

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.37.1.11>

Serena Todesco

ZLE MAJKE, LOŠE MAJKE: DRUGOST MAJČINSKOG U KNJIŽEVNOSTI I FILMU

dr. sc. Serena Todesco, nezavisna istraživačica
serena.todesco@gmail.com  orcid.org/0000-0002-9701-2926

izvorni znanstveni rad

UDK 821.131.1.09“20“

791(450)“20“

rukopis primljen: 6. veljače 2025; prihvaćen za tisak: 12. svibnja 2025.

Od devedesetih godina dvadesetog stoljeća talijanska književnost i kinematografija sve se intenzivnije bave određenim pitanjima povezanim s trudnoćom i rađanjem,¹ pitanjima koja u našem društvu još uvijek predstavljaju tabu, a riječ je o postporođajnoj depresiji i sklopu proturječnih osjećaja, iskustava i poriva koje žena tijekom majčinstva može imati.

Talijanska se književnost s tim temama do neke mjere suočila još u devetnaestom stoljeću (spomenimo čedomorku Graziju u Verginu Lutanju te autobiografski glas u Ženi Sibille Aleramo), oscilirajući između moraliziranja i suosjećanja.

Književnu i kinematografsku produkciju, koja je u posljednjih dva desetljeća obratila pozornost na golem pritisak pod kojim novopečene majke žive i duboku patnju koja odatle proizlazi, potakli su – više ili manje izravno i svjesno – kako veći senzibilitet javnosti za psihološko i emotivno stanje

¹ Usp. Giorgio, A., ur., *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2002; Rye, G., Browne, V., Giorgio, A., Jeremiah, E. i Lee, S. A. ur. *Motherhood in Literature and Culture: Interdisciplinary Perspectives from Europe*. London, Routledge, 2018; Caldwell, L. «Madri d'Italia»: Film and Fascist Concern with Motherhood, u *Women and Italy: Essays on Gender, Culture and History*, ur. Baran'ski, Z. G., Vinall, S. W. Basingstoke-London, Macmillan, 1991, str. 43–63.

majki, tako i nasljeđe feminizma koji je, kao što znamo, doveo u pitanje vrijednosti i modele čiji je cilj discipliniranje ženskog tijela i ponašanja. Ovaj tekst želi ispitati kako se u dvama romanima (Loša Rosselle Milone i Probudi me u ponoć Fuani Marino) te u dvama filmovima (Sve govori o tebi Aline Marazzi i Uspavanka Darija Germanija i Enza Russa) novopečene majke nose kako sa opterećujućim modelom nesebične „dobre majke“ spremne na potpuno poništavanje sebe, tako pogotovo s osjećajima ambivalentnosti i drugosti (prema novorođenčetu, vlastitom tijelu, novoj ulozi, novim odgovorostima...), koji ih tjeraju da same sebe proglase „lošim majkama“ i da žive u stanju usamljenosti, duboke nelagode i nerazumijevanja.

Cljučne riječi: *suvremena talijanska književnost; majčinstvo; talijanska kinematografija; postporođajna depresija; ambivalentnost/drugost*

1. Uvod: majčinska drugost kao ambivalentnost

Neljudska ideja o žrtvovanju majki
[...] lanac čudovišni.²

Majčinstvo i s njim povezana neriješena pitanja (autonomno odlučivanje, tjelesnost, odricanje, fizička i psihička bol) prožimaju kulturu i jezik talijanskog društva i istovremeno perpetuiraju neravnopravnost spolova i rodnu podjelu uloga prema tradicionalnim obrascima koje ženska književnost u posljednjim desetljećima sve češće preispituje. Dovoljno je sjetiti se romana *Žena* Sibille Aleramo iz 1906. – protagonistkinja koja nakon silovanja zatrudni prisiljena je udati se za muškarca kojeg ne voli – koji nam otkriva lomove i raznovrsne uplive u svijesti žene-umjetnice, dok istovremeno rasvjetljava unutarnji konflikt između mita o svetosti majčinske žrtve i poriva prema simboličkoj, mentalnoj, egzistencijalnoj (samo)emancipaciji, pri čemu ne zaobilazi ni tabuizirani čin napuštanja vlastitog djeteta koji je rezultat mnogo složenijih nesretnih okolnosti.

Stoga ne čudi da je *Žena* postala ključnim tekstom za mnogobrojne spisateljice, koje su se poslije Aleramo uhvatile u koštac s problematičnim odnosom biološke ženskosti, izvanjske društvene prisile te ljudskog i umjetničkog samopotvrđivanja. To se samopotvrđivanje djelomično poklapa s onim potvrđivanjem generativne ženske subjektivnosti o kojem govori prvenstveno teorija razlike.³ Tu se susrećemo s temom drugosti majčinskog

² Aleramo 2006.

³ Usp. poglavito Cavarero 2003.

iskustva i opisom njegovih sputavajućih i bolnih aspekata, pri čemu se raskrinkava povijesno konstruirani stereotip idilične i nesebične ljubavi.⁴

Sad kad su razdoblje militantnih feminizama i teorije osamdesetih godina dvadesetog stoljeća iza nas, čini se legitimnim pomnije promotriti kako se u talijanskoj kulturi prikazuju „loše“ majke, majke suočene s raznim oblicima duševne boli i koje se opiru vlastitoj roditeljskoj ulozi. U talijanskom kontekstu, zahvaćenom korjenitim demografskim i društveno-obiteljskim promjenama,⁵ da ne spominjemo izazove reproduktivne tehnologije, iskustvo majčinstva pojavljuje se u šarolikoj i složenoj slici literarnih i filmskih reprezentacija. U skladu s drugim analizama otriježenih i idealizirajućim retorikama suprotstavljenih književnih prikaza majčinstva, ovaj rad želi ispitati odnos pojmova „drugost“ i „majčinstvo“ putem četiriju pripovjednih primjera koji govore o nelagodi, gubitku psihičke ravnoteže i potrebi za ponovnim iznalaženjem autonomije, vlastitog jezika i mjesta u svijetu emocija, kao i odnosa sa svakodnevicom. Analizirat će se dva suvremena romana – *Loša (Cattiva)* Rosselle Milone (2018) i *Probudi me u ponoć (Svegliami a mezzanotte)* Fuani Marino (2019), te dva filma – *Sve govori o tebi (Tutto parla di te)* Aline Marazzi (2012) i *Uspavanka (Ninna nanna)* Enza Russa i Darija Germanija (2017).

Crvena nit koja se provlači svim navedenim djelima jest opis stanja nelagode u razdoblju poslije poroda (krajnje složen psihološki trenutak, koji je samo djelomično zahvaćen kliničkim terminom „postporođajne depresije“), kao i promišljanje različitih oblika preživljavanja te nelagode. U ovom ću radu stoga analizirati tekstualne strategije kojima se stvara odnos između majčinstva i drugosti, te ispitati načine reprezentacije novopečenih majki kojima je teret majčinstva pretežak, koje pokazuju autodestruktivne i/ili suicidalne sklonosti i koje sa svojom djecom uspostavljaju problematičan ili konfliktan odnos.

⁴ Kao što su potvrdile čitave generacije spisateljica poslije Aleramo – od Else Morante do Goliarde Sapienze, od Lalle Romano do Elene Ferrante – pripovijesti o majčinskom iskustvu nerijetko su prikazivale žensko jastvo koje potkopava prisilni karakter majčinstva i iznova se uspostavlja kao otjelovljeno, izražavajući istodobno svoju samopotvrđujuću kreativnost. Stoga je znakovito da je upravo Aleramičina figura majke otvorila dvadeseto stoljeće suvremene talijanske ženske književnosti, utirući put prema radikalnom preispitivanju talijanske kulture i društva.

⁵ Usp. Valentini 2012; Saraceno 2012.

Rad nastoji preispitati kako mnogostruka drugost, upisana u ove priče, s obzirom na specifične okolnosti zadobiva značajke transformacije i/ili izmještanja jastva i tijela, ukazuje na snažnu ili čak traumatičnu deterioraciju međuljudskih i emocionalnih vještina, te aludira na majčinsko viđenje djeteta kao „Drugog“. Istodobno, žele se iznaći moguća uporišta za (re)konstrukciju samoafirmirajućeg ženskog subjekta pomoću, u sociološkom i psihološkom smislu, ne-normativne i ne-binarnе logike (ne uzimajući ga, prema tome, kao nešto naprosto i apsolutno pozitivno ili negativno).

