

Јана Б. Бошковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
ORCID 0009-0009-3182-6482

МАТРИЦИДНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ: ОДНОС МАЈКА–ЋЕРКА У ДРАМИ ЛЕПОТИЦА ИЗ ЛИНЕЈНА МАРТИНА МЕКДОНЕ И РОМАНУ ПИЈАНИСТКИЊА ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК²

У патријархално кројеном, постмодернистичком друштву при одсуству мушког принципа у нуклеарној породици јавља се специфичан мајка–ћерка однос. Овај рад се бави истраживањем тог односа на екстремним примерима који дају М. Мекдона у драми *Лепотица из Линејна* и Е. Јелинек у роману *Пијанисткиња*, разматрајући сличности и разлике, као и отварањем поља испитивања узрока тих разлика. Пратећи методолошки оквир психоанализе са елементима форензичке психологије и психијатрије, компаративном методом овај рад примарно анализира ликове Морин и Ерике као ћерке насупрот својих мајки. Узимајући у обзир генерацијски сукоб између мајке и ћерке, као и културолошке разлике између аутора, рад тежи ка разумевању насилног односа и проналажењу могућег узрока таквог односа, као и како такав однос може довести до испољавања садистичких, садо-мазохистичких и матрицидних тенденција.

Кључне речи: Мекдона, Лепотица из Линејна, Јелинек, Пијанисткиња, психоанализа, садизам, садо-мазохизам, мајка, ћерка, матрицид

1. Увод

Од античких времена, парицид (убиство родитеља или члана породице) представља рекурентну тему у књижевности. Као књижевна тема, овај мотив представља екстремну побуну против претходних генерација проистеклу из генерацијског сукоба ставова и мишљења, тако кројећи понекад морбидну поучну причу. Тај генерацијски јаз нарочито постаје наглашен током друге половине двадесетог века, где је продубљен експанзијом, механизацијом и аутоматизацијом свакодневног живота. Управо у такве услове Елфрида Јелинек и Мартин Мекдона постављају односе ликова мајки и ћерка својих дела. Иако између романа *Пијанисткиња* и драме *Лепотица из Линејна* постоји 15 година разлике, Јелинек и Мекдона приказују насилне односе мајка–ћерка, продубљене одсуством очева, на основу којих овај рад анализира ликове Ерике и Морин као продукте својих мајки и њихове матрицидне тенденције.

Према статистичким подацима, патрициди су ретка појава. Хеиде и Фреј наводе статистичке податке које прикупља Федерални истражни биро као и друге међународне агенције који показују да у САД тај број износи 2 посто свих почињених злочина (према њиховом истраживању у Србији тај број износи мање од 4 посто), док по питању пола (овде је њихово истраживање ограничено на САД)

¹ jana.boskovic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2024. години бр. 451-03-66/2024-03/ 200198

више од 80 посто починилаца били су мушког пола³. Пратећи статистику, већина стручне литературе која се бави матрицидом истражује односе мајке и сина који доводе до почињеног злочина. Међутим, Хеиде и Фреј (2010: 4) истичу: „Укљученост жена у убиствима родитеља се чини као релативно стабилни феномен.”^{4, 5}

Иако Хеиде и Фреј износе ову тврдњу на основу статистичких података, матрицид као поткатегорија патрицида наилази на проблем концептуализације. Говорећи о том проблему, на основу фројдовске психоанализе, Амбер Џејкобс (2007: 48–49) каже: „Матрицид остаје не-концепт нејасног значења који је искључен из економије губитка и генерисања и не може да игра улогу у 'црвеној' парадигми зато што, за разлику од патрицида, не укључује фантазију крвавог сакаћења.”⁷ Џејкобс даље објашњава да као не-концепт матрицид обухвата губитак мајке али и њено имплицитно даље присуство. Овде се може хипотезирати да немогућност концептуализације произилази из фалочентричности друштва. Утерус је у таквом систему потчињен фалусу, а њена вредност стоји у противтежи матрициду као давалац живота. Са друге стране, та карактеристика утеруса је извор проблема концептуализације матрицида, јер је његово присуство немогуће потпуно отклонити. Говорећи о матрициду и односима мајки и ћерки, наглашавању ту немогућност трансформације утеруса (у симболичком смислу), Розмарин (2016: 243)⁸ наводи следеће:

Ћерке не могу да се ослободе својих мајки, као што синови према закону очинства могу, зато што ћерке континуирано морају да се идентификују са својим мајкама како би могле да остваре женски идентитет. Ови односи зависности, који леже изван фаличног трансформативног процеса, су често обележени као превише блиски, као да даве и као инфантилни.

