavi je po ugotovitvah Puharjeve predvsem krščanska pedagoška misel učila oziroma pripovedovala o vzgoji kot žrtvovanju otrok, o kamenjanju in pretepanju ter o spoštovanju, popolni pokorščini in ljubezni, ki so jo otroci dolžni staršem (Puhar, 1982: 135). Avtorica poudarja, da je otrok predstavljal »najprimernejši objekt, v katerega so odrasli lahko projecirali svoja lastna pričakovanja, želje, potrebe pa tudi sovražnosti. Bolj ko je bil nabit s temi projekcijami, trša je bila vzgoja – ali kar krotenje – in prej se je začela« (Puhar, 1982: 51). Poleg tega Puharjeva še poudarja spoznanje, da »če je pokorščina poglobljena odlika otrok, je svojeglavost njihova največja napaka, ki jo je potrebno za vsako ceno zatreti /.../« (Puhar, 1982: 105). Ukazovalne in oblastniške starše, predvsem mater, ki vzgaja sina Pavleta, kar lahko povežem z vzgojnimi načeli Primožkovih mater v šansonskem besedilu *Primož*, ki mu z neprestanim diktiranjem pravil omejuje otroško svobodo in ga nekako oropa otroštva ter nedolžnih sanj in fantazij Svetlana Makarovič prikazuje v pravljici z naslovom *Bonboni vile Mucinde*. Oblastniška mater svojega otroka preobraža v otroka-odraslega bodisi zaradi svojih lastnih otroških frustracij ali pa si prizadeva kreirati svoj ideal otroka, zato ob vsakršnem otrokovem odstopanju od njenih pravil igre postane histerična in svoje oblastniške in ukazovalne tone še bolj potencira. Pavletova mater v pravljici svoja pravila diktira tako, in sicer:

Že pri kosilu se je začelo: »Pavle, kako pa ješ? Pavle, kako držiš žlico? Jej solato, vitamine potrebuješ! Pavle, ne govori s polnimi usti! Pavle, ali res moraš vedno popackati namizni prt? Ne, Pavle, sladica pride šele na koncu.« Pavle sem, Pavle, tja... Pavle ne sme televizije gledati, ker je to nezdravo za oči, Pavle se mora priti pokazati, preden gre spat, v postelji ne sme brati, biti mora toplo pokrit, da se ne prehladi, staršem mora biti hvaležen, ker jih skrbi zanj. /.../ Odpri usta! Kaaaaj, bonbon? Le kdo ti je dovolil jesti bonbone v postelji, Pavle? Kaj pa zobne obloge? Takoj v kopalnico in zobe umiti, Pavle!« (Makarovič, 2008: 119).

Nekateri odrasli si, kot pravi Alenka Puhar, ne želijo otrok ampak odrasle, torej samostojne individuume, ki se znajo sami prebijati skozi življenje in sami paziti nase. V tem smislu Puharjeva razvija misel, da si tovrstni starši posledično »n/e želijo /.../ nikogar, ki bi se jih oklepali in bi kaj potreboval od njih – in vendar je to natančno tisto, kar otroci, v skladu

s svojo naravo, počnejo. Takšni starši nočejo imeti preplašenega majhnega otroka – hočejo nekoga, ki zna zatajiti strahove, ki se nikdar ne pritožuje in ki niti ne prizna, da mu je slabo, če se slabo počuti« (Puhar, 1982: 213). Tako v pravljici *Razvajeni Vrabček* Makarovičeva prikazuje razvajenega in prestrašenega vrabčka-otroka ter materino zaskrbljenost nad tem, kako se spopasti z otrokovimi strahovi in trmo, hkrati pa le ta svojega prestrašenega razvajenca spodbuja zgolj s tem, ko mu pravi, da je sicer že dovolj velik, da se lahko spopade z vsakdanjimi življenjskimi situacijami.

/.../ vrabčevka je imela sina ptička mladička. Kakšen otrok je bil to! Prava zgaga.

Vrabčevka se je odpravljala po hrano, vrabček pa je trepetal na robu gnezda in jokal:

»Mama, mama, kam greš, ostani pri meni!«

»Nehaj no, saj se kmalu vrnem.«

»Nočem biti sam. Prišla bo mačka in me požrla.«

»Pa pojdi z menoj,« je rekla mama, »saj si že zadosti velik.«

Vrabček je kar vrisnil od strahu:

»Saj ne znam leteti! Padel bom!«

»Znaš, znaš,« ga je spodbujala vrabčevka, »saj si že velik.«

»Ne, ne, mama, ostani pri meni!«

Vrabčevka ni vedela, kaj bi, sedla je na dimnik in razmišljala. Pa je vrabček spet zavreščal:

»Mama, kam si šla? Pridi sem!« (Makarovič, 2008: 171–173).

Z motivom od otroka utrujene matere se srečamo tudi v pravljici z naslovom *Medena pravljica* v kateri imamo opraviti z otrokom, ki se z življenjem srečuje in ga spoznava na podlagi otroške samoumevne narave kot take, in sicer tako da odrasle sprašuje, od odraslih se želi učiti in spoznavati življenje. Mater pa v pravljici nad otrokom nima vidnega potrpljenja, z diktiranjem pravil obnašanja in na podlagi vzgojne metode ustrahovanja oziroma, kot bi to opredelila Alenka Puhar, v vsesplošni veri v učinkovitost udarcev, kar je bilo razumljeno »kot tepež iz ljubezni in v otrokovo korist« (Puhar, 1982: 138) se čuti, da izpopolnjuje materinsko vlogo in vzgojo. Vendar pa vzgoja ne temelji na diktiranju pravil igre in agresiji, ampak na konstruktivnem medsebojnem odnosu, prek katerega bo otrok zrasel v samostojnega individuuma.

»Lepo hodkaj, zajči,« mu je prigovarjala. »Tule zraven mamice skači! Ali res moraš vtakniti smrček v vsak grm?«

Zajček, kakor so pač radovedni vsi majhni zajčki, je skakljal sem in tja po gozdu in kar naprej klepetal:

»Mami, mami, mami, zakaj so v gozdu drevesa, mami, kaj pa, če v gozdu ne bi bilo dreves, mami? Mami, zakaj niso vsa drevesa enako velika, mami, kaj bi bilo, če bi bila vsa drevesa enako velika, mami, slišiš, mami? Mami, kaj če bi bil jaz tvoja mamica pa ti moj zajček, ali bi potlej ti morala mene ubogati? Mami, zakaj imaš ti večje šape kot jaz, mami? Mami, mami, mamiii!«

»Zajči, bodi no za trenutek tiho,« je vzdihnila zajka, »mamica je trudna, mamica je živčna, mamico glava boli.«

Ampak majhni zajčki ne morejo biti pri miru, majhno zajčki ne morejo biti tiho. Takole pojejo majhni zajčki:

Ves čas hitim, ves čas drobim,
ves čas me vse zanima,
ves čas se mamice držim,
zato, da se ne zgubim,
pa mamu včasih razjezim,
ker potrpljenja nima,
zato pa kdaj od mamice
po riti kakšno dobim. /.../

/.../ »Mami, mami, mami, zakaj me pa ne očistiš?«

»Kako naj te očistim, ko si pa ves pokrit s to lepljivo packarijo,« je zatarnala mama.