S obzirom na prominentnu ulogu majčinstva u talijanskoj književnosti i kinematografiji rad će pokušati pokazati da se ta „druga“ majčinstva narativno predstavljaju kao ambivalentna i pritom izvrću idilični ideal nesebičnog i generativnog majčinstva, povezanog s patrijarhalnom obitelji, koji nam nude kulturna i filozofska tradicija. Na tragu LaChance Adams (2014), koja figuru majke analizira služeći se kritikom etike brige, ovdje majčinsku ambivalentnost definiram kao „dynamic interdependent tension“,⁶ drugim riječima konfliktan suživot majčine potrebe da se brine o djeci i jednako snažnog poriva da ih odbaci. Prepoznajući važnost analize brojnih uzroka ambivalentnih osjećaja i ponašanja prema djeci, LaChance Adams predlaže da takvo stanje ne promatramo kao problem, nego moralno produktivan fenomen, u mjeri u kojoj služi prepoznavanju drugosti i balansiranju između ispunjenja vlastitih i tuđih potreba.⁷

Teoretičarkine tvrdnje, vidjet ćemo, svoj pandan imaju u talijanskoj književnosti: prihvatiti majčinsku ambivalentnost kao sastavni dio brige, a ne njezinu suprotnost, znači prigrliti oblik psihološke neovisnosti koji uključuje i mračne i neizgovorive aspekte kao što su majčini nasilni impulsi usmjereni na samu sebe ili na djecu. Usporedo s time, imenovati razloge patnje znači osvijestiti neprestano, nužno balansiranje između vlastitih čežnji i društvenih očekivanja, želje za majčinstvom i odbacivanjem te uloge, kao što su već naslutile brojne talijanske spisateljice (spomenimo Paolu Masino, Laudomiju Bonanni i, među novijim primjerima, Cristinu Comencini i Elenu Ferrante).

Na razini priče o tjelesnosti Marino, Milone, Marazzi, Russo i Germani ne prihvaćaju, nego izvrću „prirodnost“ takozvanog „majčinskog instinkta“ na nesmiljen i ponekad naglašeno realističan način, koji uključuje tehničko-

⁶ LaChance Adams 2014, str. 5.

⁷ Ibid., str. 8.

-stilske aspekte, kao što je, primjerice, uporaba brutalnog i hipermedikaliziranog jezika (Milone, Marino, Russo i Germani) ili uznemirujućih vizualnih efekata (Marazzi). Tijelo je objekt neprekidna previranja i tjeskobe, pogotovo u slučaju opisa postporođajne depresije koju prate neizrecive žudnje (kao što je, naprimjer, fantazija o čedomorstvu). Tijelo sina/kćeri s druge je strane prva prepreka koju valja premostiti da bi se ponovno izgradio vlastiti identitet. Kao što je već istaknula de Beauvoir, sama je trudnoća drama koja se odvija unutar žene, između njezinih mnogostrukih jastava, jer je ona istovremeno osakaćenje i obogaćenje, jedinstveno stanje u kojem žena posjeduje i nju posjeduju, u kojoj se opozicija subjekt-objekt poništava.⁸

Iako se donekle oslanja na *motherhood studies*, namjera je ovog eseja pozabaviti se osobitošću pripovijesti koje govore o drugosti ranog majčinstva stavljajući ga u odnos s društvenim i ideološkim teretom karakterističnim za položaj majke u talijanskoj kulturi, bez ikakvih pretenzija da se iscrpi tema koja ostaje u središtu kontinuirana promišljanja.

2. Rossella Milone: mjesta i vremena nelagode

Zabluda je da posjedujemo vrijeme.

Pogotovo kad nam ga novorođenče najednom otme.

(*Loša*, str. 30)

Kratki roman *Loša* Rosselle Milone, ispričan u prvom licu, usredotočen je na iskustvo protagonistkinje Emilije, novopečene majke uhvaćene u vrtlog brige o kćeri i poteškoća prvih mjeseci majčinstva. Pripovijest, koja je donekle preoblikovano stvarno iskustvo ove napuljske spisateljice, isprepliće tri različite vremenske linije od kojih je svaka povezana s transformativnom radikalnošću postajanja majkom: 1.) prvi dani nakon poroda ispričani jednostavnim prezentom, poput kronike svakodnevice u kojoj se potraga za vlastitim načinom bivanja majkom sudara s tuđim savjetima i prosudbama, umorom, gađenjem spram vlastitog tijela, nesigurnošću u partnerskom odnosu i instinktivnim odbacivanjem tek rođenog djeteta; 2.) pripovijedanje uživo iz rođilišta gdje protagonistica – makar su uz nju brižni muž te pažljivo i srdačno medicinsko osoblje – dramatično

⁸ De Beauvoir 2016.

proživljava tjelesnu bol, uz česte izljeve bijesa; 3.) razdoblje onog „prije“ u kojem, poglavito tijekom putovanja u Tursku i Portugal, Emilia i Vincenzo dolaze do odluke da se iz „para“ pretvore u „roditelje“.

Ako je vrijeme para „uvijek bilo lijepo vrijeme: ni brzo ni sporo“,⁹ stanje roditeljstva razara prethodno uspostavljenu ravnotežu: „vrijeme provedeno nasamo s novorođenčetom može biti užasno. Ne prolazi, teško je, opasno“,¹⁰ „ljubav nema ništa s porodom, ima s vremenom. A vrijeme se za nas obje, u tom trenutku, prekinulo“. ¹¹ Sve se sažima u dramatičan kontinuitet naglih zvukova, tjelesnih promjena¹² ili pak trenutaka snažne povezanosti tijekom dojenja.¹³

U svakom se poglavlju isprepliću različiti trenutci (prije, tijekom i poslije poroda), od kojih svaki nudi drugačiji pogled na mukotrpno preoblikovanje vlastitog identiteta, vremena i prostora, prikazujući pomutnju i urušavanje Emilijina jastva. Kako priča napreduje, prva se dva vremena preklapaju do gotovo potpunog stapanja, dok će treće vrijeme potihog progutati dijegeza sadašnjeg trenutka u kojem se roditeljstvo nameće i pregovara sa željom da se i dalje (prividno) živi udvoje, s potrebom za seksualnom intimom, za svakodnevnim životom. Izmjenom triju vremena kroz šesnaest poglavlja ritmiziraju se grčeviti skokovi pripovjedačkog glasa koji se, sedimentirajući u sebi konkretni utjecaj iskustva majčinstva, neprestano preispituje i pokušava dešifrirati ono što se zbiva dok putuje iz jednog stadija u drugi, iz jednog raspoloženja u drugo. LaChance Adams stanje majčinske ambivalentnosti opisuje pozivajući se na Heideggera i na pojam *Befindlichkeit*, „nahođenje“, to jest „nalaženje sebe u svijetu“: stanje koje nije samo unutarnje, nego može zabljesnuti i u svakodnevnom svijetu majke koja ne uspijeva naći sebe u odnosu sa sinom/kćeri.¹⁴ Emilia u romanu ambivalentno oscilira ponajviše između bezgranične ljubavi prema kćeri i mržnje prema njezinoj nametljivoj sveprisutnosti. Tek će na kraju priča pokazati put prema izlazu iz slijepe ulice, to jest prema mogućnosti da se majka i novorođena kći „izaberu“ i prepoznaju kao dvije zasebne individue kako bi mogle stvoriti jedno „mi“ koje pak neće poništiti sposobnost svake od njih da djeluje kao subjekt.

⁹ Milone 2018, str. 10.

¹⁰ Ibid., str. 17.

¹¹ Ibid., str. 40.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., str. 32.

¹⁴ LaChance Adams 2014, str. 35.

