

Konštrukcia ženských obrazov vo filme *Modré z neba* (Imaginárne ako nerozhodnuteľnosť o reálnom a ireálnom)

Zuzana Kiczková

Nasledovné úvahy sú zamerané na konštrukciu obrazov ženských rolí matky a dcéry (vnučky) vo filme *Modré z neba* od slovenskej režisérky Evy Borušovičovej a scenáristky Jany Skořepovej. Zreflektovanie vlastnej recepcie, ktorá nechce byť neutrálne, ale zámerne sa volí platformu feministického stanoviska. Nie však preto, že film natočili ženy, hlavné protagonistky sú ženy a námet je zameraný na problémy žien, vyznanie ktorých spoluvytvárali svojím hereckým podaním Emília Vašáryová (Marta), Zita Kabátová (Eliška) a Slávka Halčáková (Alica). Pôjde skôr o uplatnenie konceptu aktívnej diváčky, ktorá si vyberá z rozličných kódov svoj vlastný špecifický zmysel. Ona spoluvytvára významy a rezignuje na vieru zobrazovania skutočnosti, a preto ani filmové obrazy žien a ženských rolí nevníma ako „kópie“ nejakej predpokladanej, primárnej, esenciálnej či objektívnej reality, teda reálnych žien. V mnohých feministických teóriách sa zdôrazňuje, že to, čo sa označuje ako ženské, je sociálnou, kultúrnou a symbolickou konštrukciou, ktorá sa utvára v zložitej sieti mocenských vzťahov. Niet teda "majiteľ/a/ky" jednej "správnej" interpretácie, alebo jediného správneho uhla pohľadu. Multiplicita významov ale dáva priestor pre inakosť či mnohorakosť recepcie, teda aj recepcie vyrastajúcej na pozadí feministických teórií a feministického životného postoja.

Film je prienikom do životného sveta žien troch generácií - starej matky, matky a dcéry - žijúcich spolu, v jednej domácnosti, na bližšie neurčenom mieste, kdesi na Slovensku, teraz - na konci tisícročia, v priestrannom rodinnom dome so záhradou, asi niekde na okraji mesta... Film podáva príbeh, ktorý nie je lineárnou naráciou, ale je tvorený epizódami zo života, ktoré sa spájajú a navzájom sa od seba oddeľujú, tak ako sa spájajú jednotlivé ročné obdobia. Každá epizóda sa odohráva v inom ročnom období a v každej epizóde vstupuje do života troch žien iný muž.

Sieť vzťahov medzi ženami ako aj ich vzťahy k jednotlivým mužom nemajú vo filme povahu inscenovanej harmonickosti a idylickosti, ale sú plné napätia, drobných i väčších nedorozumení a vzájomných ubližovaní - tak v rovine verbálnej, ako aj telesnej. Súžitie žien troch generácií, ktoré tvoria rodinu, tak narúša zaužívaný idylický stereotyp o modernej nukleárnej rodine ako "citovej jednotke", resp. hniezde lásky manžela, manželky a detí.

Predmetom ďalších úvah bude povaha vzťahov medzi matkou a dcérou, predĺžená ešte o vzťah starej mamy a vnučky, odkazujúca nepriamo na zložitý problém ženskej genealógie, a to v dvoch modoch - v mode každodennosti a imaginácie.

Vo feministickej teórii sa vzťahu medzi matkou a dcérou venuje pozornosť z viacerých dôvodov a možno povedať, že táto téma patrí k stálemu repertoáru feministických reflexií. Jeden z týchto dôvodov sa spája s otázkami utvárania osobnej identity, vedomia Ja, odohrávajúcim sa v raných štádiách detstva, ktoré tematizovali feministické autorky inšpirované psychoanalýzou. U chlapcov a dievčat prebiehajú tieto procesy odlišným spôsobom, čo potom oprávňuje hovoriť o ženských a mužských vzorcoch utvárania osobnej identity. Feministické teoreticky poukázali na istú jednostrannosť klasických interpretácií, zdôrazňujúcich hlavne potrebu separácie, odpútania sa od matky, čo je obrazom mužskej skúsenosti, keďže sú to chlapci, ktorí "získavajú svoju špecifickú identitu v procese popretia identifikácie či jednoty s matkou" (1, s. 44). Jednostranná separácia, popretie kontinuity vedú k tomu, že matka nevystupuje ako autentická bytosť, ako iný subjekt (2, s. 53). Takáto interpretácia prehliada odlišnosť ženskej skúsenosti, ktorá sa vyznačuje skôr rozvíjaním kontinuity ako snahou o diskontinuitu, viac zachovaním nediferencovanosti ako snahou o zdôraznenie odlišnosti či hranice medzi Ja a druhou bytosťou. Znamená to ale, aj prehliadanie či ignorovanie faktu, že uvedomenie si vlastného Ja je úzko

prepojené s uvedomením si Ja iného a pritom sebauznanie a sebaopotvrdenie je nemysliteľné bez uznania iným.

