

MOTHERS

A FILM BY MILCHO MANCHEVSKI



A BULGARIAN FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH THE SUPERFLEXION AND ELEMENTS FILM WITH THE PARTICIPATION OF THE MACEDONIAN FILM FUND, THE BULGARIAN NATIONAL FILM CENTRE AND FONES SLOVENIA, MNO
FOND DE LA CULTURE - CNC, MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (NO 11) (LUXEMBOURG) (FRANCE)

STORY: ANA STOJANOVSKA, VLADIMIR JAZEV, EMILIA STOKANOVSKA, RAZIELA KADIMANOVIĆ, KALAZHIN DEJL, DIME LJEV, MARINA POP PANKOVA, GORAN TRIFUNOVSKI, PETAR BRATČEVSKI
EMILIA STOKANOVSKA, MILUŠKA BOGDANOVSKA, DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: VLADIMIR SAMOLOVSKI, PRODUCTION DESIGNER: DAVIDE MARIANI, EDITED BY: ANJANA STOKANOVSKA
MUSIC COMPOSED BY: KONSTANTIN KROKOVSKI, SUPERVISOR OF SOUND: PETAR BALOGH, MAKEUP DESIGNER: ANASTASIA KRAVETS, COSTUME DESIGNER: ELISABETHA MOHNLING, CASTING DIRECTOR: CHILDREN
BALA MILANOVSKA, FIRST AD: MIROSLAV RADOVICH, PRODUCTION MANAGER: MILAN STOKANOVICH, ASSISTANT PRODUCERS: ELENA STOKANOVSKA, CO-PRODUCERS: THIERRY LEROUX, METODIUS PETRICHOV
PRODUCED BY: CHRISTINA KALLAS, WRITTEN AND DIRECTED BY: MILCHO MANCHEVSKI

Катерина Колозова

За *Мајки* на Манчевски: Анатомија на мизогинијата

Мајки е маестрално дело на нарација кое „се обраќа секому“, а сепак изразува мошне сложена зајлесканост на метафизиката и телесното искуство која речиси секогаш му бега на здраворазумскиот ум.

1. Женственост vs. мајчинство

Ликовите на женственост кои се појавуваат во филмот на Милчо Манчевски „Мајки“ (2010) се претставени по следниот временски редослед: мало девојче, млада девојка како сексуален (но не и мајчински) субјект, стара жена во своите пострепродуктивни години, и, на крајот, мајки. Делот од филмот кој ги третира ликовите на мајчинство не само што е направен во документарен стил, туку е буквално документарец. Првите два дела од филмот, кои претставуваат посебни приказни, се фиктивни. Главни ликови во првиот дел се две девојчиња кои создаваат измислена приказна во рамки на една измислена приказна: врз основа на глас за наводен манијак тие содаваат приказна за замислениот манијак и даваат лажна изјава во полициска станица во Скопје. Тие на крајот свесно обвинуваат очигледно невина личност. Во последниот дел од филмот, режисерот истражува вистински случај на три жени кои биле мачени, силувани и убиени во малиот македонски град Кичево помеѓу 2005 и 2008 година. Жртвите (Митра Симјаноска, пронајдена мртва во јануари 2005, Љубица Личоска, убиена во февруари 2007 и Живана Темелкоска, убиена во мај 2008) сите биле мајки од работничка класа во нивните доцни педесетти до средните шеесетти години. Бруталноста на чиновите на мачење, силување и убивање кои кулминираат со касапење на телата на жртвите укажува на нераскинливоста на сексуалноста и деструктивното насилство на човек со садистичка опседнатост од сликата на мајката. Наводно, осудениот виновник, новинарот Владо Танески, имал трауматски искуства од детството со неговата наводно емоционално отсутна, агресивна и промискуитетна мајка. Филмот се чини до извесен степен го остава отворено прашањето за неговата вина. Владо Танески, или „невидливиот виновник“, е претставен како хетеросексуалец мотивиран од сексуализирана омраза кон жените кои се непосредно и најјасно идентификувани како „мајки“. Жртвите се сите сведени на и главно опишани преку нивните улоги на мајки од сведоците, членовите на семејствата, службените лица и експертите претставени во мини-документарецот вграден во последниот дел од филмот.