Uz faktor vremena, narativno ustrojenog tako da reprezentira drugost majčinskog stanja, roman stvara nelagodu koja se širi prijelaznim prostorima različitih protagonističnih duševnih stanja: tu je bolnica (prostor tjelesne boli i posljedične mentalne konfuzije); stara vila vojvode od Elboeufa, na obali mora, u koju je Emilia kao dijete zalazila s bratom i gdje će se poslije dogoditi svojevrsan obred oslobođenja; odredišta Emilijinih i Vincenzovih putovanja, mjesta-skloništa iz faze psihološkog sazrijevanja para; čak i prostor odmorišta na stubištu gdje se Emilia susreće i suočava s nametljivom susjedom gospođom Gargiulo, prepunom savjeta. Ti prostori često grade most između sadašnjeg vremena priče i umetnutih retrospekcija. Nižući se jedna za drugom prostorne dimenzije plastično prikazuju način na koji bilo patnja, bilo protagonistična zaprepaštenost činjenicom da je majka, djeluju na raspad pripovjednog „ja“. Primjer je scena u kafiću na molu u poglavlju „Klošari su slijepi“, u kojem, maštajući o danu kad će se već poodraslom kćeri jesti tipične napuljske *pizzete*, Emilia uspijeva vizualizirati prisno i nekonfliktno „mi“ koje ih tek čeka.¹⁵

Jezik Rosselle Milone, koji su neki opisali kao „slikovit i istovremeno duboko ukorijenjen u zbilji“,¹⁶ usredotočen je na materijalnu prisutnost tijela, predmeta i zvukova koji prolaze kroz filtar protagonističina unutarnjeg glasa. Drugost koju predstavlja odnos između majke i kćeri najvidljiviji je aspekt šire i složenije ambivalentnosti, u kojoj se individualna bol sukobljava s opresivnim društvenim očekivanjima. Stiješnjeni između egzistencijalne, socijalne i materijalne razine, prostori i vremena proživljene svakodnevice tako su zbijeni, katkad se stapajući, a katkad se međusobno sukobljavajući, da onemogućuju bilo kakvu linearnost ili konačnu sintezu. Pripovjedačica u prvom licu opisuje tjeskobu koju predstavlja apsolutna ovisnost novorođenčeta i, s druge strane, bojazan da je sama sebi postala nepoznatom u svojevrsnu proces otuđivanja od svega što joj se, do samog poroda, činilo prirodnim, bliskim, neupitnim. Roditi, u određenom smislu, znači umrijeti i ponovno se roditi, ne samo s novim tijelom, nego novim mislima i sposobnostima koje se u tom trenutku čine dalekima i nedostižnima.¹⁷

Dug niz promjena koje slijede nakon poroda filtriran je osjećajem otuđenja od koliko tajanstvene toliko i neprijateljske stvarnosti, u kojoj se

¹⁵ Milone 2018, str. 43.

¹⁶ Miorelli 2018.

¹⁷ Milone 2018, str. 19.

rijetki trenutci prividnog pomirenja s novošću izmjenjuju s češćim potpunim odbijanjem novorođenčeta koje se doima nerazumljivim, neprijateljskim bićem, toliko stranim da paralizira, gotovo neljudskim – topoće nogama, zavija i krevelji se „njuškom“.¹⁸

Posve lišena nevinosti, djevojčica nameće vlastite zahtjeve majci izgubljenoj pred neprestanim plaćem i krikovima na koje reagira neprikladno i podjednako animalno, dok njezino tijelo, nad kojim je izgubila kontrolu, slijedi iskonske porive:

„Kad moja kći zaplače, znam da sam životinja. Vuk, točnije ne samo ženka, nego i mužjak, jer naposljetku i vuk i vučica žele samo potrčati k njima i zaustaviti taj plač [...] (Vagina mi se rasprsnula na tisuću komadića i život mi je postao kukast, jedna žena to nikada ne bi dopustila, ženka da) [...] Kad moja kći zaplače, znam da sam životinja i trčim. Nije to ljubav, to je utrka; hitnost od koje se moram spasiti. Kad moja kći zaplače, ja je moram spasiti.“¹⁹

Brojni su odlomci koji prikazuju svedenost tijela na funkcionalan instrument, ravnodušan prema stranu stvorenju koje je teško kontrolirati,²⁰ ili na biće na granici između čovjeka i zvijeri.²¹

U isto je vrijeme protagonističin um odcijepljen od tjelesnosti, čime je naglašen osjećaj gubitka sebe: tijekom poroda pripovjedačica se opisuje kao „zaslijepljenu vidru“,²² a poslije rođenja kćeri objavljuje da je izgubila jezik („ne znam više ni kako se razgovara s ljudima“)²³ ili porod uspoređuje s izbacivanjem izmeta.²⁴

Iako par sati nakon poroda novopečena mama primjećuje: „moje tijelo zna bolje od mene što mu je činiti; širi se, rasprostire, grči, samo da bi je primilo“,²⁵ vlastito se razmrvljeno jastvo i dalje povezuje s animalnošću, a kad novorođenče zaplače, protagonistica je opet paralizirana i gubi moć ra-

¹⁸ Ibid., str. 6.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Usp. naprimjer *ibid.* str. 20 i 21.

²¹ Usp. naprimjer *ibid.* str. 17 i 18.

²² Ibid., str. 6.

²³ Ibid., str. 8.

²⁴ Ibid., str. 7.

²⁵ Ibid., str.15.

sudivanja: „para mi razum [...] toliko glasno urla da bih se mogla baciti na koljena i preklinjati za milost. Onda to i učinim.“²⁶

Stvara se opći dojam tijela i glasa uronjenih u materijalni labirint situacija iz kojeg izlaz nikada nije onakav kakvim se čini, dok komunikacija s drugima – s mužem, roditeljima, bratom, primaljom – protagonisticu neprestano zbunjuje.²⁷ Prema tome postati majkom znači ponovno morati dešifrirati nepoznati kod, uznemirujuće različit od izvjesnosti koje smo gajili do tog trenutka. Opažamo to u pripovjedačinu viđenju pedijatrice ili drugih, već iskusnih majki koje naziva „cigankama“ jer mogu predvidjeti i protumačiti tajnu novorođenčadi i njihova ponašanja: „Um me tjera da postavljam pitanja o budućnosti, sve su mame ciganke, a kristalna im je kugla njihov mozak, štoviše, njihova mašta, ondje unutra događaju se najdivnije i najužasnije stvari, a ondje su i odgovori, svi, samo što su svi različiti.“²⁸

Dok socijalni aspekt majčinstva kod Emilije dovodi do izobličenja odnosa, interakcija tijela i uma najvažniji je put prema prihvaćanju vlastitog stanja ambivalentne majke. Kao što je već spomenuto, te se promjene događaju u specifičnim prostorima imenovanima u romanu. Već spomenuta vila Elboeuf – trošna palača u koju su se naselile skitnice, a koju je Emilija posjećivala u mladosti – i obližnja plaža nesumnjivo su najznakovitija mjesta. Postaju, Foucaultovim rječnikom, „heterotopije“,²⁹ to jest realan prostor koji je istodobno „drugi“ utoliko što je u stanju izokrenuti odnose koje je sam definirao, tako da žal postaje pozornicom za izmaštano čedomorstvo. U maštariji se prošlost i sadašnjost stapaju u nečemu nalik na ritual, gotovo da je riječ o poganskom krštenju majke tijekom kojeg Emilia, umjesto da dijete imenuje da bi ga prisvojila, očajnički pokušava riješiti ga se da bi ponovno pronašla sebe.

„A zatim sam ja, *koja se moram spasiti*, prehodala pješčani jezičac s velikom vilom, prijateljskim mjestom, za leđima [...] Spuštam ruke koje drže moju kćer. Hvata se za mene. Životinja bi je uzela u usta, na sigurno u vlastite ralje [...] Ja nisam životinja. Moja to kći zna jer poznaje moje slabosti; zato više, rita se, gleda me. S nekom je

²⁶ Ibid., str. 18.

²⁷ „Čini mi se da me svi mogu vidjeti i jedina koja se ne vidim sam ja“, ibid., str. 60.

²⁸ Ibid., str. 28.

²⁹ Foucault 2013.

nježnošću prepuštam vodi. [...] Dok joj more prekriva lice, još me gleda [...] želi od mene saznati što će sada biti. Ja to ne znam i more koje je uzima donosi olakšanje.“³⁰

Kao i za druge napuljske spisateljice više ili manje zaokupljene tematizacijom napuljskog mora (Ortese, Ramondino, Ferrante), čini se da i za Milone vođeni element predstavlja ritualni posrednički prostor koji može zaustaviti ljudsko vrijeme priče u korist kreativne dimenzije, koja stoji izvan binoma san-zbilja.³¹ Strateškim umetanjem spomenute scene između dvaju odlomaka u kojima Emilia, za vrijeme poroda, čeka epiduralnu anesteziju, Milone demedikalizira vrijeme i prostor nelagode puštajući da ih proguta trenutak mentalnog zastoja sličnog onom koji će proizvesti injekcija, trenutak iz kojeg bi potencijalno moglo proizaći svojevrsno blagotvorno ponovno zaposjedanje vlastitog jastva.

Gesta definiranja novog jastva, koje polazi od „mi“ sačinjenog od majke i kćeri, potvrđuje se u posljednjem trenutku poroda, koji ponovno povezuje rasute narativne niti („U tom je dodiru bilo svršenosti, ni mene ni nje, nego jednog *mi* jer već smo bile dvije, dvije različite osobe koje se trebaju upoznati“).³²

Iako se detaljan opis izгона novorođenčeta provlači cijelom pričom, od trenutka stvarne separacije majčina i kćerkina tijela postiže se svojevrsna ravnoteža, a pripovjedačica razmišlja da „majka mora biti nevidljiva no neizbježna. Majka to mora učiniti, postati vodom koja neće presušiti“.³³ Nakon odlomka sa zamišljenim obredom utapanja počinje se razmrsivati čvor recipročne ovisnosti između majke i kćeri.