Na význam a dôležitosť reflexie vzťahov medzi matkou a dcérou v súvislosti s otázkou ženskej genealógie upozorňuje filozofka Ingvild Birkhanová: "Pri formulácii teoretických otázok by som v súčasnosti chcela vzbudiť záujem o vzťah medzi matkou a dcérou" (3, s. 57). Zároveň poukazuje na istú zabudutosť či neprítomnosť tejto témy v našej kultúre. Jej osobná motivácia - a tá môže byť prítomná v každej z nás, lebo každá sme dcérou nejakej matky nielen v biologickom, ale aj v sociálnom či symbolickom zmysle - úzko súvisí s faktom, že "analýze založenej na vzťahu medzi otcom a synom sa v našej kultúre pripisuje nadradený význam"(tamže, s.57). I. Birkhanová identifikuje invariant, ktorý zaostruje optiku videnia istým smerom. "Trojjediný model ako organizácia otca a syna je matricou, ktorá v našej tradícii sústreďuje najdôležitejšie formy komunikácie a mocenské fantázie a podrobuje si ich.... Táto trojjedinosť, v náboženskom kontexte ústredná, vyvolala ďalekosiahle efekty, dokonca i v sekularizovanej spoločnosti" (tamže, s.57). Navodzuje sa tak otázka, komu sa prisudzuje moc, koho túžby a fantázie sa akceptujú a presadzujú a kto je v takto mocensky vymedzenom priestore dominantným nositeľom a odovzdáväateľom symbolov, skúsenosti, jazyka. I. Birkhanová pomenováva takýto subjekt. "Spoločensky určené prisudzovanie moci a istá forma túžby sú takto v hierarchicky organizovanom priestore inscenované mužsky. Synovia sú rozhodujúcim činiteľom pre kontinuálnu genealógiu a o odovzdávaní symbolických mandátov ďalej rozhodujú tiež len synovia. Na tejto rovine to implikuje neuznávanie dcéry" (tamže, s. 58). Navyše ide aj o to, že táto asymetria priamo zasahuje vzťah matka - dcéra a spôsobuje ťažkosti s utváraním a "pestovaním" ženskej genealógie, pretože "sa zásadne vylučuje produktívna/kreatívna matka a najmä materská intencia nájsť v dcére seba samu." (tamže, s.58).

Z tohto hľadiska je tematizovanie vzťahu medzi dcérou a matkou, resp. starou matkou a vnučkou vo filme dôležitým upozornením na to, čo sa často marginalizuje, zanedbáva a vytesňuje. Umelecké filmové spracovanie môže napomáhať tomu, aby sa tento vzťah "etabloval ako podstatný spoločenský moment" (tamže, s. 58), aby sa o ňom začalo viac hovoriť a aby sa analyzoval z historického a kriticky feministického pohľadu. Do popredia by sa mali viac dostať komplikované otázky ženskej genealógie. Märta Tikkanenová v jednom rozhovore o svojej tvorbe sama hovorí: "Červená čiapočka je o mojej matke, no aj o otcovi. Matka mi bola veľmi blízka, bola mi vlastne priateľkou. Som dcérou svojej matky. Moja sestra je dcérou svojho otca. Vlastne som nikdy nenapísala to, čo som mala: príbeh o matkách (4, s. 265, podč. Z.K.).

Niektoré feministické autorky upriamili pozornosť na zložitosť a konfliktnosť vzťahu matka - dcéra (pozri 5). Zároveň ukazujú, že obrazy matiek (biologických, sociálnych i symbolických) sa nevyhli polarizácii na dobrú/správnú/vždy prítomnú, resp. zlú/nesprávnú/neprítomnú matku a že sú v nich prítomné predstavy viny, konkurencie, moci, lásky, obetavosti. Pohybujú sa medzi dvomi pólmi idealizácie, ktoré tvoria všemocnosť a bezmocnosť matiek.

Metodologické východisko feministickej dekonštrukcie "trojjediného modelu ako organizácie otca a syna" poskytujú úvahy francúzskej filozofky L. Irigarayovej o ženskej genealógie (pozri 6), ktorá úzko súvisí s utváraním a rozvíjaním ženskej identity. Táto filozofka, stúpenkyňa "rodovej diferencie" konštatuje, že vzťah matka - dcéra nie je adekvátne symbolizovaný. V sociálnom poriadku patriarchátu sa nevnímajú matky ako ženské subjekty, ale len ako prostriedky reprodukčnej funkcie a tvoria tak najdôležitejšiu oporu tomuto spoločenskému poriadku. Konštruujú sa a uznávajú sa ako reprezentácia rozmnožovania a ich úloha sa v konečnom dôsledku obmedzuje na biologickú nevyhnutnosť. Neguje sa možnosť ženskej moci alebo genealógie a význam a "poslanie" žien v patriarchálnej spoločnosti sa odvodzuje práve z ich reprodukčnej funkcie. Aby sa spoločenská relevancia materskej roly udržiavala, je vzťah medzi matkou a dcérou zaťažovaný vinou a tvorí centrálnu tabu. Matka často vystupuje ako "kastrojúce monštrum" a zapríčiňovateľka nešťastia, neúspechov alebo až šialenstva detí. Irigarayová tvrdí, že imanentnou súčasťou patriarchálnych vzťahov je, že sa žena

oddeľuje od svojho vlastného pôvodu, od jej vzťahu k matke a blokujú sa aj jej vzťahy k iným ženám.

Vychádzajúc z koncepcie rodovej diferencie, táto autorka hovorí o potrebe zásadnej zmeny vzťahov matka - dcéra. Treba prelomiť mlčanie a neschopnosť identifikovať povahu tohto vzťahu, aby mohol vzniknúť rovnoprávny vzťah medzi ženami. Dcéry sa musia spolu so svojimi matkami vymaniť z autority otcov. A práve prostredníctvom ženskej genealógie môže byť spochybnený patriarchálny poriadok jadra rodiny (otec-matka-syn). Pod (zásadnou) rekonštrukciou vzťahov matka - dcéra rozumie Irigaryová dualitu medzi matkou a dcérou, v ktorej sa obe môžu pohybovať ako slobodné a autonómne subjekty. Ženská genealógia by mala umožniť matke, aby sa stala aj ženou a aby nebola vždy redukovaná na svoju reprodukčnú funkciu. K tomu by museli prispieť aj dcéry tým, že sa vzdajú viery vo všemocnosť matiek a budú ich vidieť ako ženy. Uvedená autorka veľmi dôrazne upozorňuje na to, že tieto procesy sa musia odohrať aj v rovine symbolickej reprezentácie.