Ово продубљује проблем концептуализације матрицида – не само да матрицид представља мајку која „[...]је мртва и није мртва – истовремено” (Џејкобс 2007: 49) већ та истовременост постаје наглашенија када је починилац ћерка. Мајка је ћеркин увод и главни параметар за разумевање њеног женског. Говорећи о улогама мајки и ћерки, Пилдис (1978: 1)⁹ каже: „Од свих улога које жене испуњавају у овом друштву, улога ћерке је универзална. Тиме што је рођена, свака жена је ћерка неке друге жене.”

Говорећи о садизму и мазохизму, не можемо а да се не осврнемо на Фројда као оца психоанализе и утемељивача психологије сексуалности. Фројд испрва одвојено дефинише садизам повезујући га са агресивношћу: „Садизам би, према томе, одговарао агресивној компоненти сексуалног нагона, која је постала самостална, претерана и померањем постављена на главно место.” (Фројд 1976: 35) С

3 Њихово истраживање базирано на статистици обухвата период од 1970 до 2007, тако да статистички подаци могу данас варирати, али творе ширу слику у које се ово истраживање смешта.

4 Сви преводи страних извора у раду су ауторкини.

5 „The involvement of females in parent killings appears to be a relatively stable phenomenon.”

6 Црвена парадигма се односи на очинску структурну функцију у којој фантазија кастрације која увек припада крвавом контексту покреће процес симболичке генерацијске трансмисије. (Џејкобс, 2007:48)

7 „Matricide remains as an ambiguous non-concept excluded from the economy of loss and generation and cannot figure in the “Red” paradigm because it does not (like patricide) involve the phantasy of a bloody mutilation.”

8 „Daughters cannot break from their mothers, as sons can under the law of the father, because daughters must continue to identify with their mothers in order to assume a female identity. These relations of dependency that reside beyond and outside the phallic transformative process are often signified as too close, suffocating and infantile.”

9 „Of all the roles women are required to fill in this society, daughterhood is universal. Being born, every woman is another woman's daughter.”

друге стране, Фројд мазохизам назива продужетком садизма: „Често се може видети да мазохизам није ништа друго до продужетак садизма, који се окреће против сопствене личности, која најпре заступа место сексуалног објекта.” (Фројд 1973: 35) Овде не можемо занемарити одређене, очигледне, недостатке Фројдових схватања, не у погледу саме материје, већ ширег социополитичког контекста у који се она смештају. Иако утемељивачки, Фројдов рад показује одређене мане у погледу аспеката формираних на основу традиционалних родних улога. Стога, др Лидија Васиљевић истиче: „Биолошки детерминизам у Фројдовим радовима нуди основу за широко прихватање женског мазохизма, будући да се стално наглашава урођеност женске пасивности и субмисивности.” (Васиљевић 2024: 37) Тако, ухваћене у деридијанску игру присуства и одсуства и сукоба улога мајки и ћерки, Ерика и Морин испољавају садомазохистичке и садистичке аспекте које ће овај рад разматрати као чиниоце њихових матрицидних тенденција.

2. Ерика Кохут – патња ради уметности, уметност ради патње: садомазохистичке тенденције

Елфриде Јелинек у роману *Пијанисткиња*, на основу односа мајка–ћерка, отвара призму питања која се тичу њене главне јунакиње Ерике Кохут. Сплетене у Ерику живе наде њене мајке која живи кроз Ерику, Ерикине наде и стремљења као и фрустрације због неостварења тих жеља. Прожета испод овог сплета је узајамно насилна веза између Ерике и њене мајке. Сажимајући роман, Кристијан (Кристијан 2009: 722)¹⁰ описује га на следећи начин:

У *Пијанисткињи*, Јелинек нам даје Ерику Кохут, жену у тридесетим која се никад није удавала и живи са својом мајком у двособном стану где спавају у истом кревету. Ерика држи часове клавира на Бечком Конзерваторијуму да би зарадила додатни новац за куповину новог стана у коме мајка и ћерка желе да живе. Ерикин однос са мајком је окарактерисан екстремном амбивалентношћу, осцилујући између насиља, мржње и деструктивности, са једне, и опсесивном везаношћу која је у битним аспектима слична оној између љубавника са друге стране.

