

Mama Marija

Lahko tudi tako: Nazaj k naravi! Saj se je prav tam vse začelo.

Bogomolje, vasico na jugu otoka Hvara, so poimenovali po bogomolki – kobilici, ki se zna s svojo podolgovato obliko paličastega telesa perfekcionistično skriti med rastje. Če je to trava, z zeleno barvo, če je posušena borova iglica, s svetlo rjavo, če je roža, z njej sorodnim odtenkom. Prednje nožice skrči v pozo molitve in lahko v nedogled nepremično simulira okolje. Toda bogomolka se gre svetnico, vse dokler ne šavsne po plenu. In dvojno mimikrijo – blefiranje neživosti in dobesedno svetosti – udejanji tik po oploditvi, ko požre samca.

V hvarskem Bogomolju je bilo v letošnjem deževnem poletju še posebej mnogo komarjev. Moj intenziven odnos z njimi me je ob tistih, na noben način preprečenih zzzzzjih spomnil, da vsakič, ko se jezim, da me pikajo komarji, tudi grešim, saj bi morala reči, da me pikajo komarke. Kri namreč sesajo oziroma črpajo samo samice, saj jo potrebujejo za jajčeca – torej zarodek. To, da imajo za to početje izdelan nadvse prefinjen sistem – da najprej vbrizgajo anestetik, ki omrtviči našo percepcijo, da takoj zatem vbrizgajo še serum proti strjevanju krvi, ki zagotovi nemoteno črpanje, da se nalokajo krvi za tri do štirikratno lastno težo – za nas niti ni tako pomembno, čeprav ta miniaturni vampiristični perfekcionizem vendarle sovпада s perfekcionistično zgradbo materinstva kot privilegiranega stanja, ki že v naturi – kaj šele kulturi – izoblikuje kompletni sistem delovanja v prid edinemu imperativu, ki poganja in ohranja zarod, vrsto, rod... in seveda svet: materinstvo.

Torej, lahko tudi tako: lahko za izhodišče vzamemo pozitivno znanost in zakone narave, ki jih je poočetil Darwin, da bi razumeli kulturo kot mimikrijo nature. Kajti tako determinirani s kulturo, ki si je s pomočjo ekonomije, ideologije in religije podredila osnovne zakonitosti nature – ta si je tako kot bogomolka zgradila sistem simuliranja zgolj zato, da bi preživela – takorekoč pozabljam na osnove in avtomatično brišemo korenine izvora. V nadaljevanju želim blago dekodirati oblike, ki si jih je človeštvo izmislilo oziroma za katere se je – s pozicije moči ali s pozicije ščitenja zakonov nature, dogovorilo. Seveda z namenom, da bi se ohranilo, skratka, da bi matica – mati čim dlje in čimbolj zvesto, čimbolj vztrajno in čimbolj nezavedno ohranila status reprodukcijskega stroja. Usmerila se bom v mimikrij-

ske postopke, v drugo, mogoče tudi simbolno govorico, ki si jo je človeštvo zamislilo zgolj zato, da bi ženska ohranila status tistega – v razvoju nujnega objekta, ki prav zaradi svoje materinske pozicije iztrži določene privilegije ali pa zaradi njih tudi marsikaj izgubi. Lahko, skratka, sesa kri, toda hkrati mora prav zaradi tega neprenehoma zzzz-jati, delati, skrbeti in greti jajčeca.