»Ne vem kako, mami,« je odgovoril mladič, »to moraš pa že sama vedeti, saj si ti moja mami, ne jaz tvoja!« (Makarovič, 2008: 235–237).

Družina je bila po opredelitvi Alenke Puhar »po svoji strukturi zvest miniaturn model družbenega sistema oblasti« in hkrati »dobra šola za vključevanje v druge strukture oblasti« in organizacije. Po trditvah Puharjeve je potemtakem oblast, ki je bila bodisi posvetna bodisi cerkvena, po eni strani od ljudstva pričakovala »popolno pokorščino«, od vernikov pa »otroški strah do Boga« (Puhar, 1982: 103–104). Strah, ki je po mnenju avtorice vtisnil pečat odnosom med otroki in odraslimi, je predstavljal poglavitno življenjsko občutje, temelj vzgoje in hkrati opustošenje otroških sanj o varnosti sveta. Na tej točki teoretičarka pravi, da je vendar popolno pokoravanje vedno ovito s tančico strahu in hkrati poudarja, da to ne gre vzeti zgolj za relacijo otrok-starši, ampak za celotno hierarhično lestvico, torej tudi v hierarhiji spolov. Vzgoja, ki razpolaga z metodo ustrahovanja, je po ugotovitvah iste teoretičarke verska vzgoja, vzgoja v bogaboječnost, bog pa je po njenem mnenju zavzemal pozicijo vrhovnega nadzornika, »ki »vse vidi in vse ve«, s svojo navzočnostjo pa obvladuje vse živo, saj mu ne ostanejo prikriti niti najmanjši vzgibi srca in niti najtišje misli« (Puhar, 1982: 172–174). Alenka Puhar še opominja, da je bila večina strahov stalnica, le ti pa so bili nevidni ali pa so prevzeli konkretne vidne fantastične ali stvarne podobe, predvsem pa so se strahovi

konkretizirali ob krščanskih praznikih, kot je denimo sv. Miklavž, kjer se je potreba odraslih po teroriziranju otrok konkretizirala in ojačila do točke, ko je besedni strah postal utelešen strah (Puhar, 1982: 175). Subverzivna in kontroverzna pravljíčarka Svetlana Makarovič v pravljíci *Mali parkelj Malič* pripovedno ilustrira otrokovo bogaboječnost in nasprotuje načelu ustrahovanja zato nagradi otroke, ki se upirajo nekonstruktivni vzgoji in s tem odstopajo od tradicionalne slike pokornih in pridnih otrok.

Mame in stare mame /.../ pa so jih opozarjali:

»Le glejte, da boste pridno molili in vzdihovali k Bogu, drugače ne bo nič s piškoti in kruhovimi parkeljni! Za bogaboječe otroke je Miklavž pripravil polne vrečke piškotov, orehov, rozin in fig in rožičev, zato morate biti pridni, pridni, pridni!«

In res so bili nekateri otroci bogaboječi in so molili in vzdihovali k Bogu in so pridni, pridni, pridni, drugim pa se ni dalo moliti ne vzdihovati k Bogu niti biti pridni, pridni, pridni in se niso nič bali, da bi jim Miklavž namesto darila prinesel palico. Nekateri med njimi ne samo da niso hoteli moliti, ampak so bili celo poredni, poredni, poredni! /.../ ker imajo parkeljni najrajši otroke, ki so poredni, poredni, poredni, jim je naskrivaj delil prav tiste darilne skrinjice, ki so bili namenjeni pridnim in bogaboječim otrokom!« (Makarovič, 2008: 334).

Popolno nasprotje oblastniške in ukazovalne matere pa predstavlja pisateljčína mati v pravljíci *Muc se umije*, v katero pisateljica umesti razvajenega muca, ki nenehno potrebuje materino pozornost, obupana in permisivna mater pa mu skuša v vseh zahtevah ustreči, kar še utrjuje mladičevo dominacijo nad njo. Mater spozna, da pravilno vzgojo in predvsem materinsko ljubezen ne gre enačiti niti s podložnostjo in uslužnostjo niti z metodami ustrahovanja in teroriziranja ampak s tem, da s svojimi materinskimi nasveti otroku prepustiš svobodo odločanja, saj se bo le prek svojih lastnih izkušenj, vzponov in padcev lahko preobrazil v samostojnega, srečnega, kultiviranega in hvaležnega odraslega.

Ko je bila skledica prazna, je mama mirno rekla:

»Okrog gobčka si moker od mleka.«

Mucek se je brž obliznil in vprašal:

»Ali še?«

»Ne več,« je odgovorila mama in nekaj časa stala tiho.

Slednjič je muc priliznjeno rekel:

»Mama, veš kaj? Ves sem prašen. In na brkih imam pajčevino. To je zoprno!«

Mama je zazehala in se zvila v klobčič. Muc nekako ni vedel, kaj bi.

»Mama...« je spet začel, »me ne boš umila? Prosim, umij me!«

Mama je odprla eno oko in ga zopet zaprla.

In zdaj se je mali črni muc prvokrat v življenju sam umil in očedil. Ko je končal, je bil tako lep kot še nikoli.

»Ni slabo,« si je rekel in šele zdaj opazil, da že ves čas prede od ugodja: mrrrrr-vrrrr, mrrrrr-vrrrr. (Makarovič, 2008: 144–145).

Z razliko od poezije se v pravljicah Svetlane Makarovič ne pojavljajo krvave teme, kot so denimo detomori in nerojeni otroci, pojavlja pa se arhetip otroka sirote, torej malčka brez staršev, ali pa lik posebneža, kot je denimo Desetnica, ki odide v svet. Tako mati v pravljici z naslovom *Bolje nekaj kot nič* veli otroku:

»Srečko, sinko moj. Najina kočura je pretesna za oba. Pojdi sinko, po svetu /.../ «
(Makarovič, 2008: 351).