Се чини дека зад нарацијата постои структурно правило кое ја сместува пред и пострепродуктивната женственост во светот на фикцијата, додека пак мајчинската женственост, вклучувајќи ја нејзината сексуализација (заедно со насилството кое таа го поттикнува), е поставена во најсуровиот облик на претставување на реалноста. А тоа е реалност на крајна физичка бруталност: насилство, женственост како полово размножување, стареење на женското тело, и убиство и касатење (сакатење) на телото. Фабулацијата на женственоста е овозможена со бришење или потиснување - или, едноставно, невидливост - на способноста за мајчинство и на трансформацијата на женското тело во мајчинско. Приказните на девојчињата за „манијакот“ се будалести и невини, а нивното сурово обвинување на невин човек изгледа речиси како анегдотски мал инцидент, смешен во својот фолклорен и хумористичен опис, потсетник на „Амаркорд“ на Фелини.

Во вториот дел на филмот, сексуалните задоволства на девојката се чини дека се споени со непристојниот хумор на старицата, која изгледа дека е моделирана според митскиот лик Баубо. Во грчката митологија, а највидливо во митот за Деметра и Персефона, Баубо се појавува како божица на женското сексуално ослободување, прикажувајќи се како старица способна да предизвика смеа преку нејзините безобразни шеги дури и кај најдепресивните или кај оние потонати во состојби на најдлабока жалост (како состојбата на Деметра предизвикана од киднапирањето на нејзината ќерка Персефона од богот на смртта Хад). Старицата во филмот, која сите ликови ја викаат „мајче“ („баба“), е блиску до смртта поради самата нејзина возраст и поради целосната самотија на нејзиното постоење. Таа е, исто така, постојано во близина на смртта гледајќи ја кај нејзините соседи, роднини и сите поранешни селани (оние кои не се иселиле) кои таа ги погребала и оплакала. Овој дел од филмот завршува така што таа го гледа распаѓањето на телото на еден старец, нејзиниот единствен сосед и брат и единствениот друг жител на напуштеното село каде што таа живее. Таа е и единствената која мора да го закопа, бидејќи нема никој друг кој би можел тоа да го стори. Во погребувањето на нејзиниот брат ѝ помага девојката, која се враќа да ја посети и да ѝ го покаже документарниот филм што го направиле таа и нејзиниот партнер.

Фабулацијата на женската сексуална желба и пожелност отелотворени во ликот на младата Ана е нераскинлива од фабулацијата на женската сексуална слобода изразена како непристојна смеа. Шегата која ја кажува старата жена, „Куро крај нема“ предизвикува ослободувачка, но и вознемирувачка смеа кај младата Ана и нејзиниот партнер, бидејќи непристојната и донекаде морбидна смеа на старата жена во напуштеното Мариово изгледа незапирливо. Нејзината смеа е смеа на некој кој ѝ гледа во очи на смртта; нејзините очи повеќе не содржат ниту предизвикуваат сексуална желба. Нејзините очи ја раскажуваат приказната за смртта на сексот, смртта на сексуалните задоволства кои некогаш живееле, а сега се изгаснати во нејзиното остарено тело. Нејзината смеа од „Куро крај нема“ укажува на непостоењето на она што некогаш претставувало доживување на овие задоволства. Овие минати задоволства, отсликани во непристојната смеа и самите изгледаат непристојно. Изгледаат така, бидејќи се мртви, искажани од некој кој ѝ гледа





A FILM BY MILCHO MANCHEVSKI

MOTHERS



A SIMONA FILM PRODUCTION IN COLLABORATION WITH THE EUROPEAN FILM MOVEMENT AND ELEMENTS FILM WITH THE PARTICIPATION OF THE MACLENNAN FILM FUND, THE BULGARIAN NATIONAL FILM CENTRE AND FOCUS EUROPEAN MINISTÈRE DE LA CULTURE - CO-PRODUCED BY LES Auteurs / FRANCESCA / FILMS / FRANCE