Pri analýze spôsobov, akými sú vo filme tematizované otázky ženskej sebaidentifikácie, vzťahov medzi matkou a dcérou a materstva, si treba všimnúť viacvrstevnatosť rozprávania. Príbeh odohrávajúci sa v rovine každodennosti, bežne prežívaného sveta je prerušovaný prechodmi do oblasti imaginárneho. Tieto prerušenia, ktoré oddeľujú epizódy zo života protagonistiek, sú skoncentrovaným, symbolickým vyjadrením ich túžob, očakávaní, a možno iba fantazijných predstáv alebo falošných ilúzií. Imaginárne je vo filme prítomné a zobrazené prostredníctvom "snových vsuviek". Tieto sa nemusia interpretovať ako symbolické vyjadrenie toho, čo je nedosiahnuteľným ideálom (či už je to napr. harmonický vzťah, alebo "ideálne" materstvo).

Imaginárne ako konštrukt je vzájomným prepletením a prelievaním sa reálneho a ireálneho, toho, čo je žité (a to v zmysle reálneho, aktuálneho, pravdivého), a toho, čo sa žiada (túži, želá), aby bolo žité (a v tomto zmysle ireálne, virtuálne, nepravdivé). V otázke imaginárneho je zaujímavý názor francúzskeho filozofa G. Deleuza, podľa ktorého imaginárne "nie je ireálne, ale nerozhodnuteľnosť o reálnom a ireálnom", ich nerozpoznateľnosť (7, s.79). Imaginárno je súborom výmenných procesov (medzi reálnym a ireálnym, medzi aktuálnym a virtuálnym). „Reálne (ako zákonité spojenie, predĺžené zret'azenie aktuálnych momentov) a ireálne (ako náhle a nesúvislé objavenie sa vo vedomí, virtuálne) sa vždy navzájom líšia, no ich odlišnosť sa nedá vždy rozpoznať...“ tvrdí Deleuze (tamže, s.79).

Nazdávam sa, že takéto chápania imaginárneho ako nerozhodnuteľnosti medzi „zret'azením aktuálnych momentov a tým, čo sa objavuje nesúvisle vo vedomí“, nám umožňuje pochopiť priestor želaní, túžob, očakávaní a fantázie ako priestor ambiguit a ambivalencií. V takomto svetle sa ukazuje, že sféra imaginárneho nemusí byť sférou idealizácií, čistej positivity. A núka sa tu ešte jedna rovina, v ktorej nerozhodnuteľnosť operuje - je to sféra významov a interpretácií. Práve pri pokusoch o interpretáciu imaginárneho, zobrazovaného "snovými sekvenciami", cítíme túto nerozhodnuteľnosť - medzi idealizáciou a iróniou.

Na jednej strane sa pre ženy v imaginárnom otvára možnosť prekračovať svoj "obyčajný", každodenný svet a konštruovať iný, vlastný, do ktorého zároveň premietajú aj svoje sebachápanie, a možno i sebahľadanie. Pretože ony sú autorkami týchto projekcií, v ktorých sa prelína reálne s ireálnym, aktuálne s virtuálnym, môžu sa ich prostredníctvom vymaniť zo zažitých, fungujúcich stereotypov, ustanovených spoločenských noriem a očakávaní, ako aj osvedčených spôsobov prispôsobovania sa im. Na druhej strane ale táto možnosť úniku z ustanovených noriem prostredníctvom želaní a túžob môže byť pre ne pascou...pascou ilúzií, idealizácií

V transcendujúcom a spontánnom charaktere imaginárna je prítomná "magickosť" vzdorujúca kauzalite, účelovosti a kalkulovateľnosti modernej racionality, ale zároveň táto "magickosť" môže byť nositeľkou sebaklamov a pseudoidentít a pseudopredstáv.

Vzťahy medzi ženami

V **imaginárnom (v snových sekvenciách)** sú vzťahy medzi starou mamou (Eliškou), mamou (Martou) a dcérou (Alicou) prezentované ako nehierarchické, nekonfliktné (nezraňujúce a nenásilné), bez akýchkoľvek náznakov hegemonistického diskurzu. V snových obrazoch tri ženy symbolizujú vzájomnú kooperáciu. Žiadna z nich nedominuje, každá je sama sebou, no zároveň spolu „tlačia káru“, dívajú sa do neba, zberajú plody....

Je nekonfliktnosť a nehierarchickosť spojenia žien v tomto skupinovom obraze fikciou o možnosti nedominantných vzťahov medzi ženami - vzťahov, v ktorých všetky sú rovnako dôležité, každá je individualitou, má svoj pohár, no zároveň sa dokážu spoločne dívať jedným smerom a vzájomne si pomôcť a pliesť sieť (vzťahov)? Nie je vo filme spôsob stvárnenia fikcie o možnosti nehierarchických vzťahov medzi ženami až tak romantizujúcou idealizácia vzťahov, že sa pohybuje ma hrane paródie?

Podobne aj zobrazovanie ženských tiel v dlhých bielych košeliach ako "anjelských" bytostí sa dá interpretovať ako vyjadrenie patriarchálneho obrazu matky ako odsexualizovanej bytosti. Možno to vnímať ale aj inak: takéto zobrazenie nechce nič "vyjadrovať", len preexponovaním otvoriť priestor pre iróniu. K slovu sa opäť hlási nerozhodnuteľnosť o rôznych možných interpretáciách.