Pravljice Svetlane Makarovič torej prikazujejo po eni strani oblastniške in frustrirane matere s konfliktnim odnosom do otroka, ki mu vzbujajo in od njega zahtevajo čustva dolžnosti, večne hvale in spoštovanja do lastnih staršev, po drugi strani pa zasledimo tudi podobo matere, ki pusti otroku otroško svobodo, zaradi katere ji je hvaležen. Koncept materinstva je v pravljicah torej grajen vzporedno s konceptom vzgoje, in sicer pravljíčarka razdira podobo trde in bogaboječe vzgoje, ki sicer ne zapade v krvave teme smrti kot se to kaže v njenem poetološkem opusu, ampak gre po mojem mnenju za drugačno perspektivo smrti, in sicer zatiranje in izničenje otrokove svobode in ubijanje otroških sanj ter prezgodnje stremljenje po otrokovem odraščanju. V pravljicah gre namreč za otroke, ki so bodisi žrtve projekcij svojih staršev bodisi objekti na katerih starši izživljajo svoja pričakovanja, jim ukazujejo in jih silijo k lepemu vedenju, kar pa odnos med otroki in starši opehari za pristno ljubezensko in spodbudno podlago.

3.3 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ IN ŽENSKOSTI V PRAVLJIČNI ANTOLOGIJI SVETLANE MAKAROVIČ

Pisateljčine protagonistke ne predstavljajo tradicionalnega skonstruiranega modela poslušne, objektivizirane in zatirane ženske, temveč odstopajo od družbene kodifikacije s svojo neposlušnostjo, aktivnostjo in klepetavostjo, hkrati pa tudi pogumnostjo in korajžnostjo. Pravljíčne junakinje se pojavljajo bodisi kot posebljene živali, kot so denimo zvita lisica, klepetava in obrekljiva žaba, pogumna miš, kaotična sraka, razmišljujoča kokoš, preračunljiva in zvesta mačka, zmedena veverica in druge, bodisi v rekonstruiranih vilinskih bitjih in bajeslovnih bitij, kot sta denimo čarovnica, ki pa ne zna čarati ali pa gozdna vila majcene sorte v pravljici z naslovom *Vila in malina*, ki odstopa od tradicionalne podobe sijoče in lepe

vilinske ženskosti in idealiziranega bitja, saj je le ta umazana svojeglavka, ki se ji ne ljubi lepoticiti in skrbeti za osebno higieno.

»Kakšen način je to, da imaš črn cvetni prah,« je zajezikala nad lilijo. »Poglej, zdaj sem gotovo vsa črna po nosu!«

»Prava reč,« jo je zafrknila lilija in še više dvignila svoj živo rdeč cvet, »zdaj se barva tvojega nosu vsaj ujema s tvojimi podplati! Ha, vila praviš, da si, pa imaš umazane podplate! Mar bi se umila, namesto da kritiziraš moj cvetni prah!«

Vila si je pogledala nožice. Res, drobni podplati so bili umazani. Spet je odfrfotala k studentu in si umila noge in nos v mrzli vodi. /.../

»Večkrat bi se morala umivati,« ji je zabrusil studenec, »pa bi bila utrjena proti mrazu. Kakšna vila pa si, da se umivaš samo vsake kvatre? Poglej, kako si mi skalila vodo! še škratje ne puščajo take nesnage.«

»Kako si drzneš!« se je razburila vila, vsa zardela, kajti studenec je govoril resico.

»Resnica oči kolje,« je nadaljeval studenec. »Misliš, da mi je vseeno, če hodijo srne k meni pit čisto ali umazano vodo? Kakšna vila neki si mi ti! Packa, ne pa vila!« /.../

»Ampak kaj bi to,« si je rekla in se še udobneje zleknila. »Saj se lahko umijem jutri ... Ali pa pojutrišnjem ... Ali pa naslednji teden ... Ali pa sploh ne.« (Makarovič, 2008: 108–111).

Z razliko od grotesknih značilnosti pisateljčinih žalik žensk so pravljичne protagonistke vesele, zafrkljive posmehljivke, ki poleg grenkih solz, ki so del nepredvidljivih življenjskih usod, izlivajo tudi solze sreče ali smeha ter so hkrati klepetulje, zavistnice in obrekljivke, kot denimo žabe v pravljici z naslovom *Miška nese v mlin*.

»Ne da bi hotela koga obrekovati,« je rekla prva žaba, »ampak Zelenela si res že kar preveč privošči. Slišala sem, da je rekla Urhici, da sem jaz rekla, da sem zvedela, da si ti rekla, da je ona navadna opravlјivka. Samo pomisli Regina!«

»Tako?« se je začudila Regina. »N, zanimivo. Nič ne bom rekla o Urhici, jaz po svoje, ona pa po svoje, ampak ni še dolgo tega, kar je povedala stara Žabotka moji svakinji, da je Urhica speljala Kvaki njenega Krakona. Jaz se v tuje zadeve ne mešam, saj veš, ampak navsezadnje sem jaz tukaj posredno prizadeta, saj smo v sorodstvu. Oh, Krekulja, če bi ti vedela, kako je svet pokvarjen.« (Makarovič, 2008: 45).

Nekatere so zabavne posebnice, ki s svojo hibo, kot je denimo smešno kokošje jecljanje, zaznamujejo celotno zgodbo. V pravljici z naslovom *Kokokoška Emilija* pisateljica prikazuje kokoš, ki se ni predala »kokošji usodi«normirani na rutinsko proizvodjanje in zadovoljevanje drugih, temveč jo slika kot pametno, brihtno, razmišljujočo in uporno posebnico, ki odstopa

od tradicionalne slike kokoši in reda kokošnjakov ter katere življenjsko vodilo je svoboda in s tem poštenu vzajemni medsebojni odnosi.

»Trinajst kokoši, se pravi dvanajst navadnih in ena pametna. Tista najmanjša, s pernatimi tačkami in z rožo postrani, kokoška Emilija, tista je bila pa res še pa še brihtna živalca. Malce je sicer jecljala, zato so jo klicali kokokoška namesto kokoška, ampak to ji je še pristajalo. Posebno še, ker si je vedno izmislila kaj novega. Bistra glavica pod čopko, ni kaj. Da ne boste mislili, da so vse kokoši neumne, o kje pa!« (Makarovič, 2008: 174).

Upornico zoper tradicionalno pokorno in pasivno, uslužno podobo ženske pa pravljíčarka prikazuje tudi z upodobitvijo mlade čebele delavke v pravljíci *Pijani trot*, kjer ženska odstopa od reda čebel in si želi prevzeti moške lastnosti, ki so bile kot ženski nedostopne, nenaravne in nesprejemljive. Vzporedno z ženskim odstopanjem od strukture čebelnjaka pravljíčarkina ženska nasprotuje etiketiranju čebele zgolj kot delavne, pridne in poslušne proizvajalke, saj zahteva enakost in enakopravno integracijo v družbi in hierarhiji spolov.