Strukturirano družbeno preživetje se je vzpostavljalo preko maternice. Iz zgodovine civilizacije vemo, da je bilo vedno storjeno vse, da je pridobila status zaščitenega objekta. Vemo, da so bile tiste ženske, ki so v srednjem veku kuhale čaje proti zanositvi in odpravljale plodove, proglašene za čarovnice, da se moškimi parom ne omogoča posvojitve otrok, da je najbolj prefinjena simbolna zgradba – krščanstvo strogo kaznovalo Evo (in spretno utišalo, najbrž na poganstvo vezano Lilit). Eva je segla po tistem vedenju, ki je bilo namenjeno le njemu – Bogu, da bi si s tem naložila večno vlogo žrtve oziroma grešnice, ki se mora za svoje prekrške spokoriti – ne le s trpljenjem ob rojevanju, temveč tudi z občo utajitvijo svojih želja po spoznavanju in vedenju. Kajti kolikor do te utajitve ne bi prišlo, bi ne vzdržala reprodukcijskega imperativa in Biblija tudi ne bi ostala vrhunski konstrukt najbolj dovršene oblike imaginacije. Krščanstvu še najbližja misel strukturiranega družbenega upravljanja – komunizem, ki sicer ni prisegal na Boga, temveč na Delo (kar je le druga pot do Boga oziroma, kot že prej rečeno, do sistema ohranitve zakonov narave) – je sicer zagovarjal enakopravnost, toda tako kot krščanstvo tudi spodbijal enakovrednost. Med žensko in moškimi je postavljaj enačaj, vendar v smislu enakopravnosti v procesu produkcije, s čimer si je maternica naložila dvojno obremenitev. Resda je socializem kot njegova mehkejša oblika poskrbel za vrtce, šole, ženske je odvrčal od štedilnika, pošiljal jih je v službe in jim gradil skupne kuhinje. S tem pa je ženski – v končni konsekvenci le podvojil delež čaščenja kulta Dela. Ženska ni le rojevala v trpljenju, ženska je tudi delala v trpljenju. Če to obrnemo v prid obema ideologijama: za dvojno žrtev je dobila dvojno nagrado. Če ji odpustke ni dajala cerkev, ji jih je dal Tito – kot recimo Pepci Kardelj, ki je bila v času revolucije v hudi dilemi, ali naj ima otroka ali ne, saj so bili to časi, ki so od posebnih ljudi zahtevali posebno vrsto sublimacije. Mož, Edvard Kardelj, ji ni znal svetovati, zato je Pepca zavila k Titu in ga prosila za mnenje. Pa ji je Tito rekel, da naj ga kar ima. Pa je Pepca – z njegovim dovoljenjem rodila.

Zakaj Marija z Jezusom v naročju dobi krono na glavi, kar nam izpričuje tudi zgodovina umetnosti, dejansko pa zgodovina cerkve, saj je Pij XII. leta 1954 Marijo tudi uradno razglasil za kraljico, 1964 pa za Mater cerkve. Če gremo po analogiji mimikrije bogomolk, močeradov ali pilepk recimo, ki so razvili za nasprotnika imaginarno konstrukcijo simulacije nečesa, kar v bistvu niso (skala, trava, iglice...), pridemo do tiste Marije, ki je v naslovniku morala razviti imaginarno konstrukcijo simulacije nečesa, kar v bistvu ni bila – ni spočela brezmadežno, ni bila devica pred Jezusom in po njem, ni šla v nebo itd. Toda v njeni imaginarni konstrukciji, ki jo je še posebej ozemljila umetnost in beseda, je vse funkcioniralo v prid maksimalni identifikaciji smrtnice z njeno podobo kraljice, matere, device in nedostopne ljubice.

Podoba zavetnice s plaščem Pierra della Francesce ali prav tako lepe Marije s Ptujске gore je podoba vladarice, ki ne skrbi zgolj za otroka, temveč štiti vse človeštvo. Marijo zavetnico s plaščem naj bi, če verjamemo domnevam, zaznali (takrat še obe) očesi Fritza Langa, ki je takrat kot vojak živel v Ljutomeru in njeni okolici. To podobo naj bi prestavil v gibanje v *Metropolisu*, kjer Marija ni kraljica, ki štiti izkoriščane v tistem podzemlju, kamor jih je potisnil kapitalizem nadzemlja.