CASTING: ANA STOJANOVSKA, VLADIMIR JAROV, THEO VAN GELDEREN, TATIANA KRAMAROVIC, SALVATORE BELLA, JUNE ELEY, BARBARA POP PAVLOVA, GORAN TRIFUNOVSKI, PETAR MIROVIC, EMILIA STOJANOVSKA, BILIANA KOSKOVSKA
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: VLADIMIR SAMOLOVSKI, PRODUCTION DESIGNER: DAVID MORAVS, EDITOR: ZARLINA STOLICHKOVA, MUSIC COMPOSER: KIM KIM ELY MOHAMED, SUPERVISOR: SOUND EDITOR: PETER BALDOCK
 MAKE-UP DESIGNER: MIROSLAV, COSTUME DESIGNER: ELISABETTA MONTAUDO, CASTING DIRECTOR: CHILDREN: NALLA MANCHOVSKA, FIRST AD: NIKOLA PANOVIC, PRODUCTION MANAGER: MILAN STOJANOVSKI
 ASSISTANT PRODUCER: ELENA STANEVA, CO-PRODUCERS: THEODORE LEONOV, METROBUS PETAROV, PRODUCED BY CHRISTINA KALLAS, WRITTEN AND DIRECTED BY MILCHO MANCHEVSKI



A FILM BY
MILCHO
MANCHEVSKI

MOTHERS

A BALKAN FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH CNC SUB PROMOTION AND ELEMENTS FILM WITH THE PARTICIPATION OF THE
MACEDONIAN FILM BOARD, THE BULGARIAN NATIONAL FILM CENTRE AND FONDS SUB-CINEMA, MINISTÈRE DE LA CULTURE - CNC,
MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET EUROPÉENNES (FRANCE)

STORYLINE: IVA STOJANOVSKA. VILKIMIR JACEV. DIMITAR GJORGJEVSKI. RALKA RADIMIROV. SALAETIN BEAL. DIME KLEJ.
MARINA FOR PAVLOVA. GORANA TRIFUNOVSKI. PETAR MIČEVSKI. EMLILA STOJANOVSKA. MELIANA BOGDANSKA.
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: VLADIMIR SAMKOJEVSKI. PRODUCTION DESIGNER: DAVID BUNAR. EDITED BY: ZAVLINA STOJANOVSKA.
MUSIC COMPOSED BY: GJON VASILEV KOVČEVSKI. SUPERVISING SOUND EDITOR: PETER BALDOCK.
MAKE UP DESIGNER: NANCY MICHAEL. COSTUME DESIGNER: ELISABETTA MONTALDO.
CASTING DIRECTOR: CHLOEEN RAJA Mladenovska. FIRST AD: MILICA NANOVIĆ. PRODUCTION MANAGER: MILAN STOJANOVSKI.
ASSISTANT PRODUCER: ELLINA STAMANOVA. CO-PRODUCERS: THÉRÈSE LENOIR, MATHIEU PETITNOY.
PRODUCED BY: CHRISTINA VALLAS. WRITTEN AND DIRECTED BY: MILCHO MANCHEVSKI.



на смртта во очи, изговорени од некој кој ја чека сопствената смрт (и смртта на старецот кој таа знае дека ќе го закопа со свои раце). Изговарањето звучи како далечно ехо: таа е сама во напуштеното село, нејзиниот глас и смеа се груби. Таа изгледа далечно, дури и вонземски додека ги покажува своите некогаш модерни народни носии и украси кои асоцираат на брак и стапување во сексуалност (што во нејзината младост секогаш претставувало репродуктивна сексуалност).

Како и во сите филмови на Манчевски, повторно наоѓаме едноставна структура на мит зад збиена нарација и богат дијалог на непретенциозен, секојдневен јазик. И повторно, сексуалноста и смртта се тесно поврзани. Во „Мајки“, Манчевски го прикажува „горгонскиот“ карактер на врската помеѓу смртта и женската сексуалност. Тоа е прикажано не само во вториот дел од филмот, преку средбата помеѓу девојката и старицата и нивната „солидарност во непристојноста“, туку и во третиот, документарен дел од филмот каде што мајчинското тело кое старее е гротескно сексуализирано. Гротеската е резултат на директната интервенција на смртта врз сексуализираното мајчинско тело, нанесувајќи му траги од уништување и распарчување. Смртта зјапа во нас како маската на Медуза.