»Hej, trot!« je zaklicala mlada čebela delavka. »Pridi nam pomagat!« Trot je dvignil debelo glavo in pomežiknil. Dobro volje je zabrundal nazaj:

»Rajši pridi ti malo pit z mano, dovolj je za oba!«

Mlada čebela je zardela od zadrege in si začela gladiti krila, nečimrnica. Glej jo, kako škili proti trotu, najbrž bi se mu res rada pridružila ali kaj?

»Delat, smrklja,« je razjarjeno zavpila stara čebela. »In v prihodnje ne nagovarjaj trotov, to ni družba za mlade čebele. Delaj se, ko da ga ne vidiš, in opravljaj svojo dolžnost. Gremo, gospe!«

»Tudi jaz hočem piti deteljni sok,« se je uprla mlada, »saj nisem nobena ličinka več, da bi me takole hrulili pred vsemi! Hočem biti pijana kot trot.« (Makarovič, 2008: 249).

Svetlana Makarovič pa v pravljíce umesti tudi podobe zakonitih žen, ki ne reprezentirajo tipičnih uslužnih gospodinj ampak karizmatične ženske, ki jim pravljíčarka podari glas in avtoritativno pozicijo v družbi in družini. Odstopanje od podobe tradicionalne domesticirane žene vpelje v pravljíco z naslovom *Medena pravljíca*, kjer se ženska res da ukvarja s hišnimi opravili, torej specifično ženskimi deli, ampak hkrati le ta svojemu možu ni pokorna predvsem pa ne utišana pasivka. Ženska, personificirana ježevka, zahteva spoštovanje bodisi do sebe kot ženske bodisi do svojega dela, ob nespoštovanju le tega pa glasno kljubuje možu, zanj ne premore lepih besed in prevzame dominantno pozicijo tako nad njim kot tudi v svojem domu.

O, ježevka in jež sta imela celo reč! Takole je bilo: ježevko je že zjutraj popadla gospodinjska blaznost. Moža in ježke je napodila iz brloga, potlej pa se je posvetila čiščenju, pospravljanju, krtačenju, pometanju, ribanju, pomivanju, drgnjenju in loščenju. In ker ježi ne poznajo sesalcev za prah, je reva z lastnim gobčkom posesala prah iz mahovnate preproge. Potlej, ko se je vse kar bliskalo od čistoče, pa jo je primahal domov stari sitnež jež. Pa kar z blatnimi parklji noter, pa kar po preprogi, pa kar za mizo!

»Si znorel,« je zavreščala ježevka, »poglej, kako si umazal tla! Ves dan se mučim pa čistim pa pospravljam pa ribam pa loščim pa sesam pa pomivam, pa nimam zvečer kaj pokazati!«

»To je pa tudi res,« je spravljlivo zagodrnjal jež. »Kaj bo pa za obed?« O, s tem je šele dregnil v osir! Ježevka se ga je kar z okleščkom lotila, da se je plaho zvil v klobčič. Z brco ga je odkotalila iz brloga in ga polila z vedrom umazane vode.

»Tole imaš za obed,« je kričala, da se je slišalo po vsem gozdu, »pomazal si mi tla, zmočil blazino na stolu, nasmetil vso kuhinjo, prevrnil vazo in razceftral predpražnik, zdaj bi rad pa še obed? Marš, spravi se, pa da te ne vidim pred večerom!« (Makarovič, 2008: 237).

V nadaljevanju pravljice razberemo možev odnos oziroma refleksijo o njegovi uporni ženi, ki vsakršno odstopanje od stereotipizirane ženske v oblačilih poslušne, delavne in nerazmišljujoče gospodinje enači s hudobijo, histerijo. Odstopanje ženske od svoje patriarhalno skonstruirane pozicije v družbi in družini torej Svetlana Makarovič vpelje tudi v pravljice, kjer pripovedni ton ni grotesken kot v poeziji ampak ironičen, saj je humorno preigravanje tovrstnih tematik sprejemljivejše za otroško in mladostniško bralno populacijo, pravljični koncept rušenja klišeiziranih vzorcev ženskosti pa ostaja v svojem bistvu enak poetološkemu.

»Arduš, kakšna baba!«
/.../ baba ježevka ves dan
se krega in teži
Pravi mi: Zabiti jež,
ti, na primer, sploh ne veš,
kaj se pravi mati biti,
ježke tri na svet roditi,
ves dan delam in garam
in zakaj te sploh imam,
saj le žreš in godrnjaš,
stanovanje mi packaš ...
/.../ zbada oster in strupen

V pravljici z naslovom *Bolje nekaj kot nič* pisateljica naredi celo preobrat, in sicer moškemu dodeli gospodinjska opravila, žensko pa maskulinizira in s tem zopet prikazuje žensko, ki razdira temelje družbenega reda. Žensko sicer naslika kot tisto, ki se poslužuje materinske funkcije in možu rodi »kopico otrok«, vendar pa gospodinjske akrobacije prepušča moškemu.

Brž sta se poročila in imela kopico otrok, samih fantov, in vsem je bilo ime Srečko. Mlada žena sicer ni bila za nobeno pravo delo. Kadar bi na primer morala pomiti posodo ali poribati tla, se je izgovarjala, da je vila in da so taka dela zanjo preveč umazana – in tako je moral Srečko vse opraviti namesto nje /.../ Vendar se nikoli ni obregoval ob svojo drago ženo, čeprav v resnici ni bila vila /.../ (Makarovič, 2008: 356).

Literarna kritičarka Shoshana Felman v svojem članku z naslovom *Ženske in norost: Kritična faličnost* pravi, da se je morala ženska, če je želela obveljati za »zdravo«, nedvomno podrediti vedenjskim normam za svoj spol, ki so ji narekovale podložno družbeno vlogo v oblačilih hčere, matere in žene, in jih brezkompromisno sprejeti. Vsakršno odstopanje od pravil veličine, pa je po mnenju Felmanove pomenilo bolezenske znake, denimo histerijo ali norost (Felman 2005: 11). Filozofsko razpravljanje in utemeljevanje naravne manjvrednosti žensk je, kot zatrjuje Zdenka Kristan, zgolj ideološki konstrukt, prek katerega bi lahko legitimirali podrejenost žensk v družbi, in prav tega so se posluževali antični grški miti, literatura in filozofija, da so lahko utemeljevali, kako lahko ženska samovolja in podvrženost afektom destabilizira in pogubno vpliva na družbo in moškega (Kristan, 2005: 44). Psihatrija je po ugotovitvah Kristanove skupaj z naravoslovnimi in humanističnimi vedami 19. stoletja, prevzela dualistično konstrukcijo ženskosti in moškosti kot del medicinskega diskurza (Kristan, 2005: 91). Najvidnejši produkt psihiatrične moči je v 19. stoletju postal fenomen ženske histerije, kateri po ugotovitvah avtorice predstavlja učinek medsebojne prepletenosti področja narave, afektov in bolezni, torej ambiente v katere so umestili ženske. Zgodovinski viri s področja medicine po njenem mnenju pričajo o tem, da je le ta skozi zgodovino »institucionalizirala androcentrične in pogosto seksistične opise ženskih zdravstvenih stanj«, tako so se v 19. stoletju na področju psihiatrije pojavili diskurzi o ženski labilnosti, znotraj katerih domujejo teološki sklepi o neodpornosti ženske duše pred Hudičem in na splošno vsem zlom (Kristan, 2005: 92). Ženska histeričarka se pojavlja tudi pri Svetlani Makarovič in

sicer v pravljici *Kokokoška Emelija*, kjer pisateljica nakaže maskulistično percepcijo sveta, ko denimo ženski glas dominira moški oziroma javni sferi.