Meta (Majda Potokarjeva) v *Samorastnikih* (1963) Igorja Pretnarja je tudi zavetnica – pod svoj štít stiska svoje pankrte, ki jih je – kljub prepovedi in nemogoči ljubezni – vsako leto več. Meta ne stoji pred Bogom kot tista na Ptujski gori, temveč pred vestjo družbe (kot Langova), saj ji le-ta – kot dninarki – onemogoča poroko s sinom gruntarja. Zaradi tega ji nalagajo kazni – ne v imenu križa, ki ne prenese pankrtov, temveč v imenu grunta, ki ne prenese kajžarjev. Meta v imenu križa trpi, kar filmski jezik – na način nezavednega poudari, saj vsako kazen dobesedno izpelje, zašvenka, zmontira iz krščanskega simbola. Bičajo njeno grešno telo, slečejo jo, izolirajo, zasmehujejo – toda Meta ostane kraljica, vitalna, heroična in etična ženska, ki zavrne umazano ponujeni ji denar z besedami, ki jih nameni svojim pankrtom: Ne pustite se teptati!

Sredi 13. stol. se Devica, kot idealna celota in kot brezmadežna v nebo vzeta – počloveči v vlogo skromne, preproste in revne ponižne matere. Na to nas spomni rojstvo Piera della Francesce, kjer mati kleči pred svojim otrokom. Njena materinska ponižnost evocira hkrati ženski mazohizem, ki pa je, kot vemo, zapisan užitku.

Vloga cankarjanske matere je narcistična, identiteto ji daje prav užitek v trpljenju. Vse njeno jamranje, vse njene spodletelosti in neugodja so klic k potrjevanju njene žrtve. Katere žrtve? Kaj želi Cankarjeva mati? Želi, da jo sin opazi. Da se ji zahvali za njeno odpoved. Odpoved čemu? Odsotnemu možu ali sinu? Seveda možu. Njen ljubezenski objekt je bil njen sin. Cankarjeva mati zahteva priznanje devištva. Devica Marija je ostala devica celo po rojstvu Jezusa. Tako je rekla cerkev. Cankarjev oče se je zapil. Vojko Duletič (*Na klanču*, 1971) je pravilno artikuliral njuno prvo, s silo obarvano noč in materino imaginacijo, kjer kot ženina vidi svojega sina, ne pa moža.

Tudi oče Pier Paola Pasolinija se je zapil, zaigral imetje in stal na sinu nasprotni politični strani. Bil je vojak, zvest težnjam velikega italijanskega imperija in nekje v afriškem ujetništvu tudi doživel njegov poraz. P. P. Pasolini je bil intelektualac, komunist, mazohist in homoseksualec. Edina ženska, ki jo je ljubeče spoštoval in malikoval, je bila njegova mati. Ko je zaradi spolne in radikalne komunistične države ubežal iz furlanske Casarse v Rim, je z njim odšla tudi mati. Učiteljica, ki je poročila vojaka. Ki ga je tolerirala, ne pa spoštovala, kaj šele ljubila. Ljubila je Pier Paola. Na vsakem procesu – teh je bilo približno dvajset, ob vsaki goniji, janeževcih, ki so leteli v platna na njegovih projekcijah – vedno je najprej pomislil na njeno reakcijo. Čeprav je vedela za njegove odnose s fanti, ni nikoli z njimi spal v stanovanju, ki ga je delil z njo. Hodil je v predmestja in v zapuščena ruralna okolja. In ona je imela vsako jutro zanj skodelico kave – ne