Potaknuta bratovim zdravorazumskim savjetima i razgovorom s mužem Vincenzom, koji joj prvi put daje do znanja da je primijetio njezinu depresiju koja i njemu nanosi bol, Emilia postaje svjesnija zbunjujuće no nužne sposobnosti majke da se nosi s radošću i očajem, te počinje oprezno izlaziti iz mentalne izolacije i otvara se mogućnosti oživljavanja želje u partnerskom odnosu: „Moja kći mora shvatiti da kako bismo spasili nju, prvo moramo spasiti sebe“.³⁴

³⁰ Milone 2018, str. 45–46 (kurziv moj, op. a.).

³¹ Ibid., str. 51.

³² Ibid., str. 85.

³³ Ibid., str. 89.

³⁴ Ibid., str. 65.

Prema tome, iako su recipročno vezani, majčinu i kćerkinu identitetu još uvijek nedostaje priznanje recipročne i zdrave drugosti, koje je nužno da bi se mogli odvojiti, što bi im omogućilo i nov oblik savezništva i međudrnosa: „I tako ostajem uz tebe, malena, jer bez mene ćeš umrijeti, jer bez tebe ću umrijeti. I u toj si laži obje govorimo istinu“.³⁵ U jezičnom smislu, u romanu je taj prijelaz iz zamjenice „mi“ najavljen tek u zaključnom dijelu u kojem konačno saznajemo da se djevojčica zove Lucia.

Ime zaziva prethodnu analepsu smještenu u vilu Elboeuf u koju Emilia s djevojčicom ulazi istog jutra kad izvodi već spomenuti simbolični čin. U vili nailazi na fresku mitološke scene na kojoj primalja Lucina pomaže Alkmeni dok rađa Herakla. Malena Lucia-Lucina, dakle, na neki je način postala primaljom koja Emiliji pomaže da iznova rodi sebe.

3. Fuani Marino: anestezirati drugost

Primijetila sam da majka izgleda neuredno [...] Bez uvijanja rekla sam joj da bi u slučaju moje stvarne smrti mogla odjenuti crninu i ići ovakva pred ljude, no s obzirom na to da sam u ovom trenutku, nažalost ili nasreću, još živa, nije red da se zapusti.
(*Probudi me u ponoć*, str. 11)

Knjigu *Probudi me u ponoć* (2019) teško ja kako čitati, tako i kategorizirati, jer sadrži brojna mjesta koja ne pripadaju istoj dimenziji. Novinarka i spisateljica Fuani Marino gradi autobiografsku pripovijest u čijem je središtu priča o vlastitom pokušaju samoubojstva, događaju koji se zbio u srpnju 2012, par mjeseci nakon što je autorica rodila kćer Gretu, a koji je u mislima još mnogo puta proživjela.³⁶ Daleko od Miloničina preobličavanja stvarnog iskustva u književnost, nalazimo se u graničnom teritoriju između priče-pamfleta s (djelomično) didaktičkom namjerom i pisanja o sebi u sklopu procesa samoanalize koji Marino smatra „dužnošću i prilikom“.³⁷

Tekst omogućava detaljno promišljanje razloga koji osobu mogu natjerati na ekstremni čin oduzimanja vlastitog života „skokom u prazninu“

³⁵ Ibid., str. 68.

³⁶ Marino 2019, str. 93.

³⁷ Ibid., str. 12.

(u ovom slučaju doslovnim), a polazi od teme depresije – ovdje je riječ o pravoj postporođajnoj depresivnoj epizodi – o kojoj se često govori hladno, no ne uvijek na način posve lišen emocija. Pisanjem Marino rekonstruira vlastiti životni put, uključujući i preranu smrt oca (ionako odsutnog), prisutnost „majke-otirača“,³⁸ rastuće nezadovoljstvo, da ne spominjemo brak i trudnoću na koje se odlučila iz želje da se prilagodi „onome što se od tridesetogodišnje žene očekuje“, pogotovo na jugu,³⁹ a što će izazvati „rascjep između [njezinih] želja i potreba“⁴⁰ kao samostalne i ambiciozne žene. Iako neprestano oscilira između ispovjednog i narcisoidnog tona, koji povremeno sam sebi proturječi, naracija je prožeta i potrebom da se iz socio-kulturološke perspektive promisle razni oblici kliničke depresije, što se ostvaruje u hibridnoj dijegezi, s obiljem umetnutih citata iz filmova i knjiga posvećenih temi samoubojstva i depresije (Susan Sontag, Virginije Woolf, Sylvijs Plath, Louisa Wolfsona, Marka Fishera ili Davida Fostera Wallacea), ili pak iz filozofske, psihijatrijske i sociološke literature.

Kao da želi reproducirati stanje rascijepljenog jastva koje je značajka njezina manično-depresivnog sindroma, autorica neprestano miješa razine pripovijedanja vrlo čestim citatima i čak umetnutim odlomcima vlastitog liječničkog nalaza ili detalja o terapijama koje je primila tijekom različitih faza oporavka, a sve se vrti oko središnjeg događaja, to jest skoka u prazninu. Dok ustrajno preispitivanje razloga, na trenutke pomiješano s blagim samozadovoljstvom,⁴¹ objektivizira događaj, istodobno ga neprestano izmješta, jer autobiografsku priču neprestano prekidaju stavovi i misli ljudi koji su proživjeli nešto slično. Drugim riječima, depresija ostaje u mutnome polju neizrecivosti, paradoksalno napućenom tisućama riječi, vlastitih i tuđih.

Kao što je u recenziji knjige točno primijetila Andrea Pomella, „samoubojica koja se spasila, osim tajne u koju je nemoguće proniknuti [...] razračunava se i s tijelom, ožiljcima, ostacima svoje zamalo-smrti, otvarajući tako put „filozofskoj dilemi““.⁴² I upravo je tijelo pripovjedačice u prvom licu ono što možda najjasnije ukazuje na temeljno pitanje, to jest kako žena može prihvatiti život u patnji i neprilagođenosti (i željeti smrt) iz pozicije

³⁸ Ibid., str. 119.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., str. 74.

⁴¹ Ibid., str. 10.

⁴² Pomella 2019.

majke, pozicije koja se obično povezuje sa životom. Knjiga je, kao što je već spomenuto, neprikriven autoistraživački pokušaj.⁴³

U takvom kontekstu, umetanjem pripovijesti o mučnom majčinskom iskustvu u obuhvatnije promišljanje ambivalentnosti uzrokovane nenadanom prisutnošću bića koje je „drugo“ u odnosu na ženu koja ga je rodila, ta pripovijest postaje donekle specifičnom. Zato putovanje u vlastito Ja, na koje se odvažila Marino, mnogo više nego kod Milone, poprima oblik solipstističkog istraživanja tipičnog za *memoir*, to jest priču u prvom licu o negativnim učincima majčinstva na žensku psihu.⁴⁴ Mariničino tijelo brani vlastiti legitimitet bolesnog tijela koje želi ispričati vlastitu priču, uključujući i njezine najbrutalnije ili najodbojnije aspekte.⁴⁵

U tom scenariju stvarno, podmuklo „drugo“ biće nije, kao kod Milone, posve poistovjećeno s novorođenom kćeri, nego je ono prije svega sama bolest čiji su korijeni mnogo stariji. Dok se u *Lošoj* tijelo novopečene majke stapa sa stanjem animalnosti koja ga tjera na neprestanu promjenu, za Marino je (samo)ranjena tjelesnost glavni instrument samoanalize koja obuhvaća sva proživljena iskustva, a k tome mora uzeti u obzir prisutnost drugog koja je toliko strana i uznemirujuća („Zadnji mjeseci trudnoće bili su mi najteži. Osjećala sam da me zaposjelo drugo stvorenje koje se udomaćilo u meni i nikako to nisam mogla prihvatiti kao prirodno. Htjela sam svoje tijelo natrag“)⁴⁶ da tek rođena djevojčica („ta plavičasta stvar s glavom nadolje“)⁴⁷ u majci izaziva gađenje. U isto se vrijeme koherentnim kliničkim pristupom, detaljno popraćenim u knjizi, tijelo novopečene roditeljice u trenutku porođaja opisuje terminima bojnog polja na kojem se sukobljavaju psihološki/psihijatrijski fenomeni, kao što je generalizirani anksiozni poremećaj, i oni fizički (naprimjer otpuštanje hormona).⁴⁸

Također, u usporedbi s romanom Rosselle Milone, stigma neuspješnog igranja majčinske uloge u ovom tekstu ne dobiva mnogo prostora jer je iskustvo majčinstva na neki način progutala cjelokupna priča o depresiji od koje pripovjedačica u prvom licu ne uspijeva pobjeći čak ni onda kad se čini da bi trebala biti zadovoljna:

⁴³ Marino 2019., str. 53.