»Pulila si je lase. Hotela se je zadaviti s trakom lastnega predpasnika. Praskala je z nohti po umazanem zidu kurnika. Vreščala je balkanske kletvice, vrgla je lastnemu možu koruzen storž v glavo in se od samega obupa začela mazati po glavi s kurjimi dreki. /.../ Najprej je onemela in je pol ure stala kot kip na sredi kurnika /.../ potlej pa je spustila tak krik, ampak že tak krik, da sploh ne vem, kako naj vam ga opišem! Lahko sicer poskusim, ampak že vnaprej vem, da mi ne bo uspelo. Torej: gospodinja je tako zavreščala, da je listje na drevju v hipu porumenelo in se začelo sušiti, šipe v oknih vseh vaških hiš so popokale, po vseh hišah so se ustavile ure. V šoli je učiteljica na vsem lepem začela govoriti po francosko, čeprav o francoščini ni imela pojma, otrokom je iz ušes začela rasti špinača, traktorju na njivi so počile vse štiri gume! /.../ Oblaki na nebu so se obarvali zeleno in začeli pluti v norih krogih sem in tja, cerkveni zvonik se je zvil kot gosenica, v pekarni so se vse štruce postavile pokonci, potok je začel teči nazaj in ribe v njem so začele po žabje kvakati! /.../ Sosedov maček jo je s tako naglico ucvrl v polje, da so se mu tace zavozlale v voz, skotalil se je po tleh in začel jesti regrat! Gospodinjin mož si je v naglici poveznil na glavo straniščni pokrov in tekel v bližnji trg po zdravnika. Edino gasilci se niso dali zмести, vsaj ne povsem. Zavpili so: »Na čomp,« namesto: »Na pomoč,« vendar so se takoj znašli, pridrveli z brizgalno, saj veste, pri gasilcih gre vse na hitro, takole, »mi ne vprašamo, kje gori pa kaj gori, mi kar pridemo pa špricamo«, usmerili so brizgalno v kričečo gospodinjjo in spustili vanjo močan curek vode – in v hipu je utihnila«(Makarovič, 2008: 178–179).

Slovenska pisateljica in raziskovalka slovenskega ljudskega slovstva Alenka Goljevšček v svojem delu z naslovom *Pravljice, kje ste?* poudarja, da so pravljice egocentrične, saj se fokusirajo zgolj na junaka, pri katerem je izvzeto vprašanje o morali in poštenosti njegovega dejanja, saj je poudarek osredotočen na junakovo pozicijo atraktivnega in aktivnega subjekta, na njegovo krepost in zmago za vsako ceno, bodisi v dobrem bodisi v zlu (Goljevšček, 1991: 50). Svetlana Makarovič v svoji pravljici z naslovom *Bolje nekaj kot nič* razdira pravljlično podobo princa in princeske oziroma kraljične in kraljeviča ter hkrati ne dovoli, da v pravljlični ambient vstopi tradicionalni heroj, ki bi odrešil žensko.

»Ne obupaj, hčerka,« ji je pošepetal kralj, »neki mlad junak mi je obljubil, da bo ubil zmaja.«

Zdaj pa je kraljična na ves glas zajokala. Kajti v resnici si ni želela drugega kot to, da bi čimprej padla z maju v objem, pa ji je bilo nerodno priznati. Zato je morala čakati, dokler ni zmaj pojedel vseh njenih snubcev, in je bila že na moč nestrpna.

/.../ V zmajevi votlini je bilo na pretek zlata in dragih kamnov, sam zmaj pa se je tudi kar topil od prijaznosti, tako da je bila kraljična čez vse srečna in vesela in si je želela samo, da ji ne bi bilo treba nikoli več zapustiti zmajeve votline (Makarovič, 2008: 354–355).

Tradicionalna podoba princeske temelji na njenem stremljenju po svojem sanjskem moškem, ki je junaški in lep princ. Vendar pa si pisateljčina princeska oziroma kraljična, ki ni pripadnica in simpatizerka tradicionalnih vzorcev lažne pravljичne ljubezni, želi pristno in pravo ljubezen, ki jo čuti do zmaja, ki pa je družbeno nesprejemljiv in degradiran. Na podlagi slednjega lahko vidimo, da princeske v pravljicah Svetlane Makarovič niso prismojene ženske, ki melanholično in s hrepenenjem v srcu pričakujejo »princa na belem konju«, ampak se zavedajo prave ljubezni, ki ni materializirana in objektivizirana, ampak pristno čustvo, ki ni zgolj nakičena in izrabljena beseda ampak pristno bitje srca, vzajemna toplina in sreča.

4 SKLEPNE MISLI

Prava ženska hoče ostati v lastno zadovoljstvo. Prek sedanjosti in preteklosti se lahko potrdi samo tako, da življenje, ki si ga je ustvarila, poveže z usodo, ki so ji jo namenile njena mati, njene otroške igre in mladostne fantazme. Gojila je narcistične sanje; faličnemu ponosu moškega še naprej nasproti postavlja kult lastne podobe; hoče se razkazovati, očarovati. Mati, starejše ženske so ji vcepile ljubezen do gnezda: ko je sanjala o neodvisnosti, je najprej sanjala o domu, ki bi bil zares njen; tega noče zanikati niti tedaj, ko je svobodo že našla po drugih poteh. In kolikor se v moškem svetu še vedno ne počuti povsem gotova, ohrani potrebo po zavetju, ki je simbol notranjega zatočišča, kakršnega je navajena iskati v sebi /.../ Živeti hoče kot moški in obenem kot ženska: in tako kopiči svoje naloge in napore (Beauvoir, 1999: 538).