kave, mleka, ki ga je v Rimu, vedoč, da mu prija furlansko, iskala še v jutranjem polmraku, da bi ga potem prelila v lončeno – v Rimu kupljeno in nato doma na silo obtolčeno posodo, da bi le-ta čimbolj spominjala na skodelico, iz katere je Pier Paolo pil v še srečnih časih življenja v Furlaniji. P. P. P. je vse to vedel in vsak požirek je potenciral njegovo krivdo – krivdo, ki jo je vse težje prenašal, dokler ni na koncu zanjo sam izzval odrešitev. Njegova smrt je – konec koncev – še vedno skrivnost. Cerkev je razumela, da je v prid ohranjanja človeštva in reprodukcije potrebno materinstvo nagrajevati in nadgrajevati. Mater je nagradila tako, da jo je izvzela grehu – ne le grehu, temveč tudi smrti. Marijo je poslala v nebo. Vse druge matere, ki vpijejo po identifikaciji z njo, ji sicer ne bodo sledile – bodo pa lahko izbirale med njej podobno žrtvijo in vsem tistim, česar ona ne predstavlja in kar vodi v pekel. In vse kar vodi v pekel, tudi vodi h kršitvi tistega reda, ki v naturi izvede "perforacijo", ki točno odredi mero užitka in mero podobe, ki je šla z roko v roki s podobo sveta, kot ga je narekoval družbeni red.

p. s.

Sledi interpretacija osnovnih ženskih likov *pred kamero*, ki jih srečamo v slovenskem filmu. Iz osnovnih prototipov naj izpostavim:

- melodramski tip Ančke (Mire Stupice) v filmu Bojana Stupice *Jara gospoda* (1953). Gre za lik trpeče žrtve, edine osebe, ki ne spada v kategorijo jarih, približkom meščanov torej. Ne le da kroži v krogu, na katerega ne vpliva, temveč tudi zapade v vlogo trpeče žrtve z izvenzakonsko relacijo, saj jo Pavle (Stane Sever) najprej zataji kot žensko, kot mater in kot ljubico. Ko jo po mnogih letih sreča kot sodnik, jo obsodi za vlačugo.
- Lucija (Alenka Vipotnik v *Luciji* Franceta Kosmača, 1965) je – kot številne slovenske filmske matere v vlogi dvojne grešnice in v vlogi podvojene žrtve. Njen prvi madež je otrok, ki je na poti pred poroko. Povečuje ga njen razredni status: je dekla, sicer lepa, pridna, delovna, željena in poštena, a vendarle nevredna bogatega gospodarjevega sinu. (Seksistična uporaba besede gospodinja absolutno ne vzdrži pomena besede gospodar: gospodinja gospodinji, gospodar pa je lastnik imetja.) Lucija tako na porodu umre.
- Partizanke materinstvo sublimirajo. Majda Potokar v *Ne joči, Peter!* Franceta Štiglica (1964) postane z razlikami med spoloma neobremenjena komandantka. Rozmanu in Sotlarju se najprej prikaže kot običajna, ranljiva, preplašena ženska, da bi se jima nato razodela kot nadženska: kot komandantka.
- podaljšek v partizanih začete emancipacije se zgodi v najbolj gledanem slovenskem filmu. Meri (Milada Kalezić) v Bevčevem filmu *To so gadi* (1977) naj bi bila vrh emancipirane ženske v slovenskem filmu. Njen zaščitni znak je: "Jok, brate, odpade." Priuči se moškega poklica, ne zna likati, ne zna kuhati in je vesela. Meri se vključi v opis delovnih nalog moškega: postane voznica avtobusov in moški ji to vlogo (prisiljeno) prizna. A gre za komedijo.