“Нозетѝе, жлаваѝа и рацеѝе ѝ беа ѝука врзани све, и ѝушѝени со нозетѝе и жлаваѝа надолу. Покриена озгора со лисја од јаболка и жрашеница, од жравоѝ, знаеш, ѝие долгѝиѝе. И со веленце, од меѝро, шо ѝкаеја, знаеш, ѝие ѝорано черѝиѝе, и со кабел бел врзана беше сеѝа. Вака, за да ѝо извај, и се свозеа ѝие надолу лисјаѝа и ѝоа жрашеницаѝа, врѝ, ѝаднаа. Гледам, веленце. Мајкаѝа, реков, или оружје или леш. И ја, со лоѝаѝаѝа само манава вака ѝука, ѝака, меко. Ова е, реков, леш. И се јавив на ѝолицја ѝамо на инсѝекѝороѝ, инсѝекѝороѝ рече ѝочекај кај ѝиѝо си, да не мрдаш, ѝоѝиѝо знааѝ ѝракиѝороѝ ѝвој, ја имам ѝракиѝор ѝосебни сеѝа TAB од овие новиѝе, чекај. Почекав, дојдоа една екиѝа, седеа овде, дојдоа од Биѝола, дојдоа од Скоѝје, се собраа едно 50 души, началникоѝ на ѝолицја дојде овде, вака свиѝе, едно 20 коли имаше може. Коѝа ја оѝсокриеја ѝука ја жледав, имаше ѝоловер модар, ѝака без ракави, со коѝчиња ѝака, и надолу немаше ниѝиѝо, само ѝо веленцеѝо. И ја расѝуреа, онака, ја онаеа, рече Зоран: Ова е Миѝра...” (цитат од сведок кој се појавува во третиот дел од „Мајки“).

Ужасно е искуството да се присуствува на глетката на искасапено мајчинско тело. Лицето кое го открива мртвото тело и кое прво ја здогледува ужасната сцена е некој кој ја познавал жртвата во нејзината рана младост. Нејзината мајчинска улога е првото нешто кое сведокот го споменува додека се присетува на неа. Имено, сведокот ги информира гледачите дека убиената (Митра) е жена која го канела во нејзината кука на ужинка кога тој бил дете. За него, контрастот помеѓу сликата на Митра во неговата меморија и онаа која тукушто ја открил (сликата од нејзиното голо, искасапено и силувано тело) предизвикува трауматско искуство на краен ужас:

„Нокѝа ја коѝа ја најдов исѝава, ја оѝѝука си заминав и дома не знаеја кај мене. Сабалѝеѝо коѝа сѝанав ја, на цела снаѝа вака моја, неѝде 3 милимеѝри вода сеѝа кожа ми се наѝрава мене. И ја, да не ве излажа, едно 200 евра дадов само за лечење. Свеѝа кожа ми ѝадна мене, вака, друѝа ми никна “.

Мајчинството само по себе изгледа горгонски, бидејќи ја крие вистината за суровоста на физичката природа на животот и неговото создавање. Парадоксално, сексуалноста истовремено е репродуктивна и деструктивна. Таа, исто така, претставува консумирање и ослободување, имено, оргазам и ејакулација. Комплексноста на сексуализираната перцепција на мајчинското тело се чини дека се спротивставува на историчноста и истакнува многу нешта од која било древна или современа митологија. Грчката космогонија, комедиите на Аристофан, фантазиите на Рабле, и македонските и други балкански народни приказни нè запознаваат со примитивниот карактер на стравот предизвикан од двојната природа на мајчинската сексуалност. Привлечната предрепродуктивна женска сексуалност се деформира во бремено тело, застрашувачко во својот деформитет и во монструозноста да се биде две тела и души во едно. Единствената и посебна личност мутира во хибридно единство на двајца. Подоцнежното мајчинство е надмоќна севкупност на задоволството и заштитата од една страна, и семоќноста од друга страна, која како таква претставува закана. Матката на удобност и чисто задоволство е, исто така, и потонувачко црнило на смртта. *Vagina dentata* е универзална митема во бесконечни варијации, и е пресудна за патологијата на секојдневниот живот во сите епохи, вклучувајќи ја и глобализираната и медијатизирана реалност на 21 век.