Boj med spoloma in s tem ženski boj za osebne človekove pravice v današnji družbi ne gre enačiti z zanikanjem, sovraštvom ali degradiranjem moškega spola, temveč predstavlja zgolj pobeg iz ječe, ki ji je bila kot ženski pripisana s strani patriarhalne družbe ter vzpostavljanje svobodne, enakovredne in enakopravne ženske identitete, saj kot veli Luce Irigaray:

»Naučiti se ljubiti sebe, svoj spol, drugi spol, njihove specifične in skupne stvaritve, ali ni to morda minimum za dosego družbenega smisla tukaj in sedaj?« (Irigaray, 1995: 102).

Družbeno-kritična pesnica Svetlana Makarovič v svojem poetološkem opusu problematizira in detabuizira zgodovinske zamolčane resnice in s tem posledično degradira skonstruirane patriarhalne kodirane modele bivanja, ki prek idealizacije in mitizacije ženske in matere, le te zapirajo v domesticirano zasebno družinski sfero, ji oblečejo gospodinjska opravila in materinsko funkcijo, s tovrstno fetišizacijo pa posledično opravičujejo žensko odsotnost v javnem ambientu. Pesnica se v poeziji in šansonskih besedilih preigrava z zlaganimi resnicami, ki po njenem mnenju beračijo po slovenski ljudski pesmi, mitologiji in pravljicah, ter prek njih razkriva srhljive prikrita in zamolčane tabuizirane zgodovinske teme. Zgodovinsko obarvani stereotipi ženske in ženskosti v njeni poeziji izgubijo svoje starodavne idealne teoretične podstavke in pred bralca se razmahne horizont preveč stoletij in obdobj zamolčane podobe ženskosti. Potek razkrivanja zamolčanih, pozabljenih stvarnih dejstev poetesa konstruira prek svojstvenih ženskih likov, in sicer na več načinov: z ironiziranjem tradicionalnih podob žensk in ženskosti, kot se to denimo kaže pri pesničini reprezentaciji ženske-mravljje, ki jo poneumlja; pri zasramovanju okičenih mestnih dam, ki z urejanjem

zunanje podobe kot objekti uprizarjajo svoje telo v teatru družbenega javnega mnenja; prek ženske v starostnih letih, ki se šele ob soočenju z zgubano zrcalno podobo zaveda represij, ki jih je doživljala kot predstavnica drugega spola; v detronizacijah pravljčnih zgodb, kjer se posmehuje hrepenečim in »prismojenim« sodobnim princeskam; v demitiziranju podobe pasivizirane »prave« ženske z uvedbo trasgresivnih in erotiziranih žalik žensk, ki so razdiralke družbenih zakodiranih norm ali t. i. uniformiranih in domesticiranih »kokošnjakov« oziroma »mravljišč« in s tem osvobajanju ženske erotike; z maščevalkami in njihovimi reinkarniranimi dušami, ki se v animaličnih, hibridiziranih, demoničnih in monsturoznih nadnaravnih bitjih udejanjajo kot svobodni moralni razsodniki moške in družbene omadeževane vesti; prek žensk iz družbenega dna, kot so denimo prostitutke, ki so s strani družbe sicer degradirane, a vsekakor za moškega objekt erotičnih poželenj, seksualnih užitkov in spremljevalke mesenih strasti, z zavedanjem da je prav on pripadnik in zastopnik mizoginega odnosa do žensk, predvsem tistih, ki odstopajo od ideala prave aseksualne in pokorne »prave« ženske.

Prek aktivnih ženskih likov pesnica, z vdorom nasilja, bolečine, tesne bližine rojstva in smrti ter ljubezni in sovraštva, z mračnim in turobnim priokusom in hkrati blago ironijo in posmehovanjem, načne detabuiziranje prikritih in kočljivih zgodovinskih tematik, hkrati pa dekonstruira romantizirane predstave o napolnjenosti in izpopolnjenosti ženskega življenja z ljubeznijo do otrok in moža. Prek slednjega si je pesnica prizadevala stopiti v stran od nasilja pogojenega z družbenim spolom, zato razbija tradicionalno sliko oziroma mozaik ženskih lastnosti in vlog, kot so denimo povprečnost, omejenost, plašnost, malenkostnost, melanholija, hrepenenje, lenobnost, lahkomiselnost, hlapčevstvo, pasivnost in posledična utišanost, saj je patriarhalna družba po besedah lirskega subjekta ženskim besedam »porezala /.../ svetle peruti, krik narašča v dlaneh, koti se bolečina« (Makarovič, 1998: 12). Prav v nasprotovanju tradicionalnemu portretiranju in karikiranju ženske Svetlana Makarovič s poezijo razkrije zle, boleče in uničevalne sile ljubezni, ki se iz hrepenenja sprevržejo v trpljenje, tujstvo in sovraštvo, kot denimo piše tudi Evripid v svoji drami *Medeja*: »gorje, ljubezen, smrtnikov poguba!« (Evripid, 2000: 21).

V teku dekonstrukcije klišeiziranih podob domesticiranih fragilnih žensk, ki se v življenju družbeno potrjujejo zgolj preko institucije zakonske zveze in reprodukcije oziroma materinstva, pesnica v pesmih in šansonskih besedilih ponudi s svojstvenim konceptom materinstva in poroke ter poda svojstven specifičen odnos, ki ga goji do dveh ženskih dostojanstvenih vlog. Poetesina ženska je objekt oziroma žrtev ljubezenske prevare in subjekt