Оно што Кристијан нарочито истиче јесте амбивалентност њиховог односа. Ерикина мајка Ерику користи да кроз њу живи своје неостварене жеље: „Она је била предодређена, од рођења, за суптилност класичног плеса, песме, музике. Светски позната пијанисткиња – то је Мајчин идеал.” (Јелинек 2009: 28)¹¹ Овај, и многи други примери у роману, указују на то да, иако Ерика заиста себе проналази у музици, примарна потреба за музиком не проистиче из њених стремљења, већ из стремљења њене мајке. Штавише, ни мајчина стремљења да се Ерика оствари као позната пијанисткиња не проистичу из жеље за подстицањем свог детета, већ из стремљења ка признатости, познатости, испуњењу сопственог живота и задовољењу сопствених жеља, а науштрб свог детета. Ни у једном тренутку Мајка неће дозволити да се њен жељени курс Ерикиног живота промени;

10 „In *The Piano Teacher*, Jelinek portrays Erika Kohut, a woman in her mid-thirties who has never married and lives with her widowed mother in a two-bedroom apartment, where they share the same bed. Erika gives piano lessons at the Vienna Conservatory in order to draw extra income intended for the purchase of a new apartment where mother and daughter plan to live. Erika's relationship with her mother is marked by extreme ambivalence, oscillating between intense violence, hatred and destructiveness on the one hand, and, on the other, an obsessive attachment that is similar in important respects to that between two lovers.”

11 „She was destined, congenitally, for the subtleties of classical dance, song, music. A world-famous pianist – that is Mother's ideal.”

она ће преузимати проактивне мере да се то не догоди, при том потискујући код Ерике све што испуњење Мајчиних жеља може спречити:

Мајка удара чланове породице чекићем, одвајајући их, једног по једног. Она пробира и одбија. Она тестира и избацује. На тај начин неће бити паразита који ће увек штети да ти одузму оно што желиш да задржиш. Ми ћемо се држати за себе, зар не Ерика? Не треба нам нико други. (Јелинек 2009: 17)¹²

Изољујући Ерику од било каквог спољног утицаја, Мајка осигурава своју позицију као једине особе на коју Ерика може да се ослони, што за крајњи резултат има њихов поремећени однос. Овакав однос се може релативно стабилно одржати у детињству (што не значи нужно да је здрав), међутим како Ерика одраста, са њом расте и жеља за интеграцијом у друштво, нарочито у погледу иницијације путем сексуалног искуства. За Мајку Ерика није ништа више него инструмент, налик Ерикином клавиру, за постизање њених стремљења: „Мајка се стара о томе да је клавир увек добро наштамован; такође уврћући пршљенове њене ћерке, не хајући за дететово расположење, бринући само о свом утицају на овај тврдоглави, лакокварљиви, живи инструмент”. (Јелинек 2009: 39–40)¹³ Као таква, Ерика је жртва Мајчиног напора да потисне сексуалне импулсе свог детета. Тај импулс се код Ерике у одраслој доби манифестује насилно и може се поделити у две категорије: екстерно насиље – насиље усмерено према другима, и интерно – насиље усмерено према себи. Када је у питању категорија екстерно усмереног насиља, Ерика га испољава према Мајци: „Ерика сада чупа косу коју је сама улепшала. Бесно је вуче. Њена мајка јауче. Када Ерика престане са чупањем, њене шаке су пуне косе.” (Јелинек 2009: 11)¹⁴ Међутим, насиље почињено према Мајци увек је праћено снажним осећајем кривице: „Ћерка се враћа, узнемирена, плачући. [...] Ерика јеца све гласније и гласније. Жао јој је. [...] Као по правилу, Ерика одмах зажали све што јој је учинила, јер је воли, мама је зна од када је била беба.” (Јелинек 2009: 12)¹⁵ Осцилација између насилног испада и Ерикине кривице прати образац немогућности емоционалне регулације. Лев-Старовиц et al. (2019: 192) дефинишу емотивну дисрегулацију на следећи начин:

Слично томе, ЕД се дефинише као дефицит који се манифестује у неколико повезаних области: (i) свесности емоција, (ii) прихватању емоција, (iii) способности контролисања импулсивних поступака, (iv) способности понашања сходно жељеним циљевима при проласку кроз негативне емоције, (v) емоционална јасноћа и (vi) способности да користе ситуационо пригодне емоционално регулативне стратегије ради постизања личних циљева и задовољавање ситуационих захтева.