⁴⁴ Bettaglio 2016., str. 47–60.

⁴⁵ Marino 2019., str. 13.

⁴⁶ Ibid., str. 55.

⁴⁷ Ibid., str. 59.

⁴⁸ Ibid.

„Cijelim sam svojim bićem bila željela tu djevojčicu, a sad kad sam je imala u rukama, nisam znala što bih s njom. Zdrobila me težina odgovornosti. Bila sam loše i sramila sam se toga. Nisam bila u stanju brinuti se o svojoj kćeri, nisam htjela i nisam znala kako, i to sam grimizno slovo nosila na čelu.“⁴⁹

Za razliku od Milone, kod Fuani Marino imamo niz pokušaja da se tijelo opiše na suhoparan, kontroliran, cerebralan način, umetanjem odlomaka iz znanstvenih tekstova, učenih citata, istraživanjem ega i psihe žene koja mučno iskustvo postporođajne depresije umeće u širu sliku, cjelovitom biologiziranom biografijom koja nam se nudi kao vjerodostojna kronika, dnevnik-ispovijest. Ako kod Milone tijelo jest krv i meso, kod Marino to isto (prikazano i na jeziv ili odbojan način) postaje prilikom za promišljanje koje se želi odmaknuti od „ja“ da bi bilo poučno, preskriptivno. Možemo gotovo reći da je posrijedi „ja“ koje želi podučiti, s ciljem da vlastito iskustvo pretvori u primjer onima koji, možda, prolaze kroz slično iskustvo.

Kao dio šire tužne slike o kliničkoj depresiji majčinstvo je još jedna otežavajuća okolnost na putu prema bilokakvu ozdravljenju, s obzirom na to da – kako autorica otkriva pišući i promišljajući – podrazumijeva duboku usamljenost. Kao što pokazuje pozivanje na Anu Karenjinu i Emmu Bovary, ili pak na sliku *Loše majke* Giovannija Segantinija, protagonistica-pripovjedačica smatra da je „odlučiti nemati djecu ili ih ne uspjeti donijeti na svijet doista posve druga priča nego odreći se majčinstva jednom kad je ostvareno“.⁵⁰ Gledajući unazad, sam je pokušaj samoubojstva sveden na trenutak redefiniranja sebe i postao je gotovo simbolom svojevrsnog anomalnog „preporoda“ depresivnog i majčinstvom ranjenog jastva.⁵¹

Na kraju duga „unutarnjeg monologa“ koji „ne prethodi radnji nego je prati“,⁵² nalazi se možda jedini trenutak lišen narcizma koji dominira Maričinom pričom, ne umanjujući njezinu zanimljivost: pismo upućeno kćeri Greti i posvećeno budućnosti koju bi ona mogla predstavljati, izvan okvira bolesti koju je ispričala majka.

⁴⁹ Ibid., str. 61.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid., str. 73.

⁵² Ibid., str. 67.

4. „Sve govori o tebi“, sve govori o vama

U trećem tisućljeću porastao je broj talijanskih filmova koji se – ponekad pomno i temeljito, ponekad u okviru drugih tema – bave nelagodnom povezanom s ranim majčinstvom i to tako da preispituju razne aspekte tog iskustva, prikazujući pritom prilično različite žene. Među najpoznatijim su primjerima nesumnjivo *Maternity Blues* (2012) Fabrizija Cattanija, nastao na predlošku drame *From Medea: jednočinka* Grazije Verasani (2004), to jest priče o četirima čedomorkama koje su zajedno u zatvoru, te *Kad noć* (2011) Cristine Comencini, nastao po istoimenoj knjizi (2009). Spomena su vrijedni i *Vakum* (2012) Giorgia Cugna, čija se radnja odigrava na pozadini torinskih predgrađa u kojima egzistencijalna nesigurnost obiteljske odnose čini još težima i mučnijima,⁵³ i *Gladna srca* (2018) u režiji Saverija Costanza, film nadahnut knjigom *Indigo dječak* (2012), koji se bavi odnosom između majčinstva, ortoreksije i opčinjenosti *new age* doktrinama.

U fokusu su ovog rada dva filma, *Sve govori o tebi* Aline Marazzi i *Uspavanka* Darija Germanija i Enza Russa, koji se formalno i ideološki donekle razlikuju, ali imaju sličnosti na sadržajnoj razini. Oba djela istražuju ambivalentan sklop iskustava i osjećaja koje žene u ulozi majke proživljavaju, što u ovom slučaju uključuje i postporođajnu depresiju, osjećaj usamljenosti i napuštenosti, odbojnost i agresiju koju majke mogu osjetiti prema djeci, te nam nude čitanje bez osude, često suosjećajno, dok istovremeno ukazuju na važnost stvaranja brižnih transgeneracijskih obiteljskih i javnih mreža potpore.

Bilo da je riječ o poznatoj modnoj novinarki (*Anna Piaggi. Vizionarka u svijetu mode*, 2016) ili feministicama koje su šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća zahtijevale drugačije društvo (*Želimo i ruže*, 2007), Alina Marazzi tankoćutno i pronicljivo portretira različite žene koje su se odmetnule od ustaljenih modela. Ako se filmom *Želimo i ruže* „brani ženino pravo na odluku da nema dijete, sada se [u *Sve govori o tebi*] pak potvrđuje činjenica da trudnoća za ženu ne podrazumijeva nužno ostvarenje i sreću“.⁵⁴ Marazzi stoga možemo s punim pravom uvrstiti među sve brojnije režiserke (među kojima su i slavna imena kao što su Francesca i Cristina Comencini) koje su tijekom posljednja dva desetljeća pokazale veliko zanimanje za

⁵³ Kao što je objasnio Cugno, igrani film je nastao iz dokumentarca koji nikad nije dovršen zbog straha od iskorištavanja tuđe boli. Usp. *Lo sguardo di una madre che perde se stessa*.

⁵⁴ Re 2013, str. 20.

društvena očekivanja i ambivalentne emocije povezane s majčinstvom, dovodeći u pitanje pretpostavljenu prirodnost takozvanog majčinskog instinkta i dajući radije prostor pričama u kojima značajnu ulogu igraju bijes, nelagoda, osjećaj krivnje i otpornost.⁵⁵ Kad je riječ o Alini Marazzi, „promišljanje o ambivalentnosti, proturječnostima i ranama majčinstva, prisutno i u filmovima *Zauvijek* i *Želimo i ruže* [...], do svoje pune snage dolazi u dramaturškom prikazu lika Pauline [u filmu *Sve govori o tebi*]“.⁵⁶

Njezin prvi dugometražni igrani film, posljednji u „majčinskoj trilogiji“, koju čine još dokumentarci *Želimo i ruže* i *Da mi te samo sat imati* (2002.) – posvećen majci Luisi Marazzi Hoepli, koja si je u ranoj dobi oduzela život⁵⁷ – *Sve govori o tebi* (Italija – Švicarska, 2012, 83 min.) trebao se u početku, ne bez razloga, zvati *Baby Blues*. Na početku filma vidimo Pauline (Charlotte Rampling), etologinju u zrelim godinama koja je upravo dospjela u Torino. U sklopu istraživanja, koje provodi s Angelom (Maria Grazia Mandruzzato), analizira videointervjue u kojima žene opisuju svoj problematičan odnos s majčinstvom. Osim razgovora s Emmom, koju glumi Elena Radonicich, sva su druga ganutljiva svjedočanstva dokumentarne snimke na kojima žene govore o svojim stvarnim iskustvima.⁵⁸ Jedna majka, naprimjer, govori o snažnom osjećaju nedoraslosti („Možda sam rođena samo da budem kći“), dok se druga prisjeća boli koja je zamalo upropastila njezin odnos s kćerima. Znakovit je, naposljetku, isječak iz emisije *Proklete priče* France Leosini: iz zatvorske psihijatrijske bolnice u gradu Castiglione delle Stiverie Mary Patrizio govori o postporođajnoj depresiji koja ju je 2005. dovela do toga da ubije svoje novorođenče („Bila sam sama. Prazna. Sama“).

Pauline i Angela pažljivo gledaju i videoisječak s Emmom, balerinom koja već neko vrijeme dolazi u Centar za majčinstvo u kojem Angela radi, no uglavnom izbjegava kontakt s drugima. Emma priznaje da je muči neskladan odnos sa sinom Matteom, u svemu i po svemu Drugim, a istovremeno joj je neizdrživa pomisao da mora preuzeti brigu o sinu i odreći se prijašnjeg života:

⁵⁵ Usp. Luciano i Scarparo 2017, str. 45–70.