Популарната култура и нормативната фантазија која таа ја создава сакаат да ги исчистат органските остатоци од доживеаната мајчинска „деформација“ на телото. Диетите, салите за вежбање и козметичката хирургија ветуваат бришење на сите траги од мајчинската трансформација на телото за да го сексуализираат повторно. Никакво споменување на неговата репродуктивна улога не е сексуално пожелно; ниту пак е дел од сликата за нормалност на светот која „автоматски“ се активира во умот. Физичката реалност на човечкото размножување или на мајчинството е скршување од „нормалниот“ тек на животот, исто како што се смртта или болеста. Последниве две се „нормализираат“ така што се однесуваме кон нив како тие воопшто да не се случуваат, како тие навистина да не го вознемируваат „нормалниот“ живот - поуки на кои нè учеше Холивуд во втората половина на 20-от и во почетокот на 21 век.

Гротескното прикажување на смртта и физичкото распаѓање и карикирањето на женската репродуктивна улога ја нарушуваат нормалноста така што го прикажуваат неуспехот на нормалноста да ги избрише или целосно да ги маскира примитивните стравови. Силувањето и касапењето на мајки го изразува мизогинскиот ужас и гадење на виновникот, материјализиран како страсна омраза и уништување на телото на Мајката.

2. Ликот на манијакот: Насилство и сексуалност

Двете девојчиња во првиот дел од филмот ја преработуваат приказната за манијакот (егзибиционист), и пред полицијата тврдат дека е вистинита. Подоцна е уапсен еден „сомнителен лик“, некој кој се издвојува од обичната слика за нормалноста. Процесот на измислување на





приказната (или поточно лагата) за „манијакот“ е всушност предмет на првата нарација во „Мајки“. Како што гледаме во третиот дел од филмот, обично во реалниот живот „манијакот“ не се издвојува од она што е замислено како нормално: тој е пример за нормата и социјалното прифаќање. Виновникот во третиот дел, Владо Танески, т.е. човекот кој е обвинет и прогласен за виновник, е новинар, дописник од мал град, почитуван член на заедницата, фален поради неговата „интелигенција, неговиот успех, неговиот углед и неговото пријателско однесување“.

Неговата жена изгледа емпатично, а со тоа и симптоматично нормална. Таа е единствената личност во документарецот (третиот дел од филмот) која ја изразува својата траума на отмен и елегантен начин, оддавајќи му почит на нејзиниот починат сопруг како да чита или напамет рецитира претходно напишана пофалба. Таа тврди дека тој е невин, без да покаже и најмала вљашеност поради неговото „неправедно обвинување“, или поради природата на злосторствата кои се случиле во Кичево, малиот град каде што таа, нејзиниот сопруг и нивните две деца го минале поголемиот дел од својот живот. Се чини дека таа ја отсликува нормалноста која ја покажувал нејзиниот сопруг и во која таа сè уште присуствувала - чисто перформативна нормалност. Признавам дека сите општествени улоги се перформативни. Меѓутоа, непостоенето на невротична тензија создадена помеѓу реалните, материјални стравови и обидите за приспособување кон нормата, од една страна, и она што го диктира нормата, од друга страна, укажува на целосна перформативност. Втората се состои само од гестови кои укажуваат на празнината во душевниот живот, дело на автоматизација на фетишизацијата без никакво чувство за болната субјективност која стои зад неа.

Субјектот се лизга низ автоматизираното значење на неговата првобитна или примитивна траума. Меѓутоа, тој/таа не ја претрпува траумата како реална „сама по себе“, како материјалност на повреда и уништување. Неговата/ нејзината реакција е чисто економична во рамки на синџирот на ознаки кој тој/таа го напаѓа со уништување на ознаките „мајка“, „мајчинско тело“ и „инцест“. Тој/таа надоместува за траумата така што ја/ги тера мајката/ите да „плати/ат“ за нејзините/нивните злосторства против него/неа лично и против поредокот на морална пристојност. Структурата на психичко оправдување на случајот со кичевските сериски убиства и силувања покажува таква логика што силуваните мајки се чини дека се сфатени како „слични“, „курви“, според еден од сведоците. Преку изјавите на сведоците и преку застапникот на раскажувањето на сопругата што ги претставува Танески како примерно семејство, во фокусот се појавува слика на необично ненарушена нормалност на ликот на обвинетиот новинар Владо Танески. Истата сомнителна нормалност одекнува во благиот, речиси свечен тон во описот што го дава г-ѓа Танеска.