V rovine zobrazovania každodenných životných príbehov ich vzájomné vzťahy majú inú povahu. Marta, ktorá je v role živiteľky, kontroluje život svojej mamy (symbolicky - zvešľáva jej slávne divadelné šaty, zakazuje jej, aby dala piť synovi), ale aj dcéry (po nájdení roztrhanej fotografie a zakrvaveného noža vypočúva Alicu). Mohli by sme sa pýtať, či je to spôsobené tým, že je v role "hlavy rodiny", alebo či sú na príčine skôr jej povahové vlastnosti, cez ktoré vnáša do vzťahov patriarchálny pôdorys. Ak zastávame stanovisko, podľa ktorej rodové roly sú konštruované istými kultúrnymi normami a vzorcami správania a neexistujú povahové vlastnosti predurčujúce zastávanie tej ktorej role, zrejme sa prikloníme k názoru, že daná rola živiteľky - hlavy rodiny, resp. prispôbenie sa obrazu tejto roly má za následok preberanie zodpovedajúcich stereotypov správania.

Isté napätie medzi fakticitou reálne prežívaného života a želaniami žien sa prejavuje v snahe po reciprocite vzťahov: milovať a byť milovaná, uznávať iných a byť uznávaná inými, dať život a starať sa oň, ale aj prijímať starostlivosť. Všetky tri protagonistky pociťujú nedostatok takejto reciprocity. Svoje sklamanie z asymetrie vzťahu kompenzujú rozličnými spôsobmi.

Potreba uznania sa u Elišky i Marty vzťahuje tak na sféru profesijnú (uznanie v umeleckých kruhoch), ako aj privátnu (uznanie svojim manželom/životným partnerom). U oboch sa táto potreba miestami prekrýva s láskou. Nezáujem bývalého manžela o Martinu prácu (Marine výčitky bývalému manželovi, že nechodil na jej výstavy), vedie k vychladnutiu emócií a konečným efektom je stroskotanie manželstva. Ak nie je naplnená potreba nechať sa vo svojom pobyte potvrdiť iným (v prípade lásky - milujúcim človekom), vzťah sa mení na nenávisť (Marta), ľahostajnosť (Alica k prvému frajerovi), ľútosť (Eliškina charakteristika druhého manžela: "Chudák, bol taký nedokrvený ... aj jeho prach bol bledší"). Eliška dobre vie, že láska nie je altruizmus. Zraňovali ju nevery prvého manžela, ktoré si "vykompenzoval" tým, že ju vždy obdaroval novými topánkami. Pod posteľou ich mala plný kufor.

Marta svoje sklamanie z asymetrie vzťahu rieši upnutím sa na dom, obraňuje ho pred vonkajším ohrozením (úradníkmi) i zákulisnou hrou manžela, ktorý ťažko znáša, že už nie je pánom domu. Bratovi sa v situácii alkoholickej otvorenosti, pretkanej spomienkami na nenaplnené túžby oboch súrodencov, zdôveruje, že jej najdôležitejším životným cieľom je vytvoriť z tohto domu zázemie (ekonomické i citové). Modrý plot oddeľujúci ich svet od ostatného sveta naznačuje, že za ním je "iné bytie", bytie, ktoré sa nedá vtiesnať do takých rolí, ktoré by od nich vyžadovali muži. Ani "život za plotom" však nie je idylický, nie je to žiadny "ružový sen" harmonického a nekonfliktného spolunažívania na báze vzájomného uznávania a podpory.

Vidíme, že každá z nich si utvorila iný spôsob vyrovnávania sa s asymetrickými nerecipročnými vzťahmi. Možno netreba hľadať nejaký spoločný vzor kompenzácie nespokojnosti z asymetrie vzťahov. Čo však všetky robia, keď je im zle? Jedia broskyňový kompót....(broskyňa ako symbol lásky?).

Vzťahy mužov a žien

V popredí filmu sú vzťahy medzi ženami - starou mamou, mamou a dcérou. Vzťahy k mužom: milencovi, synovi, manželovi, bratovi, neznámemu geodetovi sú v rovine reálneho prítomné a zobrazované skôr ako vstup mužov do ženami usporiadaného a obývaného priestoru (návštevy frajera cez okno, neschopnosť bývalého manžela vyznať sa v kuchyni, neočakávaná návšteva syna/brata, príchod geodeta). Títo muži sa medzi sebou zásadne líšia tým, či svojbytnosť a špecifickosť tohto ženami vytvoreného priestoru a akceptujú a uznávajú jeho usporiadosť (geodet, brat/syn), alebo naopak, chcú ho kontrolovať a riadiť (bývalý manžel, frajer). V každom prípade však sú to oni, ktorí prichádzajú zvonka, z verejného sveta, a vstupujú do priestorov žien - či už ich akceptujú, alebo nie. Pripomínajú nám stereotypy otvorenosti vonkajšieho a zatvorenosti súkromného sveta, mužskej aktivity a ženského pasívneho prijímania.

V "snových obrazoch" mužské postavy/mužské telá nie sú prítomné. Znamená neprítomnosť mužských postáv v imaginárnom automaticky vylúčenie mužskosti? Neopakuje sa tu vo feminínej verzii stratégia vylúčenia (iného, druhého), ktorá je neraz predmetom feministickej kritiky. Na túto otázku nemôžeme dať jednoznačnú odpoveď a znovu sme konfrontované so situáciou nerozhodnutelnosti. V niektorých obrazoch totiž mužské telo a ani symbol mužskosti nie sú prítomné - v tomto zmysle sú vylúčené, a to predovšetkým preto, lebo v nich nejde o túžbu milostného aktu, ale predovšetkým o plodnosť, tehotenstvo, materstvo. Medzi imaginárnymi obrazmi je však jeden taký, v ktorom je mužskosť prezentovaná, ale nie cez telesnosť, teda nie je zobrazená explicitne, ale metaforicky ako svetlo. Mužský aktér je svetlo, a tým sa mužskosť v tomto obraze imaginuje ako duchovnosť. Odohráva sa to v tej snovej vsuvke, v ktorej svetlo prichádzajúce z neba (semeno) zachytáva jedna zo žien (Eliška) do nádoby/čaaše (ako symbol matrice), čo v tomto prípade môže prezentovať sexuálny akt.