⁵⁶ Rimini 2013.

⁵⁷ Usp. Filippelli 2015.

⁵⁸ Na DVD izdanju filma nalaze se i cjeloviti intervjui.

„Najteži je trenutak bio kad sam jasno shvatila da više nikad neću biti ona otprije, jer mi je život zauvijek otelo drugo ljudsko biće, koje između ostalog ovisi o meni, kojim ja nisam sposobna upravljati i koje će zauvijek ovisiti o meni.“

Pauline je potresena Emminim riječima i izgledom, koji je uvelike podsjećaju na vlastitu majku (s kojom, gledatelji naslućuju, ima mučan odnos), no ne uspijeva s njome lako uspostaviti stvarni kontakt. Iako je mladu ženu otkriće da je trudna u početku usrećilo, strahovi, koji su se pojavili već u mjesecima prije poroda, kao da su je zarobili u kavez boli. Osim što joj je ispreturao rutinu i životni prostor, čini se da je Matteov dolazak narušio koliko Emmi odnos s Tommasom, dječakovim ocem, toliko i njezinu karijeru. Grad prolazi kraj nje zaposlen i dalek, dok nju, koja je sama, guta vrtlog nemirnih i iscrpljujućih sati podređenih djetetovim potrebama.

Usprkos trzavicama i nesporazumima, malo-pomalo između Emme i Pauline rađa se prešutno suosjećanje koje pospješuju sitne svakodnevne geste. Kad se konačno obje osjećaju dovoljno sigurno da se jedna drugoj povjere, počinju spontano dijeliti intimna iskustva i sjećanja, što je karakteristično i za feminističke prakse u grupama za osvješćivanje. Dok si balerina tako dopušta da iskaže osjećaje nemoći i bijesa usmjerenog i na Mattea (iako ih na njemu nikada ne iskaljuje), etologinja pak s njome dijeli svoju priču siročeta čija je psihološki nestabilna, neshvaćena majka ubila mlade dijete, sina, a potom se prepustila smrti u kaznionici. Zahvaljujući riječima, „zagonetnost se dviju žena razrješava, iskazuje, razumije“.⁵⁹ Riječ zapravo stvara zajedničko polje na kojem je između dviju žena različitih generacija i iz različitih konteksta ostvaren plodan dijalog, uz prihvaćanje ambivalenosti i drugosti kao bolnih dijelova vlastite ličnosti koji zaslužuju da ih se čuje i razumije.⁶⁰ Zahvaljujući tom procesu samo-rađanja nove sebe, Emma počinje osvajati emocionalni i socijalni prostor koji opet osjeća svojim, dok se Pauline miri sa sjećanjem na majku, toliko otuđenu od same sebe da se odrekla vlastite kćeri.

⁵⁹ Taricano 2011.

⁶⁰ Znakovito je da Po DeLisle film vidi kao „koralnu i filozofsku interpretaciju ženskog simboličkog reda majke, koja poziva na nešto vrlo slično povjerenju na kojem inzistira Luisa Muraro, simbolički red koji ‘odnos među ženama pretvara u temelj ženske slobode’“. Usp. Po DeLisle 2018. i Muraro 1996, str. 7–17: 14.

Namjere koje su Marazzi vodile kroz proces snimanja u filmu su konstantno i jasno vidljive, a i sama ih je redateljica više puta istaknula u brojnim intervjuima. Potaknuta slučajnim događajem koji je sama proživjela i koji ju je naveo na promišljanje tenzija u odnosu majke i djeteta,⁶¹ filmom želi istaknuti da „problem postporođajne depresije postoji oduvijek i da ćemo, kad bolje pogledamo, u svim ženskim genealogijama naići na neku tetu, rođakinju, baku, prabaku koju se smatralo ‘čudnom’, ‘ludom’, dok je zapravo vjerojatno bolovala od tog poremećaja. Takva bol, danas kao i nekada, nastaje kad se spomenuti problemi prešućuju i podcjenjuju.“⁶²

Iako prepoznaje stare korijene tog fenomena, umjesto da se miri s njegovom neiskorjenjivošću, režiserka smatra nužnim pružiti potporu ženama koje prolaze kroz ovu osjetljivu fazu i okružiti ih mrežom potpore. Važnost međugeneracijskih veza naglašena je i Paulininom prisutnošću, koja „omogućava da se stvori kontinuitet između nekadašnjih i današnjih žena.“⁶³

Mnogi elementi u djelu, počev od izbora glumaca, upućuju na programatski pristup spomenutim porukama. Marazzi je iskoristila duboko i izravno poznavanje Ramplingičina iskustva s majčinstvom⁶⁴ kao i, s druge strane, manjak iskustva Elene Radonicich s novorođenčadi, a da bi dočarala „Emmin strah od drugog, odbijanje da se stopi sa sinom“. ⁶⁵ Osim toga, iako film otkriva nužnost stvaranja solidarnih odnosa prije svega među ženama, *Sve govori o tebi* „idealno se obraća i novopečenim očevima“⁶⁶; pa se može zaključiti da preko lika smušenog Tommasa, kao i mnogih drugih dezorjentiranih muških likova koje prikazuje, Marazzi želi „izazvati konstruktivniju reakciju“ muškaraca.⁶⁷

Ista je ideološka koherencija vidljiva i na tehničko-stilskoj razini. Spajanje raznovrsnih vizualnih i auditivnih elemenata koji se međusobno preklapaju, miješaju ili se jedan u drugog pretapaju – tipično za radove Ali-

⁶¹ Marazzi u jednom intervjuu kaže: „Bila sam sa svojim tek rođenim sinom kad mi se približila žena. Rekla mi je sa smiješkom: ‘Što su lijepa djeca kad su u tuđim rukama’. Naoko banalna rečenica koja me natjerala da razmislim o onome što osjećam, o konfliktu koji se može očitovati u odnosu između majke i djeteta“ (Turrioni 2013).

⁶² Marazzi 2013.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Marazzi u Turrioni 2013.

⁶⁵ Marazzi u Messina 2013.

⁶⁶ Marazzi u Turrioni 2013.

⁶⁷ Marazzi u Re 2013.

ne Marazzi⁶⁸ – pridonosi izgradnji snažne koralne pripovijesti o nizu poteškoća s kojima su se žene u raznim vremenima odnosile prema majčinstvu, bilo kao kćeri, majke, sestre, prijateljice ili pripadnice civilnog društva. U pokušaju da dekonstruira sliku savršene majke Marazzi ukazuje na svoje povijesno i ideološko nasljeđe povezano s kontrolom ženskog tijela i ponašanja, istaknuto pomoću raznih dokumentarnih snimki iz doba fašizma, kao i na posljedice društvenog pritiska na žene. Žene neprekidno prati osjećaj da su loše majke, čak i prije no što imaju vlastitu djecu, koja kao da ih već od najranije dobi osuđuju. U isto vrijeme, kao što pokazuje i Emmin primjer, majčinski osjećaji prema djeci kreću se od nježnosti i želje da ih se zaštiti, sve do nestrpljenja, agresivnosti i bijesa, čime se pogoršava unutarnja napetost. („U trenutku kad tu nije isključivo ljubav, kao da nestane i sve ostalo“, kaže jedna od intervjuiranih žena.)

Citirajući, više ili manje eksplicitno, važne svjetske feministkinje (Pauline, naprimjer, čita *Umjetnost sreće* Goliarde Sapienze), Marazzi ukazuje na crvenu nit majčinskog iskustva koja u različitoj mjeri i uz različita značenja povezuje majke, kćeri, sestre. Daleko od pukog naslova, dakle, „Sve govori o tebi“ tvrdnja je koja se odnosi i na samu publiku; nije slučajno paralelno s filmom režiserka pokrenula multimedijски projekt „Sve govori o vama. Web-projekt o majčinstvu“, s namjerom daljnje senzibilizacije javnosti.

5. *Uspavanka i pjesma o odgovornosti*

Smješten na Siciliju, film *Uspavanka* (Italija, 2017, 102 min.) Darija Germanija i Enza Russa, na čijem su scenariju uz redatelje radili i Damiano Bruè i Sante Paolacci, želi se pozabaviti tabuom postporođajne depresije na drugačiji način od filmova koji ga često prikazuju „veoma dramatično i ne baš realistično“. ⁶⁹ U želji da se izmjesti iz „uloge muškarca i supruge“ režiseri i scenaristi pokušali su, informirajući i konzultirajući se s psihologinjom, poistovjetiti se s novopečenim majkama.