„Манијак“ е обично љубезниот, услужлив сосед. Осомничениот чудак од првиот дел на филмот не би можел да ја сфати или користи економичноста на нормалноста чијашто манипулација „манијакот“ ја совладал. Чудакот „не го бидува за броеви“ и не знае како и колку да бара како надомест за неправдите кои ги преживеал. Спротивно на тоа, Танески бил истра личност. Тој умеел да напише церемонијално писмо во кое изразува жалење (за „болката која му ја нанел на семејството, и покрај неговата невиност“) упатено до неговата сопруга. Ова писмо се смета за негова самоубиствена порака. Таа одекнува со необично нештетена нормалност и примерно граѓанство. Тој наводно се убил така што го прицврстил телото во аголот на ќелијата за да може да се удави во кофа со вода. Се чини многу неверојатно човек да може да се удави во кофа вода. Без оглед на тоа колку убедливо звучи толкувањето на неговата смрт како самоубиство,

тоа кажува дека гротескниот начин на кој умрел наликува на гротескното прикажување на телата на жртвите кои тој наводно ги искасапил откако прво ги онеспособил.

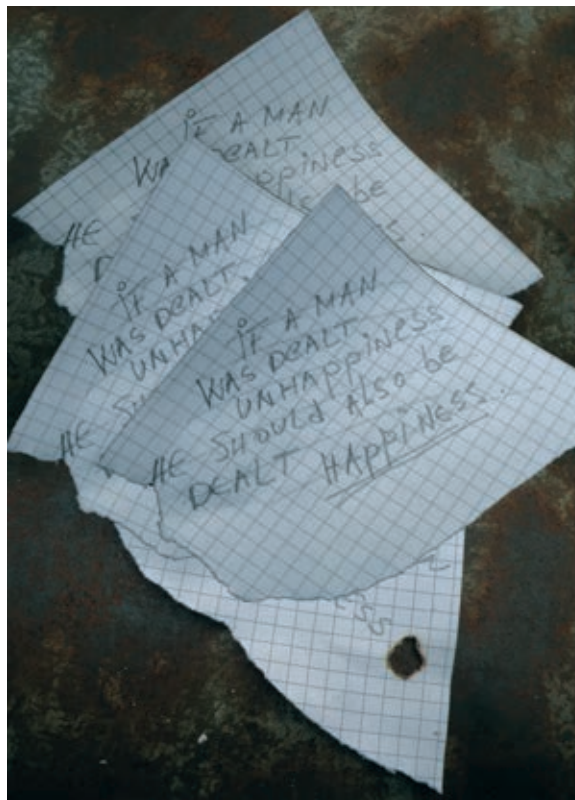
Ужасната гротеска зјапа во нас од празнотијата на ништото. Заслепувачката нормалност на брачниот пар Танески и онаа на малиот град Кичево се издвојуваат од празнотијата. Празнината и гротеската се, исто така, присутни во смеата на старицата во вториот дел од филмот. Како што е погоре заклучено, тие одекнуваат во испразнетиот простор на сексуалноста по непристојната шега.

“Куро крај нема” е непристојна шега не само затоа што доаѓа од место на сексуалност која умрела пред долго време, туку, исто така, и поради нејзината врска со бесконечноста, безвременоста и преку неа, со смртта. Таа, исто така, укажува на врската со пенетрацијата и преку неа со телесниот напад, т.е. агresiја. Оттаму, ја раѓа карактеристичната меѓусебна поврзаност помеѓу смртта и (хетеро)сексуалноста. Смеата на старицата го придружува јазикот на еден стар мит и одекнува како бестелесна. Искасапените тела на мајките се отелотворение на она што може да се замисли само како митска или религиска потенцијалност. Манијакалното сфаќање на нешто што е означител на невозможното ја носи невозможност на значењето, смртта на означителот и задушувачкото присуство на реалното како смрт. Апсурдноста на искасапените тела е она што предизвикува целосен ужас кај двајца од сведоците, и двајцата мажи (додека жените во документарецот главно покажуваат жалост, мажите покажуваат ужас). Покрај изјавата на сведокот кој ја нашол Митра и кој тврди дека ја изгубил кожата како последица од траумата која ја преживеал поради глетката на нејзиното тело, ние ја слушаме и следната изјава на зетот на другата жртва, Живана:

„Сѝрашна слика, шѝо... ѝомислаѝа беше дека никогаѝ да не кажам... Каква слика видов... Она масакрирање... Нејзинаѝа ѝлава не личеше на ѝлава. До самиоѝ вראѝ исѝолчена, како да е некоја змија. Теѝана, дури и десноѝо око му беше надвор ѝобесено. Рацеѝе, од лакоѝ до доле, ѝоцрни не можеа да бидатѝ. Не шѝо ја нема... Ние сиѝе, еден ден ќе нѝ нема...”