Ови аспекти емоционалне дисрегулације код Ерике манифестују се као последица мајчине контроле над њеним животом. Извор ове потребе за контролом је манифестација Мајчиног одбрамбеног механизма од страха од напуштања. Исто као што је читав Ерикин живот скројен око Мајке, тако је и Мајчин живот скројен око Ерике.

12 „Mother taps the family members with a mallet, separating them, each in turn. She sorts and rejects. She tests and ejects. In this way, there'll be no parasites, who always want to take things that you want to keep. We'll just keep to ourselves, won't we, Erika? We don't need anyone else.”

13 „Mother makes sure the piano is kept properly tuned; and she also keeps twisting her daughter's vertebrae, unconcerned about the child's mood, worrying solely about her own influence on thus stubborn, easily deformable, living instrument.”

14 „Now, Erika yanks at the hair that she herself beautified. She pulls it furiously. Her mother weeps. When Erika stops pulling, her hands are filled with tufts of hair.

15 „The daughter comes back, upset, weeping. [...] Erika sobs louder and louder. She's sorry. [...] As a rule, Erika instantly regrets anything she does to her, for she loves her, Mama's known her since infancy.”

Оно што је једна од централних карактеристика хипотезе изложене у овом раду, јесте како дијада мајка–ћерка функционише када се чинилац оца изостави из нуклеарне породице. У првом пасусу романа Јелинек (2009: 7)¹⁶ пише: „Беба је рођена после дугих и тешких година брака. Њен отац је одмах отишао, предајући штафету својој ћерки.” Због његовог одласка Ерика поприма псеудофалусну улогу у односу са Мајком. Јелинек ову улогу провлачи кроз роман наизглед површно и успутно, али заправо Ерикина замена њеног оца је свеприсутна у роману – Ерика испуњава традиционално мушку улогу привређивања за породицу, док њена мајка испуњава традиционално женску улогу домаћице, њихове шетње у двоје које попримају карактеристике романтичног пара, пре него мајке и ћерке, Ерикина тежња ка сексуалном експериментисању у виду посеђивања порноklubова, секс-шопова, као и њене инклинације ка садомазохистичким сексуалним искуствима.

Можда најочигледнија идентификација Ерике са њеним оцем долази у форми жилета. Ерика, која свој потиснути сексуални импулс празни путем сакаћења својих гениталија, то чини жилетом:

Чим замре звук затварања врата, она вади свој мали талисман, очински жилет. Она љушти жилет, скидајући му недељни капут који чини пет слојева девичанске пластике. Врло је вешта са оштрицом; на крају крајева она је морала да брије свог оца, да брије тај меки очински образ испод потпуно празног очинског чела, које сада не мрачи никаква мисао, не бора никаква воља. Ово сечиво је предодређено за њено месо. [...] Њен хоби је резање сопственог тела. (Јелинек 2009: 90)¹⁷

Жилет стоји као монолит Ерикиног целокупног постојања: он представља њену псеудофалусну улогу у односу са Мајком, али и Мајчину контролу над Ерикиним животом. Сакаћењем својих гениталија, Ерика успоставља тренутну контролу над собом, празнећи потиснуте сексуалне пориве, али и успоставља везу са очинским принципом идентификујући жилет са оцем и уништавајући маркер свог пола. Када је у питању сакаћење гениталија код жена, истраживања су донекле лимитирана чињеницом да је таква пракса део културних и религиозних уверења у одређеним деловима света, те је пажња посвећена овом (горућем) проблему више него генералном. У потрази за широм дефиницијом, овај рад се окреће истраживању спроведеном над мушком популацијом које је далеко богатије. Говорећи о сакаћењу гениталија Лупу *et al.* (2021: 2)¹⁸ истичу следеће:

Не-психотични случајеви типично укључују поремећаје личности, конфликте по питању секса или осећаја кривице, трансвестизам, неконвенционалне форме сексуалног узбуђења, различите, комплексне типове културних или религиозних уверења.