maščevanja, kot osvobojeno bitje ima hedonistične, trasgresivne in erotične razsežnosti. Erotizirana žalik žena noče biti pasivna podrejena in sentimentalna ter plen dekliških iluzij, temveč je močna, dejavna in strastna, o svojem telesu in čustvih odloča sama in se posledično upira in maščuje. Zakonske zveze ne interpretira in sprejema kot monogamno nudenje posteljnih erotičnih užitkov z lastnim odrekanjem seksualnih želja, temveč kot žensko pravico. Z uvedbo erotizirane in spolno žive ženske ter preigravanjem erotike pesnica načne tudi tabuizirane teme erotičnosti, ki so bile v preteklem obdobju slovenske književnosti, katerega odmev se čuti večkrat še dandanes, protagonistke številnih polemik, kritik in drastične cenzure. Pesnica, za katero je ljubezen zgolj beseda, življenje v ljubezenski in zakonski zvezi pa kratenje človeka za svobodo in temelj za izvajanje represij nad partnerjem, erotiko pojmuje kot parjenje in plojenje, saj kot meni lirski subjekt »/.../ med smetmi se pariyo / žuželke in ljudje (Makarovič, 1998: 117). Materinstvo pa pesnici predstavlja zapostavljanje in pohabljanje otrok, otroci pa so posledično po besedah lirskega subjekta: »rod valjastih trebuhov«, »v svet vrženih« iz »nabreklih plodnic žena«. Svetlana Makarovič je iz kulturnega spomina izbrskala ljudske pesmi o tabuizirani temi detomora in ga tako inovativno razkrivala v svojih pesmih, zoperstavila se je motivu žrtvujoče matere in razkrila drugo stran realnosti, kjer domujejo neljubeče, hladne in krute ter manipulativne in oblastniške matere. V njeni poeziji torej trčimo ob lik Medeje iz dveh perspektiv, in sicer kot ženske in matere. Reprezentacija mitološke Medeja v svojem bistvu ne predstavlja fatalne ženske, temveč to postane. Po eni strani je Medeja stereotipizirana v tipično »femme fragile«, ki uteleša ženo svojega moža, torej objekt s katerim se lahko manipulira, ne pa samo sebe, ki pa se v trenutku deziluzije ljubezenske in zakonske sreče, zaradi moške prevare, prelevi v »femme fatale«, torej v fatalko in maščevalko. Sodobna inačica mitološke fatalke Medeje, skonstruirana prek pesničinih aktivnih in subjektiviziranih ženskih likov, torej predstavlja maščevalno žensko, ki se zoperstavlja družbenim normam, saj s sarkastičnim in ironičnim tonom prikazuje deziluzijo ljubezenske sreče, zakonske zveze in materinstva, degradira podobo idealne matere in žene, ki je bila prav tako skonstruirana v patriarhalnem »klubu«, maščuje se nezvestobi in se bori zoper mnogoženstvo. Prek tega upodobi mater kot tisto, ki izstopa iz podobe jokave Cankarjeve Francke, ki teče za vozom in s tem v ozadje potiska, kot bi to opredelila Alenka Puhar »patetičen lik požrtvovalne matere« (Puhar, 1982: 29) ter vstopa v sfero ženske iniciative, svojeglavosti, nepopolnosti in destruktivnosti. Predstavi nam žensko, ki ji ni bilo mar za pravila igre tradicionalne patriarhalne družbe, in sicer detomorilko, nesrečno, trdosrčno in avtoritarno žensko, morilko svojega lastnega rodu. Temi detomora je nasproti postavila tudi frustracije nad otroki in krivdo za rojevanje v življenje, torej nezaželeno rojstvo

in abortus, izgon iz srečne družinske skupnosti, pohabljanje otrok in tudi temo nezakonskega materinstva in pankrtov. Pesničina mati je bodisi zasramovana nezakonska mater, ki lahko pankrta umori bodisi mater, ki si otroka ne želi in zaradi tega posega po abortusu. Poleg mater, ki se fizično znesejo nad otroke pa imamo po drugi strani prikazan tudi konfliktualen odnos med materjo in otrokom, ki predstavlja oblastniško, posedovalno mater, s tekmovalnim odnosom do hčerke ali pa mater, ki po začrtanih vzorcih vedenja vzgaja uniformirane Primožke, s tem pa jim krati svobodo lastne realizacije in predstavlja nekakšno psihološko oziroma moralno morilko otroških sanj in želja.

Mitizirana, stereotipizirana, etiketirana in degradirana podoba ženske, ženskosti, navsezadnje pa tudi matere lahko svoj kliše manjvrednosti in osvobajanje mačističnih etiket izpodbija s tem, da moškemu odvzame večvrednost, torej z maščevanjem ki prav tako predstavlja v nekaterih pogledih zaslužjenost. A menim, da so kljub temu na svojstven način osvobojene ženske, ki imajo v vsej svoji grotesknosti in demoničnosti svobodo odločanja, bodisi kot matere bodisi kot ljubice in žene, saj jim pesnica podari svobodo in nesmrtnost duše. Z obuditvijo pozabljenih in z molkom zatiranih neidealnih tem, je pesnica pripomogla k revitalizaciji in detabuiziranju konceptov, ki so zaradi svoje enigmatičnosti in nečistosti postale tabu, a so vseeno le te del stvarnega življenja in marsikateri ženski tudi lastna življenjska izkušnja.

Pravljичne ženske oziroma personificirane živali ženskega spola in vilinska bitja tudi v pravljичni antologiji Svetlane Makarovič predstavljajo posebnice, ki izstopajo in odstopajo od tradicionalne, ki je hkrati klišejska podoba dobre oziroma »prave« ženske. Pisateljčine pravljичne ženske odstopajo od zastarelih standardov »kokošnjakov« in »čebelnjakov«, predstavljajo res da pridne ženske, ki pa zahtevajo spoštovanje bodisi do svojega lastnega Jaza bodisi do dela, ki ga opravljajo, in hkrati želijo prevzemati tudi moške lastnosti, ki so za žensko v družbi nesprejemljive in nedostojanstvene, hkrati pa enačene z žensko amoralnostjo, norostjo, divjostjo in drugimi negativnimi konotacijami. Ženske v pravljicah prevzemajo tudi avtoriteto nad možem, uživajo svojo seksualnost, stremijo k pravičnosti, svobodi in enakovrednimi družbenimi pozicijami med spoloma, so svobodne v govoru in dejanjih, v svojem domu in izven njega. Z razliko od grotesknega tona pisateljčine poezije je koncept materinstva v pravljicah prikazan na subtilen način, a hkrati materinstva ne idealizira ampak nakazuje na kompleksne odnose med materjo in otroci, kjer imamo opraviti bodisi z ukazovalnimi starši, posebno materjo, ki vzgaja Pavleta bodisi z materami, ki so od vzgoje svojih otrok »utrujene« in brez potrpljenja. V tematiziranju materinstva se pisateljica nasloni

predvsem na vzgojo otrok, in sicer na starševsko, predvsem materino ukazovalnost, kaznovanje, zatiranje otroških sanj in ustrahujoče vzgoje (bogaboječnost), ki razdiralno vpliva na otrokov razvoj, življenjsko udejstvovanje in zaupanje v življenje, ki ga pričakuje. V pravljičah, kjer se, v primerjavi s temačnim ambientom pesnične poezije obzorje skristalizira in ponuja svetlejše tematike, pa domuje tudi lik dobre, požrtvovalne in razumevajoče matere.

Za konec pa je potrebno poudariti še dejstvo, da je za pesnico svoboda tista determinantna in najmočnejša človekova življenjska spremljevalka in predvsem pravica vsakega individuuma. S konceptom svobode kot temeljni človekovi pravici in hkrati življenjskim vodilom in smislom, prek katerega slovenska kontroverzna in svobodna umetnica v svojem življenju nasprotuje bodisi zakonom, ki podrejajo bodisi institucijam, ki s pravili in vzorci konstruirajo model pasiviziranega in družbeno normiranega človeka, tudi kot literarna umetnica osvobaja degradirane zgodovinske teme, demitologizira zatirane ženske like in njihovim dušam podeli nesmrtnost, hkrati pa bralcu ponuja svobodo interpretacije.