Daniela Hammer-Tugendhatová v interpretácii Rembrantovej Danae pripomína, že po Aristotelovi sa semeno nechápalo ako niečo materiálne, ale sa označovalo ako duchovná sila, ako aura seminalis a mužskosť sa koncipovala ako duchovnosť, ženskosť ako matéria a telo. Mužský partner sa preto v milostnom akte zjavuje ako svetlo .

Obrazy materstva

Problém rozdielnosti, resp. previazanosti každodenného a imaginárneho je obzvlášť relevantný pre spôsob, akým sa vo filme navodzuje otázka materstva. So želaniami a presvedčeniami úzko súvisí otázka zmysluplnosti konania a života, z ktorej sa v prípade spôsobu existencie žien nedá „vzátvorkovať“ reprodukcia, a to nielen v úzko biologickom zmysle, ale ani v oveľa komplexnejšom ponímaní - sociálnom, kultúrnom, symbolickom. Hoci je potreba zmysluplnosti základným motívom konania, nikdy nie je samozrejmom danosťou života, ale vždy sa získava väzbou na želania. Zmysluplnosť života sa utvára v priestore medzi želaniami, túžbami na jednej, a možnosťami ich uspokojenia na druhej strane. Vzhľadom na jeden z motívov filmu, ktorým je reprodukcia, vynára sa otázka: Je potreba zmysluplnosti života troch protagonistiek vo filme spojená s reprodukciou a do akej miery? Aký význam udeľujú materstvu, ktoré pre ne symbolizuje reprodukciu a garanciu života, v rovine imaginácie? Ako vyznieva ich konfrontácia s vlastnou osobnou skúsenosťou v bežnom, každodennom živote? Kde sú vo filme náznaky kritiky tradičných obrazov ženskosti, ktoré redukujú ženu na matku? Alebo film skôr vyznieva ako ďalšie pokračovanie idealizácie materstva a posilňovanie patriarchálnych obrazov identity žien len prostredníctvom materstva, resp. stotožnením s materstvom?

Na tomto mieste treba rozhodne rozlíšiť medzi imaginárnou projekciou materstva, tak ako ju konštruujú tri protagonistky, a inštitúciou materstva ako sociálneho a mocenského vzťahu, ktorá podľa Adrienne Richová (pozri 12) nie je totožná s rodením a starostlivosťou o deti, ale je

vytváraná predpismi a podmienkami, v ktorých sa možnosti uskutočňujú alebo neuskutočňujú. Nie je realitou v zmysle fakticity, ale utvára rámec našich životov, ovplyvňuje skúsenosť i jazyk, ktorý používame na jej popísanie. Inštitúcia materstva funguje ako predpis, ktorý vyžaduje od ženy viac inštinkt ako inteligenciu, skôr nesebeckosť a obetovanie sa ako seberealizáciu.

Symbolicky je materstvo zastúpené vo všetkých snových vsuvkách, najtransparentnejšie v obraze, v ktorom všetky spolu oberajú zo stromu marhule, ukladajú ich do košíka a všetky sú zároveň tehotné. V imaginárnej predstave materstva sú tri ženy spojené (sú si podobné) na základe ich schopnosti reprodukcie. Zobrazenie ich tehotných tiel (v tretej snovej vsuvke) dáva jasne najavo špecifickosť ženskej identity, ktorá na rozdiel od novovekej predstavy o autonómnom subjekte, nemôže byť ničím, čo je "jedno", v zmysle "byť identickým so sebou samým", pretože ony sú dvojjediné, (jedno-dvojité). Autonómia pochopená ako nezávislosť, ako jasná oddelennosť medzi "Ja" a "Iným" nezodpovedá spôsobu ich existencie. Do tohoto „videnia“ by patril aj názor, Michaely Rajčanovej, že „ženy v Borušovičovej filme hľadajú a nachádzajú identitu do veľkej miery práve cez materstvo. Z feministických radov je toto automatické stotožňovanie ženy a materstva často kritizované“. (21, s.39). A ďalej pokračuje v už známej esencionalistickej argumentácii, keď sa schopnosť plodiť považuje za prirodzenú danosť ženy a za „základ jednoznačnej diferenciacie od mužov.“ Materstvo sa hneď po prvej vete chápe ako schopnosť plodiť a zároveň „malý zázrak, ktorým je práve žene umožnené sprostredkovať dar nového života.“ (21,s. 39)

Identita ženy určená primárne, vlastne "najprimárnejšie" cez materstvo ako Onajvlastnejšiu esenciu ženy, má v dichotomickom spôsobe uvažovania pohybujúcom sa v polaritách obeť- víťaz, slabý- silný, majúci- nemajúci, atď. koniec koncov negatívne dôsledky aj pre obraz o „prvom pohlaví“. Opäť M. Rajčanová: „do veľkej miery robí práve materstvo zo žien v tomto modrom svete to, čím sú. Robí ich vo svojej slabosti silnejšími ako mužov okolo nich. Honzo prichádza k nim do azylu a slabší a zlomenejší než prítomné ženy. I keď možno len preto, že nebol nútený pozbierať svoje sily a schopnosti z dôvodu najprimárnejšieho – materstvo sa ho netýka“. (21,s.41)

Je možná ale aj iná interpretácia, podľa ktorej žena nie je jednoducho len sprostredkovateľkou, ktorej je to umožnené, ale je garantkou, ktorá spolurozhoduje. Byť garantkami ďalšieho života (posledná snová vsuvka, kde všetky pozerajú do hniezda, v ktorom je veľké biele vajce/guľa) totiž nemusí byť pre ne imperatívom, ktorý im ako konkrétnym bytostiam má byť nanútený zvonku, resp. ktorý nutne predurčuje ich bytie a voči pôsobeniu ktorého sú bezmocné, ale ony samy sa rozhodujú o jeho prijatí či neprijatí v čase. Akoby tieto tri fiktívne ženské postavy, meditujúce nad "zárodokom" akceptovali to, čo hovorí M. Tikkanenová: "Je dôležité, aby si ženy uvedomili, že si vždy niečo vyberajú, vždy sa pre niečo rozhodujú a že musia za svoje rozhodnutia niesť aj zodpovednosť... (4, s. 266).