Иако оријентисана према мушкарцима, ова дефиниција покрива одређене категорије које могу укључивати и жене. Поред тога, Ерикина псеудофалусност је донекле чини подложном овој дефиницији. Ерика изражава индиферентност према изгледу својих гениталија која је условљена Мајчиним одгојем које ју је

16 „The baby was born after long and difficult years of marriage. Her father promptly left passing the torch to his daughter.”

17 „No sooner does the sound of the closing door die down than she takes out her little talisman, the paternal all-purpose razor. She peels the blade out of its Sunday coat of five layers of virginal plastic. She is very skilled in the use of blades; after all she has to shave her father, shave that soft paternal cheek under the completely empty brow, which is now undimmed by any thought, unwrinkled by any will. This blade is destined for HER flesh. [...] Her hobby is cutting her own body.”

18 „Non-psychotic cases typically include personality disorders, sexual conflicts or feelings of guilt, transvestism, unconventional forms of sexual arousal, various complex types of cultural or religious beliefs.”

опљачкало формативних сексуалних искустава: „Као и усна дупља, овај отвор не може се нужно описати као леп, али је неопходан.” (Јелинек 2009: 90)¹⁹

Промена у Ерикином и Мајчином животу долази у виду Клемера који изражава интересовање према Ерики. Ерикин став према Клемеру је амбивалентан: с једне стране, он представља спољни свет искуства за којим Ерика жуди, с друге стране, он представља дестабилишући фактор у континуитету Ерикиног и Мајчиног живота. Овај амбивалентан став резултираће Ерикином неодлучношћу, или, тачније, несигурношћу у погледу њених жеља. Њихов однос кулминира у сцени Ерикиног силовања:

Она га, стога, моли да одмах престане. Ударајући је јаче, отвореном шаком, усред заморних захтева љубави, он окреће своје поступке ка насиљу. Екстремно планинарење. Жена се не подaje весело, али мушкарац жели да му се да вољно. Он не мора да приморава жене. Он урла на њу да га прими радосно. Он види њено празно лице на којем његово присуство оставља само један траг: бол. [...] Ерика јеца, молећи га да престане, јер боли. (Јелинек 2009: 274–275)²⁰

Ерикино искуство постаје управо оно од чега ју је Мајка штитила. Наравно, овде се може направити (опасан) аргумент да Клемер, који је претходно упознат са Ерикиним сексуалним садомазохистичким фантазијама, само испуњава Ерикину фантазију; да је ово само „силовање”. Овај аргумент упада у мизогену замку женске фантазије силовања, притом релативизујући проблем силовања. Такође, овај аргумент функционише на погрешној претпоставци да садомазохистичке фантазије, које се базирају на односу доминантности и потчињености, важе без обзира на ситуацију. Комплексни односи у садомазохистичким везама и фантазијама базирају се на апсолутном поверењу и јасним границама по питању пристанка. Пратећи Ерикин развојни пут, њене фантазије се приказују као напор ескапизма мајчине контроле; жеља за болом је заправо жеља да се осети било шта, пошто је њен живот центриран искључиво око мајке и мајчине жеље да Ерика постане пијанисткиња. Иако Ерика жуди за потчињеном позицијом која би донела максимум бола, парадоксално, у том тренутку, Ерика би успоставила контролу над својим телом и животом који су до сада припадали мајци. Клемер уништава ту фантазију – Ерика жели да припада себи, њена Мајка и Клемер желе да припада њима.

Клемеров поступак мења динамику између Ерике и Мајке. Мајка, која је до тада држала Ерику на кратком поводцу – „Где ли је само Ерика, то нестално створење” (Јелинек 2009: 9)²¹ – сада мења свој метод: „Мајка проглашава да би њена ћерка требало да излази више, упозна нова места и нова лица. Крајње је време, у њеним годинама.” (Јелинек 2009: 277)²² Ерика, која због мајчиног одгоја нема потребне менталне алате, не може да се носи и са Клемеровим поступком и променом динамике. Иако је њихова веза узајамно насилна, она је била једина константа у читавом Ерикином животу и сада више није иста; силујући Ерику, Клемер је силовао и њу и Мајку. Ерикин последњи бојни поклич поново долази

19 „Like the mouth cavity, this opening cannot exactly be called beautiful, but it is necessary.”