Film započinje dok Salvo (Fabrizio Ferracane) i Anita (Francesca Inaudi) čekaju da im se rodi djevojčica Gioia, kći koju i prije rođenja toliko vole

⁶⁸ U vezi s time Savettieri (2013) ističe do koje je mjere „fikcionalni kodeks [...] podvrgnut neprekidnim miješanjima s drugim jezicima – *stop motion* animacijom (autorice Beatrice Pucci), umjetničkim fotografijama (fotografkinje Simone Ghizzoni), privatnim fotografijama, plesom (uz sudjelovanje plesne družine Fattoria Vittadini), dokumentarnim materijalom“.

⁶⁹ Bruè u Pisa 2017.

da majka za nju sklada nježnu uspavanku. No već u rodilištu žena se osjeća samom i izgubljenom. Poslije toga njezino se stanje brzo pogoršava: djevojčicine je potrebe guše, majčinstvom obilježeno tijelo onemogućava joj ispunjen seksualni život, obitelj i poznanici ponašaju se pokroviteljski ili je, još gore, kritiziraju.

Aniti tako nedostaje fizička i psihička energija da se i sama drži dobro-namjernih savjeta koje je uputila nerođenoj kćeri („Prvo: uvijek se bori za svoju slobodu [...]. Drugo: dopusti da te iznenadi ljepota kojom si okružena.“). Umjesto toga trenutci relativne bezbrižnosti izmjenjuju se s trenucima snažne nelagode, bilo u javnosti, bilo nasamo, dok na ponude pomoći, pa i one psihološke, protagonistica reagira srdžbom. Opaža da joj se tijelo promijenilo do neprepoznatljivosti (čak je i njezino fino enološko nepce izgubilo osjetljivost, što joj otežava rad), a da su joj društveni, poslovni i intimni život uvelike ugroženi. Teško joj je biti s djetetom, no razdire je osjećaj krivnje i nesposobnosti kad pomisli na to da je preda na brigu nekom drugom. U razgovorima s Gioijom Anita je frustrirana, tužna, nemoćna, bijesna; misli da je djevojčica maltretira dok je prema ostalima dobra („Baš si mala gadura. Gadurica!“; „Među nama: jel ti mene imaš na piku?“; „Sa mnom ćeš postati prvoklasna gadura. [...] Mrziš me? Pa, ja ne. Dobro, ne skroz.“). Gioia nije tek utjelovljenje Drugog: ona je također kriptična i neprijateljska prisutnost s kojom se treba nadmetati, sposobna istovremeno izazvati i mržnju i ljubav.

Stric Luigi (Nino Frassica) naslućuje Anitine muke i stoga s njom – ne bez nostalgije i gorčine – dijeli uspomenu na svoju bivšu ženu Martu, koja je nakon rođenja prvog sina postala „razdražena, tužna, dosadna, ljubomorna, svadljiva“, svima nepodnošljiva, do te mjere da ju je on ostavio. Tek je godinama poslije muškarac shvatio da je supruzi trebala potpora. No kad jednoga dana Luigi otkrije da je Anita svjesno ostavila Gioiju autu da bi mogla s njime porazgovarati, ošamari je i opomene: „Nisi ti ovdje dijete, ti si majka!“. U više navrata ženino je ponašanje prema djevojčici doista agresivno i potencijalno opasno, što uzrokuje krizu u braku sa Salvom, kojega takvo ponašanje straši: Anita viče na djevojčicu, baca joj vruću tekućinu u lice, zaboravlja ugasiti plin na štednjaku kad izađe kupiti cigarete.

Kao i Emma, koja u *Sve govori o tebi* naposljetku dolazi u dodir sama sa sobom odvojivši se od svojeg uobičajenog okruženja, tako se i Anita, na kraju, mora s djevojčicom privremeno udaljiti od svojih bližnjih i svoje zone ugođe da bi za sebe pronašla prostor u kojem će stvoriti metaforički odmak od Anne, vlastite „loše majke“, svlačeći ruho napuštene kćeri da bi svjesno

prigrllila ulogu nesavršene roditeljice. Nije slučajno da jednom kad je taj intimni proces uznapredovao, Anita pronalazi snagu da Gioiji prvi put zapjeva njezinu uspavanku.

Iako film, osim popularnih, sadrži i učene konotacije, koje kao da navješćuju dubok nemir i možda čak tragediju (radnja ciljano započinje mitom o Heri, zaštitnici roditelja, koja ogorčeno baca sina Hefesta s Olimpa), u njemu se Anita ni na koji način ne kritizira, naprotiv. Film uvelike suosjeća s njom prikazujući nam izmjenu nade i klonulosti, kao i njezine potrebe i želje, čime hvalevrijedno ističe jedan od temeljnih aspekata majčinstva, a to je da „istovremeno imamo potrebu njegovati, biti njegovane i ostati samostalne“.⁷⁰

Kao u Marazzičinu filmu, i ovdje sposobnost posebice nekih likova, kao što su obiteljska prijateljica koja je već majka, te Luigi i Salvo, da slušaju i razgovaraju, čini se pomaže – makar i ispod površine – polaganu sazrijevanju protagonistice. Gledajući preko granica potpore koju je moguće pronaći u ženskim mrežama, *Uspavanka* stavlja naglasak na odgovornost cijelog društva da bez predrasuda prihvati ambivalentnost majki, razumijevajući da su „njihovi osjećaji o vlastitoj djeci kompleksni i raznovrsni – razlikuju se ne samo od žene do žene nego i unutar iste žene. Brižna majka može biti zla, velikodušna majka može biti sebična, zadovoljna majka može biti puna bijesa“.⁷¹

6. Zaključak

Kao što se ovim radom htjelo pokazati, analizirane priče više ili manje eksplicitno izražavaju *svijest* o majčinstvu, usredotočujući se prvenstveno na prikaz unutarnjih konflikata koje ta uloga uvodi u svakodnevni život, a koji publiku nesumnjivo mogu navesti da se s njima na neki način poistovjete. Iako u različitoj mjeri uzimaju u obzir biološku datost žene, u ovim je književnim i filmskim pripovijestima prednost dana solipsističkom pripovijedanju jastva koje je zahvaćeno procesom dramatične preobrazbe, pri čemu pogled na društvenu i kolektivnu razinu nije uvijek dovoljno širok i sistematičan. Pa ipak, panorama koju is crtavaju raznorodna je, neujednačena i otvorena.

⁷⁰ LaChance Adams 2014, str. 24.

⁷¹ Ibid., str. 28.

Sva djela koja su uzeta u obzir – izuzev *Sve govori o tebi* – smještena su u povijesni trenutak koji bismo mogli nazvati „postfeminističkim“. To, smatram, dovodi do toga da su s jedne strane protagonistice vrlo svjesne problematičnosti etike samožrtvovanja (o kojoj se u prošlosti raspravljalo u raznim fazama feminizma, bilo u terminima emancipatornog stremljenja, bilo u terminima preispitivanja majčinstva u svjetlu potrebe za samosubjektivizacijom), dok se s druge strane bore sa željom da poriv prema autonomiji pomire s idealom „dobrog majčinstva“, u skladu s društvenim očekivanjima, tipom propisa koji je Saraceno već krajem devedesetih nazvala „totalizirajućim“.⁷² Drugim riječima, ako je feminističko nasljeđe, zahvaljujući promjenama običaja i mišljenja koje je taj revolucionarni fenomen u svakom slučaju donio u talijansko društvo, ostavilo važan trag čak i na ženama koje uz feminizam (namjerno ili ne) ne pristaju, ono je ipak još daleko od toga da dubinski utječe na stavove, težnje i promišljanja u vezi s konfliktom žena-majka. „Postfeminističko“ majčinstvo dolazi u raznim oblicima kojima je zajednička ambivalentnost i sinteza između sklonosti i iskustava, pri čemu, čini se, nijedno ne dominira nad drugima. Za razliku od Milone, Marino, Russa i Germanija, Marazzi svjesno polazi upravo od feminističkih vrijednosti da bi ponudila drugačiju i solidarnu viziju majčinstva, prvenstveno u okrilju ženskih mreža.