Ich rozhodnutia, za ktoré budú niesť zodpovednosť, robia z nich subjekty. Odmietnutie redukcionistického stotožnenia ženy a materstva preto neznamená odmietnutie materstva vôbec, ale subjektivizáciu nielen ženy, ale aj matky, ktorá chce rozhodnúť, kedy chce darovať život, nesúc pritom zodpovednosť za dobrý život dieťaťa. Sara Ruddicková preto neraz zdôrazňuje, že matkami sa stávame nie tým, že dieťa porodíme, ale tým, že si vytvárame vzťah k nemu a preberáme zodpovednosť vždy v celkom konkrétnych životných podmienkach (pozri 14).

Spochybnenie materstva ako abstraktného morálneho imperatívu a ako osudu sa vo filme deje už v mode imaginárnosti. Rozbíja ho bocian zhasínajúci svetlo (semeno) prichádzajúce z neba/zvonku a je zachytené do čaše (maternice). Druhé rozbitie je v rovine každodenného. Hoci sa materstvo vo filme prezentuje ako dynamické dianie, ako sila a do istej miery aj tajomstvo, nie je mytologizované ako osud a nie je ani pochopené ako biologický princíp či príkaz, ktorý musí byť nevyhnutne a absolútne naplnený bez ohľadu na konkrétne spoločenské podmienky a osobné okolnosti. Práve konkrétne podmienky, ktoré sa menia v čase, vytvárajú pozadie pre naplnenie alebo nenaplnenie materstva. Povinnosť materstva vyžadovaná inštitucionálnym materstvom (pozri 12) nie je pre tieto tri ženy otázkou ich nejakého ľubovlného chcenia alebo

nechcenia, ale otázkou času, presnejšie nevhodnosti času pre z-rod. Je to čas vojny v prípade spontánneho potratu u Elišky, čas vhodný na osobnú sebarelizáciu spojený s neočakávaným tehotenstvom v prípade Marty a čas práve rozpadnutého mileneckého vzťahu Alice a Juraja, ktorý rozhoduje o nenaplnení materstva.

Ako reálne ženy sa všetky tri musia vyrovnáť so situáciami prerušenia, nerealizovaného a nenaplneného materstva. Pre ne je vzťah medzi tehotenstvom a nevhodnosťou času relevantný, stavia ich pred rozhodnutia a dôsledky týchto rozhodnutí v reálnych životných okolnostiach. To ale neznamená, že odmietajú alebo popierajú jednu z dimenzií svojej ženskej identity - byť matkami. Eliška a Marta sa nimi stali. Len v iný čas a s iným partnerom.

V ich imaginárnom priestore túžby sa pritom nič zásadne nemení. Všetky štyri vsuvky sú obrazmi širšie ponímanej reprodukcie, vždy z iného aspektu: oplodnenia (svetlo chytené do čaše a jeho následné zhasnutie (prerušenie) bocianovým zobákom, nechcené tehotenstvo (Alicine vypitie rybky), prebiehajúce a zavŕšené tehotenstvo (trhanie zrelých marhúl zo stromu). Všetky vízie a symboly materstva, ktorými naplňajú svoj imaginárny priestor (materstva), v porovnaní s reálnym priestorom vytvára idealizujúci obraz (či ilúziu) harmonickosti. V oboch modoch sa ale naznačuje zvláštna dialektika kontinuity a diskontinuity, ale aj pochopenie a vzájomné súcítenie. Keď Alica prehltnie rybku, matka i stará matka sú smutné a nešťastné a k jej gestu (rukami si zakrýva tvár) akoby chceli dopovedať: "Čože si to porobila?"

V mode bežného života Marta akceptuje Alicino rozhodnutie, aj keď v prvom šoku reaguje nahnevane a začne zvracať. Akoby tým zároveň na seba preberala stav tehotenstva a roly medzi ňou a dcérou sa náhle prevracajú. Marta je tá, ktorá na chvíľu potrebuje podržať. Alica prvýkrát prejavuje starosť a starostlivosť o svoju matku, dotýka sa jej, prikrýva ju.

Symbolickosť toho, že nenaplnenosť materstva teraz-tu neznamená odmietnutie materstva vôbec, sa prezentuje aj v inej scéne. Marta skalou zaháňa vrieskajúce krkavce ako symbol smrti, stojí pri ohni, medituje a páli staré konáre. Očisťuje (ona i oheň) priestor, aby potom vykročila smerom k vracajúcej sa dcére z nemocnice a prijala ju. Scéna objímajúcej sa matky a dcéry pri ohni napovedá ich možnú súdržnosť, súcítenie i generačnú kontinuitu, hoci je to pre ne veľmi ťažké. Neznamená to, že jedna za druhú vyrieši problém, ten si každá celý život nesie sama. Aj Alica. Lebo to, čo sami prežívame je vo veľkej miere funkciou toho, čo sami o sebe vieme zmysluplne vyjadriť. Alicin prázdny obraz na stojane vypovedá o jej vyprázdnenosti a hovor k stromu o jej bolesti.