Ужасот доаѓа од апсурдноста, од уништено и расчеречено тело како значење, од бесмисленост на смртта, уништувањето и сексуалноста. Ваквите чинови би биле всушност производи на банализирањето на смртта, сексуалноста и сликата на мајчинството. „Манијакот“ е банална личност, неговите постапки се извршени со банална рутина, толку банална што предизвикува чувство на гадење и болка пред уништувањето на нешто „свето“ (производ на сублимација). Додека го опишува ужасот што го доживеал додека го гледал искасапеното, обезличено мртво тело, зетот седи покрај гробот на Живана, заедно со неговата сопруга, ќерката на Живана, оддавајќи ѝ почит на починатата. Претпоставената свеченост на чинот на посетување на гробот на саканата личност е вознемирена од дамката на непристојност, абнормалност и перверзија која го покопува достоинството на смртта. Тоа не е достоинствена смрт. Тешко е да се оплакува на местото каде што се преживува ужас, или да се оплакува без никакво чувство на ужас. Смртта е банализирана со баналната сексуалност и напад извршен од банална, одвратно „нормална“ личност, примерен граѓанин.





Ripley's **Believe It or Not!**

VLADO TANESKI,
A MACEDONIAN CRIME REPORTER,
COVERED A SERIES OF MURDERS IN
SUCH DETAIL THAT POLICE EVENTUALLY
DISCOVERED IN JUNE 2008 THAT HE
WAS RESPONSIBLE FOR THEM.

Submitted By Vladan Chanachevich, Belgrade, Serbia

Dist. by United Feature Syndicate Inc.

TIM AND JEN
BOUGHT AND I
Subm

© Ripley Entertainment, Inc./Dist. by UFS, Inc.



3. Мизогинијата во срцето на самата хетеросексуалност?

Во филмот, режисерот ги зазема ставовите на жените: девојчињата кои го замислуваат „манијакот“, расправиите помеѓу девојката и старата „Баубо“ во врска со сексуалноста (и смртта), исказите на ќерките за нивните убиени мајки - сите тие нудат гледишта на жените на тема женственост и сексуалност. Но, погледот кон овој став се чини дека зјапа во нас со истиот ужас поради непостоењето на значење како што искапапеното мајчинско тело тоа го прави зјапајќи во оној што го набљудува. Тие, всушност, немаат што да кажат, бидејќи нарацијата на филмот е организирана така што го поставува фалусниот аспект како централен и одлучувачки за сите други. „Куро крај нема“ треба да се интерпретира како „не постои крај на сексуалноста“.

Меѓутоа, женското сексуално искуство не мора да биде организирано и подредено на задоволствата и наредбите на фалусната желба. Напротив, организацијата на женското задоволство е условена од сексуалната хетеронормативност. Оттука, женското задоволство не е организирано според женскиот телесен состав и неговите органи. Мажот кој ја раскажува приказната (режисерот) не почнува дури ни да го замислува ваквиот став. Наместо тоа, тој ја пренесува заслепувачката празнотија на женскиот став визави фалусно условениот коментар за сексуалноста и смртта. Празниот поглед на женскиот сексуален субјект, кога се соочува со фалусниот коментар, изразува отсуство, смрт, бидејќи нема жена во коментарот на „куро без крај“.