Raznolikost ovih četiriju primjera vjerno zrcali današnji talijanski kontekst, u kojem rasprava o majčinskoj nelagodi uključuje brojne aspekte tog iskustva, ponajviše zahvaljujući događajima iz crne kronike koja pružaju materijal za sociološko i kulturološko promišljanje. U svjetlu provedene analize, važna je razlika da je percepcija majčinske uloge danas više no ikad nesvodiva na fiksne kategorije i pojednostavljene definicije. Za priznanje te složenosti zaslužan je, s jedne strane, fundamentalni doprinos znanstvenica i teoretičarki iz raznih disciplina (sociologije, psihoanalize, psihologije, filozofije); s druge strane, nesumnjivo od krucijalne važnosti, sve brojnijim narativnim djelima koja su na kreativan način uspjela iskoristiti metodološka dostignuća, drugim riječima razraditi priču o jastvu i subjektivnom iskustvu kao polazišnu točku za promjenu društva. Iskustva ispričana u ovim romanima i filmovima eksplicitno zrcale tvrdnju Anne Simone u uvodu u knjigu, koja je plod kolektivnog rada, *Demokratski seksizam*: „žene nisu i ne mogu biti puki ‘objekt’ svijesti i javnog diskursa, jer njihovo iskustvo o

⁷² Saraceno, 1997.

društvu priča neku drugu priču”.⁷³ U kontekstu često suhoparnih rasprava o raznim problemima povezanim s majčinstvom, potrebna su promišljanja koja uzimaju u obzir stalni rizik da se žene u okviru majčinske uloge objektivizira, pri čemu pridavanje veće pozornosti osobitostima ženskog iskustva može biti način borbe protiv izvrnutih shvaćanja koja mogu rezultirati nasiljem i žene zatvaraju u niz stereotipa i instrumentalizacija s negativnim utjecajem na njihovu slobodu djelovanja, mišljenja i izražavanja.

Svaka na svoj način, na raznim razinama i s različitim rezultatima, sve ovdje predstavljene pripovijesti ističu složenost iskustva majčinstva, njegovu ambivalentnost, njegove reakcije na drugost (uključujući i one neprikladne), njegove mračne i mučne aspekte, što je značajan doprinos, tim više što majčinstvo stavljaju u odnos s poteškoćama i napetostima u društvenim odnosima, stvaranjem netradicionalnih obiteljskih veza, pretjeranom medikalizacijom tijela. Svjedoče, da zaključim, o tome koliko je promišljanje ovih tema, kao i nužnosti da se prihvate figure i iskustva koja se ne mogu neupitno pripisati tradicionalnu viđenju Majke, živo i neodgodivo, kako na simboličkoj, tako i na pragmatičkoj razini.

Bibliografija

- Aleramo, Sibilla (2006) *Una donna*, Feltrinelli, Milano.
- Bettaglio, Marina (2016) “Maternal Momoirs in Contemporary Italy”, *Intervalla: Special volume. To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture*, ur. L. Lazzari i J. Charnley, str. 47–60.
- Cavarero, Adriana (2003) “Per una teoria della differenza sessuale”, *Il pensiero della differenza sessuale*, ur. Diotima, La Tartaruga, Milano, str. 43–79.
- De Beauvoir, Simone (2016) *Drugi spol*, Ljevak, Zagreb, str. 535.
- Dore, Marta (2013) “Alina Marazzi porta in sala la depressione post partum”, <https://www.linkiesta.it/2013/04/alina-marazzi-porta-in-sala-la-depressione-post-partum/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Filippelli, Sara (2015) “Tutto parla di te: La trilogia materna di Alina Marazzi”, *The Italianist*, 35, 2, str. 272–283.

⁷³ Simone, 2012, str. 10.

- Foucault, Michel (2013) *O drugim prostorima*, Pešcanik, <https://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>. Pristupljeno 10. siječnja 2025.
- LaChance Adams, Sarah (2014) *Mad Mothers, Bad Mothers, and What a 'Good' Mother Would Do: The Ethics of Ambivalence*, Columbia University Press, New York.
- Luciano, Bernadette i Scarparo, Susanna (2017) "Maternal Ambivalence in Contemporary Italian Cinema", *Italian Motherhood on Screen*, ur. G. Faleschini Lerner i M.E. D'Amelio, Palgrave Macmillan, Cham, str. 45–70.
- Lo sguardo di una madre che perde se stessa*, <https://cineuropa.org/it/video/219052/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Marino, Fuani (2019) *Svegliami a mezzanotte*, Einaudi, Torino.
- Messina, L. (2013) "Le madri riluttanti", *La Repubblica - D.*, 13. travnja 2013, str. 113.
- Milone, Rossella (2018) *Cattiva*, Einaudi, Milano.
- Miorelli, Bruna (2018) «*Cattiva*» di Rossella Milone, 19. rujna 2018. <https://www.radiopopolare.it/cattiva-di-rossella-milone/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Muraro, Luisa (1996) "The Narrow Door", *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*, ur. L. Benedetti, J. Hairstone i S. Ross, Peter Lang, New York, str. 7–17.
- Pisa, Elena (2017) *Ninna Nanna e la depressione post-parto: intervista agli sceneggiatori*, 2. srpnja 2017, <https://www.anonimacinefili.it/2017/06/29/ninna-nanna-senza-retorica-tabu-della-depressione-post-parto-recensione/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Po DeLisle, Giulia (2018) "Representing Postpartum Depression in Contemporary Cinema: Cristina Comencini's *Quando la notte* and Alina Marazzi's *Tutto parla di te*", *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 2, 1, str. 130–152.
- Pomella, Andrea (2019) *Svegliami a mezzanotte*, 12. listopada 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/svegliami-mezzanotte>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Re, E. (2013) "Vogliamo anche le spine", *FilmTv*, 14. travnja 2013, str. 20.
- Rimini, Stefania (2013) "Le voci di dentro. Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi", *Arabeschi*, 2, luglio-dicembre 2013, <http://www.>

- arabeschi.it/uploads/pdf/2014/Saggio%20Rimini.pdf. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Saraceno, Chiara (1997) “Verso il 2000. La pluralizzazione delle esperienze e delle figure materne”, *Storia della maternità*, ur. M. D’Amelia, Laterza, Bari, str. 318–351.
- Saraceno, Chiara (2012) *Coppie e famiglie: non è questione di natura*, Feltrinelli, Milano.
- Savettieri, Cristina (2013) “Alina Marazzi. Profilo”, *Arabeschi*, 2, srpanj–prosinac 2013, <http://www.arabeschi.it/alina-marazzi-profilo/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Simone, Anna, ur. (2012) *Sessismo democratico. L’uso strumentale delle donne nel neoliberismo*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine.
- Taricano, Caterina (2011) *Gli occhi di Charlotte Rampling*, 22. studenog 2011, <https://alinamarazzi.wordpress.com/2011/11/22/gli-occhi-di-charlotte-rampling/>. Pristupljeno 30. siječnja 2021.
- Turrioni, M., (2013) “Che fatica essere madri”, *Famiglia Cristiana*, 14. travnja 2013, str. 70–71.
- Valentini, Chiara (2012) *O i figli o il lavoro*, Feltrinelli, Milano.

Filmografija

- Germani, Dario i Russo, Enzo (2017) *Ninna Nanna*, Italija, Jafata.
- Marazzi, Alina (2013) *Tutto parla di te*, Italija – Švicarska, MIR Cinematografica, Film Investment Piedmont (FIP), Intesa Sanpaolo.

SUMMARY

Serena Todesco

EVIL MOTHERS, BAD MOTHERS: OTHERNESS OF
MOTHERHOOD IN LITERATURE AND FILM

Over the last few years, literary and film narratives have increasingly explored some issues that are connected with pregnancy and giving birth to a new life and are still largely perceived as social taboos, i.e. post-partum depression and the totality of sensations, experiences and contradictory stimuli that a woman may live through as she becomes a mother.

Characterised by a combination of moralistic intentions and outbursts of compassion, Italian literature has been dealing with these topics at least since the 19th century. One may here mention, for instance, the infanticide Grazia, protagonist of Verga's novella *Vagabondaggio* or the autobiographical voice of Aleramo's *A Woman at Bay*.

The enormous social pressure on the suffering of neo-mothers has widely inspired both Italian literature and cinema produced in the past twenty years. With more or less width and awareness these narratives have undoubtedly been affected by a greater public sensitivity towards these women's psychological and emotional conditions. Moreover, these representations have undeniably benefited from the renowned debate on motherhood inherent to different strands of feminism, as they openly criticised those values and models aimed at disciplining female bodies and behaviours.

By analysing two novels (*Cattiva* by Rossella Milone, and *Svegliami a mezzanotte* by Fuani Marino), and two films (*Tutto parla di te* by Alina Marazzi, and *Ninna Nanna*, by Germani and Russo), our contribution wishes to investigate, at the same time, the modes in which neo-mothers confront the suffocating model of "the good mother", ready for a the ultimate self-sacrifice, along with their feelings of ambivalence and otherness (towards the baby, their own bodies, or the pressure of new responsibilities), which may lead them to identify themselves as "bad mothers", and to experience solitude, deep uneasiness and lack of understanding.

Keywords: *Italian contemporary literature; motherhood; Italian cinema; post-partum depression; ambivalence/otherness*