20 „She therefore begs the man to stop right away! Hitting her harder, with the palm of his hand, amid his tiring requests for love, he turns his actions into a process of violence. An extreme mountain climbing. The woman does not submit cheerfully, but the man wants her to surrender voluntarily. He has no need to force a woman. He yells at her to receive him joyfully! He sees her unmoved face on which his presence leaves only one stamp: pain. [...] Erika whimpers, begging him to stop, because it hurts.”

21 „Just where is Erika that fidgety property?”

22 „Mother announces that her daughter should circulate more, get to know new places and new faces. At her age, it's high time.”

у виду оштрице – овог пута ножа – који Ерика носи са собом, прво са мишљу да науди Клемеру, али на крају Ерика је поново употребљава на себи.

3. Морин – испод фасаде лепотице из Линејна: садистичке тенденције и „црна пасторала”²³

Лепотица из Линејна, једна од Мекдониних најпознатијих драма, прати однос између мајке Мег и ћерке Морин које живе у руралном Конемара округу у Ирској. Мекдонина Ирска је специфично место које пркоси наизглед идеалистичној пасторали зелених поља. Кастелбери (2007: 44)²⁴ сумира је на следећи начин:

Његова Ирска је настањена злим мајкама, ћеркама којима је досадно, зарађеном браћом и ратоборним суседима. Њихови испади су често нарцисистични, брутални, а ипак немилосрдно смешни. Убиство, крађа и хаос су толико чести у Мекдиној Ирској да такве радње постају нормативне.

Оваква Ирска је позадина Мегиног и Морининог односа. Слично Ерики, Морин жуди за другачијим животом. Оно што је можда и највише раздваја од Ерике је то да је Морин била институционализована након нервног слома, након чега се вратила кући. Она и њена мајка су међусобно зависне – Мег треба некога да се у старости стара о њој, Морин, сада психички лабилна треба неког за случај да поново доживи нервни слом. Говорећи о њиховом односу Кастелбери (2007: 43)²⁵ истиче:

Њихове емоционалне интеракције су сведене на најмањи заједнички чинилац – патњу проузроковану психолошким и физичким насиљем. Мег и Морин су гротескне фигуре, огорчена и несрећна чудовишта, које континуирано рањавају једна другу кроз жестоку мржњу и злонамерно додавање.

Њихов однос се даље компликује када Мег показује страх од напуштања и тескобу раздвајања. Естес, Хејлет и Џонсон дефинишу тескобу раздвајања као „патолошко емоционално стање у коме су дете и родитељ, обично мајка, у међусобно зависној, непријатељској вези коју примарно карактерише јака потреба код мајке и детета да буду физички у близини једно другог.” (Естес *et al.* 1956: 682)²⁶ Овај страх и тескоба се косе са Морининим тежњама да напусти дом и мајку; Морин је четрдесетогодишња девица која жели да доживи испуњење њених сексуалних порива и импулса. Како је Мег разлог њеног потиснутог сексуалног порива, слично *Пијанисткињи*, на Мегино психолошко насиље Морин одговара физичким. Прве назнаке овакве динамике виде се у првој сцени:

Морин: Не видим како те уринарна инфекција спречава да сипаш шољу Комплана²⁷ или да почистиш кућу кад нисам ту. Не би те убило.

23 „Термин који је сковао Николас Грин да опише драме сличне *Лепотици из Линејна* које самосвесно извршу идеализацију живота на западу Ирске и представљају га као насилног и неидиличног.” (Кастелбери 2007: 44)

24 „His Ireland is populated by evil mothers, bored daughters, warring brothers, and belligerent neighbors. Their antics are often narcissistic, brutal and yet somehow mercilessly funny. Murder, thievery, and mayhem occur so often in McDonagh's Ireland that such actions appear to be normative.”

25 „Their emotional interactions are reduced to the lowest common denominator – suffering caused by psychological and physical violence. Mag and Maureen are grotesque figures, bitter and unhappy monsters, who continuously wound each other with vicious hatred and mean-spirited banter.”

26 „[...] a pathological emotional state in which child and parent, usually the mother, are involved in a mutually hostile dependent relationship characterized primarily by an intense need on the part of both the child and the mother to be in close physical proximity to each other.”

27 Комплан је нутритивни прашкасти напиток који се меша са водом или млеком.

Мег (паузира) Моја болна леђа.