Pohyb medzi naplneným a nenaplneným materstvom pritom ako keby bol analogón množstva naplneností a nenaplneností v činnostiach a živote žien. Zároveň sa asociuje pohyb medzi mocou a bezmocnosťou matiek ako dvoch možných extrémov: idolom "dobrej" matky ako povinne dosiahnuteľným cieľom pre všetky ženy a "vyvlastnením z materstva" na opačnom póle. V dnešnej dobe moderných technológií má táto polarizácia zvláštnu podobu. To, že sa ženy ako matky spájajú s určitými predstavami "z-rodu", ešte stále v niektorých predstavách a teóriách vyúsťuje do biologizujúcich záverov a žena sa príliš úzko asociuje s materstvom. Na opačnej strane nástup moderných biotechnológií v spojení s extrémnym úsilím urobiť všetko, čo sa technicky a technologicky dá, podnecuje, aby biologické rozmnožovanie bolo zamenené technikou a aby matka bola nahraditeľná, a tým aj odmysliteľná z tohto procesu. Nie sú niektoré snové scény žien-rodíčiek odporom voči "vyvlastneniu matiek" na báze moderných biotechnológií a voči naplneniu starého patriarchálneho sna o homunkulovi?

Iný spôsob a iná rovina interpretácie "snových obrazov" sa nám ponúka v prípade, ak budeme uvažovať o ich naplnenosti istým archetypálnym obsahom. Obrazy matky a materstva môžeme chápať ako istý druh rozpomínania (anamnezis) na archetypálnu ženskú symbolizujúcu kreatívnu/rodivú silu. Žena vystupuje ako reprezentanka tvorenia - ako tvoriteľka.

Ak vyjdeme z toho, že ženská identita (subjektivita) má vrstevnatý charakter, resp. že bola utváraná a konštruovaná ako vrstevnatá entita, potom jednou z najspodnejších vrstiev je archetypálny sediment ženy-(s)tvoriteľky, obdarenej silou a mocou opakujúceho sa z-rodenia.

"Mužská emancipácia, ktorá sa začala vynárať pred mnohými tisícročiami, bola pravdepodobne práve reakciou na tento typ hlbinného vedomia" (9, s. 498). Niektoré ekofeministky (napr. Ch. Spretnaková) sa usilujú oživiť a aktualizovať túto zabudnutú a umlčanú moc stvorenia, resp. spiritualitu neoddeliteľnú od tela a celostnosti prírody. Pripomínanie bohýň Ištar, Demeter, Afrodita chce odkazovať na ich priamu participáciu na dianí a tvorbe sveta, prv než boli "vytlačené jediným Organizátorom - kozmologickým a antropocentrickým Bohočlovekom" (9, s. 498). Stopy tejto reziduálnej vrstvy možno nájsť v predstavách o čarodejnicích a bosorkách, ale aj v každodennom živote sporadicky prežívajú archetypálne relikt v podobe "zázračných" bylinkáriek a liečiteľiek či symbolu dobrej a múdrej babičky. Vo filme *Modré z neba* je vynáranie sa archetypálnej vrstvy ženskej subjektivity prezentované symbolicky aktami, resp. aktivitami z-rodu, a to v rôznych možných jeho fázach: otehotnenie - obraz, keď Alica prehltnie rybkú, očakávanie - obraz, keď sa všetky tri ženy skláňajú nad bielym vajcom/guľou v hniezde, prinesenie plodu - obraz, keď spolu oberajú jabĺčka zo stromu. Tento spôsob vyjadrenia korešponduje s myšlienkou Mirka Vodrážku, že "toto presubjektívne archetypálne vedomie je určené periodicitou stvorenia, reaktualizáciou vegetatívnych síl" (9, s. 498).

Aj pri takomto spôsobe vnímania však niektoré otázky ostávajú otvorené a interpretácia sa nutne bude pohybovať v rovine nerozhodnutelnosti o význame "archetypálneho" konštrukt. Dá sa povedať, že je projekciou samotných žien, "ich hlasom, túžbou", spojením reálneho a ireálneho, avšak stále ostáva otázka, či tento konštrukt nevytvorili ženy len napodobnením a viac-menej zopakovaním historicky dávneho, mužsky určeného spoločenského imaginárna, ktorého súčasťou je stotožnenie matky a ženy (pozri 15). Môže byť imitácia prostriedkom sebazobrazovania žien? Áno, za istých okolností a za dodržania jednej zásadnej podmienky: ak je imitácia vedome a suverénne používaná a pritom nie je spojená s ilúziou, že ide o ženskú autenticitu.

Vo feministickej literatúre sa najčastejšie uvádza argument, že ženy sa v dejinách samy neprezentovali, pretože sa samy neartikulovali, ale zostávali ticho, a tak sa môže ženské vyjadriť vždy len v "nejakej cudzej podobe". V prospech tvrdenia, že ide o napodobneninu by hovorilo to, že vo filme sú ženské postavy zobrazené v mode imaginárneho ako mlčiace a odsexualizované bytosti. Tým, akoby sa dávalo za pravdu téze, že "mlčať je nielen najväčšia múdrosť ženy, ale aj jej najväčšia krása" (16, s. 19). Zároveň akoby sa upieranie ženám túžby po sexuálnom akte chcelo odôvodňovať tým, že ich jediným šťastím je šťastie materské. Aj takto sa dajú prečítať snové vsuvky. Mohla by sa tým zároveň posilňovať vžitá predstava, že biologickému a fyziologickému javu tehotenstva musí zodpovedať predurčené materské správanie, ktoré sa vlastne chápe ako materský inštinkt.