- približek fatalne ženske v slovenskem filmu ostaja še vedno Metka Gabrijelčič. Ne kot ženska uničevalka (*Ne čakaj na maj, Vesna*), temveč kot vedro dekle, ki se je znalo smejati in ki na filmu ni trpelo ali povzročalo trpljenja.
- slovenska inačica *femme fatale* je podoba ženske, ki moškega uniči s svojo majhnostjo, malomeščanskostjo in ignoranco njegove želje. Demonkost Kačurjeve – Idealistove žene (*Idealist*, Igor Pretnar, 1976) izhaja iz njene nemoči, da bi bila velika, videna, ljubljena in mnogo več kot zgolj materinska poslušalka njegovih težav. Zato troši usodno zlo.
- *femme fatale* revolucije je emancipirana Kristina (*Nasvidenje v naslednji vojni*, Živojin Pavlovič, 1980), ki pleše ideološko pravoveren ples. Revolucija utaji ženskost, saj je njen pravi objekt ljubezni velika ideja komunizma, ženska kot apostol.
- in ženska kot angel – v Pretnarjevem filmu *Pet minut raja* kot angel odrešenik, ki pade z neba med dva ujeta taboriščnika in usodno prereže realno.
- prevladujoča podoba ženske v slovenskem filmu je podoba prevarane, zavržene, nerealizirane, velikemu njemu podrejene in samo z njim osmišljene služkinje, ki plačuje za svojo naivnost – kot *Lažnivka* (Igor Pretnar, 1965), ki ni le predmet moške prevare, temveč tudi menjave. Ko se tega zaveda, se sramuje in se zateče v imaginarni svet, da bi sebi in drugim prekrila prevaro.
- Katica v *Treh zgodbah* (*Na valovih Mure*, Igor Pretnar, 1955) prevare ne prenese. Katica se zaljubi in zanosi, Naci (Bert Sotlar) si jo je vzel – vzeti si, tipična slovenska literarna sintagma, ki ji običajno sledi: za eno noč). "Samo še danes," pravi Naci, "jutri bom pa priden." Toda ob zori je Katica mrtva.
- tudi Karolina ne zdrži. Ta polnokrvna, sedaj že izmučena in iluzij oropana ženska plačuje le za en greh: za nepotešljivo željo po ljubezni. Ne realizira se kot mati, ne kot ljubica in ne kot žena (*Vdovstvo Karoline Žašler*, Matjaž Klopčič, 1976).
- če ženska v slovenskem filmu želi uspeti, naleti na težave (*Ples v dežju*, Boštjan Hladnik).
- če uspe v poklicu, je nesrečna v ljubezni. Eva kot uspešna arhitektka, ki gradi zapore, je sama v emocionalni nesvobodi (*Eva*, Franci Slak, 1987).
- če ženska v slovenskem filmu uspe, kot recimo Blanka Kolak, ki preživi vse prevare socializma, moža in ljubimca – ostane sama (*Ljubezni Blanke Kolak*, 1987). Je njen poklicni uspeh tudi sprava z emocionalnimi odvisnostmi? Vprašanje: Blankine fotografije na razstavi so zgolj zbirka njenih življenjskih nesreč in sreč – njenih moških.

V slovenskem filmu ni bilo za *kamero* nikoli nobene ženske – režiserke. Tiste, ki so poskusile, so odnehale. Ostale so videastke. Ženske za *elektronsko kamero* so si prisvojile polje "videoinštalaterstva". V svojem početju so uspešne, čeprav jih nihče ne razume, gleda in rabi. Njihov alibi je umetnost. Sicer so v pripovedi krhke, umetelne, v sliko, ki jo neskončno manipulirajo, vpisujejo poetiko, ki temelji na impresijah ali le redkim razložitljivim zgodbah. S kančkom intelektualizma in pridahom svetovnih trendov. Tako

kot zunaj tudi pri nas – videoumetnost zapada v malikovanje, redko pa do kritičnega ovrednotenja. Kajti če so si ga ženske izbrale za svoj geto, bi bilo mogoče tako početje celo rasistično. Konec koncev so edine, ki opažene odhajajo v svet.

Majda Širca (Slovenia): Dipl. umetnostna zgodovinarica. Filmska kritičarka, publicistka in novinarka. Zadnja leta zaposlena v kulturni redakciji TV Slovenija, kjer pripravlja redno filmsko in obče kulturno oddajo *Povečava*.