5 LITERATURA

5.1 PRIMARNA LITERATURA

CANKAR Ivan, 1975: *Zbrano delo*, zvezek 23. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

EURIPIDES, 1924: *Medeja*. Ljubljana: Ig. Kleinmayr & Fed. Bamberg.

KRESE Maruša, 1989: *Danes*. Celovec: Tiskarna Drava.

MAKAROVIČ Svetlana, 1964: *Somrak*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

-- 1968: *Kresna noč*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

-- 1972: *Volčje jagode*. Maribor: Založba Obzorja.

-- 1973: *Srčevac*. Maribor: Založba Obzorja.

-- 1974: *Pelin žena*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

-- 1977: *Izštevanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

-- 1980: *Sosed gora*. Maribor: Založba Obzorja.

-- 1990: *Krizantema na klavirju: šansonska besedila Svetlane Makarovič*. Ljubljana: Printing.

-- 1993: *Tisti čas*. Ljubljana: Mladika.

-- 1998: *Bo žrl bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

-- 2008: *Samost*. Ljubljana: Litterae slovenicae.

-- 2008a: *Svetlanine pravljice*. Dob pri Domžalah: Miš.

MOKRIN PAUER Vida, 2004: *Modrice*. Ljubljana: Center za slovensko književnost (Aleph).

5.2 SEKUNDARNA LITERATURA

ADAM Alja, 2007: Ljubezen kot prostor mnogoterosti – med filozofijo in feminizmom. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, Letn. 35, št. 229/230, str. 375–383.

– – 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.

BAHOVEC D. Eva (ur.), 1993: *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost.

– – 1999: Fenomenologija ženskega duha. V Simone de Beauvoir. *Drugi spol*. Ljubljana: Delta, str. 591–614.

BEAUVOIR Simone, 1999: *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.

BLAŽIĆ MILEVA Milena, 2011: *Branja mladinske književnosti: izbor člankov in razprav*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.

– – 2007a: *Uvod v teorijo mladinske književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

BOROVNIK Silvija, 1995: *Pišejo ženske drugače?: o Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Mihelač.

– – 1995: Med »ženskim« in ženskim v pesniški besedi Svetlane Makarovič. *Pišejo ženske drugače?*. Ljubljana: Mihelač, str. 83–104.

– – 2006: Slovenske književnice v Avstriji. *Slavistična revija*, Letn. 54, št. 3, str. 431–442.

FELMAN Shoshana, 2005: Ženske in norost: kritična faličnost. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo*, Letn. 11, št. 1/2, str. 41–60.

FILIP Ana, 2007: *Mati in hči v sodobnem slovenskem romanu: diplomsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

GOLJEVŠČEK Alenka, 1991: *Pravljice, kje ste?*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

HLADNIK Miran, 1997: »Bodi svojemu možu pokorna!« (Ženska v minuli slovenski prozi). V: Aleksandra Derganc (ur.). *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 111–122.

IRIGARAY Luce, 1995: *Jaz, ti, me, mi*. Ljubljana: Znanstveno publicistično središče.

JAMNIK Tilka in LAVRENČIČ VRABEC Darja, 2008: Svetlanina pravljica ustvarjalna preja. V Svetlana Makarovič, *Svetlanine pravljice*. Dob pri Domžalah: Miš, str. 381–385.

JESTERLE DOLEŽAL Alenka, 2008: *V krogu mitov: o ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

JOVANOVSKI Alenka, 2011: Tukaj in zdaj: reinvenca sodobne slovenske ženske poezije. V Alenka Jovanovski (odg. ur.). *Šestnajst slovenskih pesnic: antologija*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, str. 363–378.

KRAIGHER Amelia, 2004: Heiner Müller – Medeja Material. *Sodobnost*, Letn. 68, št. 1, str. 140–144.

KRISTAN Zdenka, 2005: *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.

MALEČKAR Nela, 1991: Pogovor s Svetlano Makarovič. *Nova revija*, Letn. 10, št. 116, str. 1501–1510.

MIHURKO PONIŽ Katja, 2000: Materinstvo kot umetnostni motiv in njegova upodobitev v povesti Samorastniki. *Jezik in slovstvo*, Letn. 46, št. 1/2, str. 5–18.

– – 2003: *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.

– – 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia.

MILLER Jacques-Alain, 2001: *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

NOVAK A. Boris, 2008: Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič. V Svetlana Makarovič, *Samost*. Ljubljana: Litterae slovenicae.

NOVAK POPOV Irena, 2003: Sodobna poezija slovenskih pesnic. V Irena Novak Popov, *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Študentska založba Litera, str. 266–270.

– – 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija*, Letn. 54, št. 4, str. 711–723.

– – 2009: *Svet Svetlana*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.

PAGEAUX H. Daniel, 2008. *Imagološke razprave*. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis.

PATERNU Boris, 1979: Esej o treh lirikih naših dni. V Josip Vidmar in drugi (ur.), *Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun: Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 149–169.

PONIŽ Denis, 2001: *Slovenska lirika 1950-2000*. Ljubljana: Slovenska matica.

PUHAR Alenka, 2004: *Prvotno besedilo življenja*. Ljubljana: Studia humanitatis.

REPAR Stanislava, 2005: Estetska konstanta Svetlane Makarovič: »Tista zamolčana«. Prev. Mitja Rijavec. *Apokalipsa: revija za preboj v živo kulturo*, št. 90/91/92, str. 261–270.

RUPERT Marijan, 2009: Svetlana in svet. V Irena Novak Popov (ur.), *Svet Svetlana*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, str. 3–4.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. 2001. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

SMOLEJ Tone, 2010: *Tematologija: izbrana poglavja*. Ljubljana: Študentska založba.

STEVANOVIĆ Lada, 2005: Medeja na sceni i na filmu. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*. Ljubljana: Institutom Studiorum Humanitatis, Letn. 7, št. 2, str. 17–28.

SUNČIČ Maja, 2011: Problematika Medejinega junaštva. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*. Ljubljana: Institutom Studiorum Humanitatis, Letn. 13, št. 1, str. 25–51.

ŠABEC Ksenija, 2006: *Homoeuropeus: Nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

ŠTULAR Suzana, 1999: Mit o materinstvu. *Časopis za kritiko znanosti*, Letn. 27, št. 194, str. 65–76.

VERGINELLA Marta, 2006: *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta.

VIDMAR Josip in drugi (ur.), 1979: *Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun: Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

VIDMAR Valerija, 2003: *Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura*. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave.

VIRK Tomo, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

ŽNIDARŠIČ ŽAGAR Sabina, 2009: *Ženski pa so vzrasle svetlejše dolžnosti nego kuhati in prati*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.