Vo filme sú však prítomné aj iné obrazy, hlavne v mode každodennosti, ktoré naznačujú skôr rozdielne prejavy a rozdielnu kvalitu materskej lásky a korešpondujú viac s E. Badinterovej tvrdeniami, podľa ktorých materská láska nie je niečo nevyhnutné, nehynúce, absolútne, vpísané do ženskej prirodzenosti, čo dokladá dejinami francúzskych matiek za posledných štyristo rokov. "Nestretli sme sa s nijakým univerzálnym správaním matky. Naopak, konštatovali sme nesmiernu pestrosť materských citov, ktoré závisia od kultúry, ambícií alebo frustrácií matky. Nejestvuje univerzálny zákon. Materská láska neprichádza sama od seba. Je navyše." (16, s. 275)

E. Badinterová upozorňuje aj na to, že mýtus ženy ako rodičky sa vžíva až na konci 17. storočia, keď vystriedal "teóriu temperamentov" a nastala zmena paradigmy (pozri 15). "Ak 18. storočie prišlo s myšlienkou rodičovskej zodpovednosti, 19. storočie ju ustanovilo, pričom položilo dôraz na zodpovednosť matky, 20. storočie premenilo materskú zodpovednosť na materskú vinu" (16, s.130). Dodnes je ale silná a vplyvná naturalistická argumentácia materskej starostlivosti a zodpovednosti, ktorá stavia na priamych analógiách so správaním samičiek živočíchov. Prirovnávaním s prírodou sa určuje, čo je "prirodzené", stanovujú sa odchýlky od "normy" a kvalifikuje sa neprirodzená žena a zlá matka, neraz podozrievaná z toho, že dieťaťu ako privilegovanému objektu nevenuje všetku svoju pozornosť.

Materstvo je v imaginárnom predstavené viac aktom "z-rodu", čo môže asociovať skôr "živočíšnu funkciu" a substancializáciu ženského na prirodzené a pôvodné. Pod pojmom prirodzenosti sa myslí negácia všetkého toho, čím sa žena stala druhou prírodou. Zato v mode každodennosti nadobúda materstvo aj iný význam a rozmer: Martinu povinnosť vychovávať dcéru Alicu a nie byť za to zodpovednosť. A predsa aj v samotnom imaginárnom ambivalentný opis vytvára situáciu nerozhodnuteľného. Glorifikácia vitálnych, rodových síl na jednej strane zakladá možnosť redukcie ženského na materské a následnú kritiku takéhoto obrazu ženskosti, rovnako ako na druhej strane pozitívna predstava o "z-rod", dávaní života, iniciuje fascináciu životom, nevyvlastiteľnú zo ženských tiel. Na rozdiel od smrti, je "z-rod" jedným z uprednostňovaných predmetov našich úvah a intenzívnych diskusií, ku ktorým nás do veľkej miery vyprovokovala téma filmu **Modré z neba**.

LITERATÚRA:

1. Benjamin, Jessica: Pán a otrok. Fantázia erotickej dominancie. Aspekt 1998 č.3,
2. Benjamin, Jessica: Pouta lásky. In: Aspekt 1996, č. 2.
3. Stredobod záujmu - vzťah medzi matkou a dcérou. Rozhovor Aspektu o feminizmoch s Ingvild Birkhan. In: Rozhovory Aspektu z rokov 1993-1998, Bratislava 1997.
4. Život bohatý na skúsenosť Rozhovor Jarmily Cihovej, Jany Cvikovej a Jany Juráňovej s Mártou Tikkanen Rozhovory Aspektu z rokov 1993-1998, Bratislava 1997.
5. Perko, Gudrun(Hrsg.): Mutterwitz. Das Phänomen Mutter – eine Gestaltung zwischen Ohnmacht und Allmacht. Wien, Milana Verlag 1998.
6. Irigaray, Luce: Die Zeit der Differenz. Frankfurt/M 1991.
7. Deleuze, Gilles: Rokovania 1972-1990. Bratislava, Archa 1998.
8. Eco, Umberto: Interpretácia a nadinterpretácia. Bratislava, Archa 1995.
9. Vodrážka, Mirek: Chaokracie z nového sveta - a- vropy. Praha, Votobia 1997.
10. Mulvey, Laura: Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.): Dívčí válka s ideologií. Praha SLON, 1988.
11. Hammer-Tugendhatová, Daniela: Ideál a vylúčenie. Predstavenstvo súkennického cechu od Rembranta, holandský skupinový portrét a reprezentácie mužskosti. In: v tejto knihe.
12. Rich, Adrienne: Svaté posláni. In: Aspekt 1994, č. 1.
13. de Beauvoirová, Simone: Druhé pohlavie. Bratislava, Obzor 1968.
14. O myslení matiek. Fiktívny rozhovor Zuzany Kiczkovéj a Sary Ruddick. In: Rozhovory Aspektu z rokov 1993-1998, Bratislava 1997
15. Perko, Gudrun- Pechriggl, Alice: Phänomene der Angst. Geschlecht-Geschichte -Gewalt, Wien, Wiener Frauenverlag 1996.
16. Badinter, Elisabeth: Materská láska. Od 17.storočia po súčasnosť. Bratislava, Aspekt 1998.
17. Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt/M, Suhrkamp 1979.
18. Baier, Anette: Postures of the Mind. Minnesota, University of Minnesota Press 1995.
19. Fox-Kellerová, Evelyn: Dynamická autonómia: objekty ako subjekty, In: Štyri pohľady do feministickej filozofie. Bratislava Archa 1994, s. 7-24.
20. O myslení matiek, Fiktívny rozhovor Zuzany Kiczkovéj a Sary Ruddick, In: Rozhovory Aspektu z rokov 1993-1998, Bratislava 1997
21. Rajčanová, Michaela : Modrý svet ženskej duše. Existuje ženské umenie? In: Almanach 98. Texty o filme...filozofii... hudbe...výtvarnom umení, Bratislava, Archa 1999