Зборот „вагина“ е споменат во филмот само кога се зборува за силувањето и касапењето на трите постари жени во третиот дел. Се чини дека „црната дупка“ на вагината, нејзината темнина и нејзината поинаковост предизвикува изедначување на женското сексуално доживување со смртта, истребувањето и уништувањето. Можеби ова застрашувачко црнило го потхранувало ужасот (нанесениот ужас) на силувачот и убиецот. Но, како што е погоре споменато, тоа не може да биде изворот на злосторствата, бидејќи ваквите привидно метафизички сфаќања и митски коментари обично остануваат во доменот на невозможното. Нивното исклучување од полето на возможното го овозможува она што претставува норма и создава отстапување од истото. „Манијакот“ го банализира митското сведувајќи го на ниво на секојдневна реалност, на општествено автоматизирано дејство, на возможното.

Сепак, отсуството на одговор, необичната женска тишина како одговор на фалусниот коментар е заглушувачка. Празниот поглед наликува на оној на Горгон. Нападниот коментар на хегемонското поле на сексуалноста, оној на хетеросексуалниот маж, е ужаснат од спектралноста на одговорот, или поточно на неговото отсуство. И како би можело да има друг вид одговор, со оглед на тоа што предизвиканиот одговор е само одраз на фалусната пенетрациска желба? Целосно напаѓачкиот коментар, кој го остава „говорот“ на вагината без адекватен женски фалусен одговор, ѝ припаѓа на древната, но и на современата машка хетеросексуалност. Фрустрацијата е полово-ориентирана и фрустрацијата поттикнува омраза.

Мизогинијата е структурна потреба на (древната) машка хетеросексуалност. Жените се согласуваат на секс и потчинување како дел од пенетративната машка желба. Жените се учат да уживаат во чинот на потчинување, бидејќи тоа е печат на копнежот кон нив. Без феминистички преработки, упади и реструктурирања, хетеросексуалноста секогаш ќе содржи одреден степен на структурално неизбежна мизогинија, и „Мајки“ болно го разјаснува ова сознание. Иако тоа не е став кој режисерот сака да го пренесе, тој станува јасен од самата структура на филмската наратива и придружната метафорика.

Како што покажува филмот, вкоренетоста во фалоцентризмот на древната машка хетеросексуалност - која е, исто така, современа, освен ако не е подложена на феминистичка преадаптација - лежи во телесната организација на желбата. Според нејзината организација, желбата е концентрирана околу еден орган, а тоа е машкиот полов орган. Ако ја отстраниме „непобитноста“ на оваа вистина за сексуалноста и признаеме дека таа може да го изрази само машкото гледиште на хетеросексуалноста или хомосексуалноста, и дека ова конкретно гледиште го окупира целокупниот домен на хетеросексуалноста како нејзина сеопфатна вистина, ќе можеме да откриеме доживување на сексуалноста кое е сосема различно во својата структура. Лус Иригаре пишува за женската сексуалност како фундаментално неконцентрирана и флуидна. Вагинално доживување е опишано како неконцентрирано, но, исто така, и независно („усните постојано се допираат...“) и затвореноста создадена преку „усни на усни“, според Иригаре, е посебно женско задоволство на телото кое копнее, задоволство кое може да се потврди со лезбејските сексуални доживувања.¹ Ваквиот јазик на сексуалност е во судир со јазикот базиран на претпоставката дека „куро крај нема“. Од перспектива на женската сексуалност, Иригаре опишува „курот“ е несомнено конечен. Она што е бесконечно и незапирливо е вагиналната, самопотхранувачка желба. Филмот ја прикажува слепата улица на хетеросексуалноста, која ја проектира само машката желба и нејзината телесна организација. Горгонскиот празен поглед проектира одраз во огледало и оттука смрт. Замрзнатиот повратен поглед на наметнатата желба и омразата поттикната од сомнежот за поинакво задоволство се во срцето на мизогиниската (хетеро) сексуалност на обичниот човек. Тие, исто така, ја поттикнуваат мизогинијата на манијакот и на жената која рефлектира посакување наместо активно да посакува (како омраза кон себеси).

„Мајки“ е маестрално дело на наратива кое „се обраќа секому“, а сепак изразува мошне сложена заплетканост на метафизиката и телесното искуство која речиси секогаш му бега на здраворазумскиот ум. Наративата во филмот тече со леснотија, оставајќи трага од длабоко вознемирувачко сознание за суровата универзална вистина на која човек е принуден да ѝ се навраќа одново и одново.

(Превод од англиски: Валентина Стефковска)

¹ Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Cornell University Press, 1985.