Морин: Твоја болна леђа.

Мег: И моја повређена рука. (**Мег** подиже смежурану шаку на тренутак)

Морин: (за себе) 'Бем ти ... (*Ириширано*) Донећу ти твој Комплан кад је то тако велики посао! Од сад па до краја света! Само да те питам нешто. Је л' видиш можда како Анет или Марго долазе да ти сипају твој Комплан или да ти купе недељну залиху твог доброг старог бакалара у путер-сосу?

(Мекдона 1996: 6–7; мој италики)²⁸

Мекдона намерно у овом изводу користи језик који прикрива оно што се заиста десило. „Повређена рука” и „смежурана кожа” могли би (у некој другој драми, можда) бити само последица Мегине старости. Међутим, тон разговора и Моринина фрустрација по питању Мегине руке имплицирају другачије стање ствари. Оно што се из овог дијалога може сазнати јесте да Морин има две сестре, Анет и Марго, које су удате. Овде се може поставити питање зашто Морин? Као одговор поново ћемо истаћи чињеницу да је Морин била хоспитализована у менталној установи Дифорд Хол. Пре хоспитализације, Морин такође није живела са Мег. Мегина старост чини је зависном о Морин, а Моринина ментална лабилност је чини зависном од Мег, а као два права зависника обе су склоне (само)деструктивном понашању. Хана Грин (2016: 3)²⁹ њихов однос узајамне и насилне зависности описује на следећи начин:

Мег је, путем кривице и уцене, практично начинила Морин својим личним робом, и потајно се меша у Моринин приватни живот до те тачке да је Морин четрдесетогодишња девица која је само пољубила два мушкарца. С друге стране, Морин користи њену позицију Мегиног старатеља да је вербално злоставља и малтретира тако што је на силу храни одвратном храном.

Моринин садизам се по први пут јасно види у другој сцени, када Реј Дули – један од комшија – долази до њихове куће са поруком да се његов брат Пејто – потенцијални романтични партнер за Морин – вратио из Лондона. Након што се Морин врати споља, уследи следећи разговор:

Морин: Ох, да. (*застане*) Нико није звао док сам била напољу? Не.

Мег: Не, Морин. Нико није звао.

Морин: Ах, не.

Мег: Не. Ко би звао?

Морин: Ма, не. Претпостављам нико. Не. (*застане*) И нико није ни долазио да нас посети? Не.

Мег: Не, Морин. Ко би нас посетио?

(Мекдона 1996:17)³⁰

28 „Maureen: I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of Complian or tidying up the house a bit when I'm away. It wouldn't kill you. / Mag (*pause*) Me bad back. / Mau.: Your bad back. / Mag: And me bad hand. (*Mag holds up her shrivelled hand for a second*) / Mau.: (*quietly*) Feck ... (*Irritated.*) I'll get you your Complian so if it's such a big job! From now and 'til doomsday! The one thing I ask you to do. Do you see Annette or Margo coming pouring your Complian or buying your oul cod in butter sauce for the week?”

29 „Mag, by guilt and blackmail has essentially made Maureen her personal slave, and secretly interferes with Maureen's personal life to the point where Maureen is a forty year old virgin who has only kissed two men. Maureen, on the other hand, exploits her position as Mag's caregiver to verbally abuse her, and to torture her by force-feeding her repulsive food.”

30 „Mau.: Oh aye. (*Pause.*) Nobody rang while I was out, I suppose? Ah no. / Mag: Ah no, Maureen. Nobody did ring. / Mau.: Ah no. / Mag: No. Who would be ringing? / Mau.: No, nobody I suppose. No. (*Pause.*) And nobody visited us either? Ah no. Mag: Ah no Maureen. Who would be visiting us?”

Након што схвати да је ухваћена у лажи, Мег покушава да се оправда говорећи Морин да је Реј долазио. Као казну за то што ју је лагала Морин јој спрема Комплан, терајући је да га назор испије до краја:

Морин: Пиј, рекла сам! Имала си довољно места да тртљаш лажи о томе како Реј Дули није имао никакву поруку! Зар га нисам срела уснут? Твоје лажи. Има да попијеш сав тај Комплан, и посисеш све грумуљице у њему, а шта год остане да ниси попила иде ти равно на главу, знаш врло добро да се не шалим. (Мекдона, 1996: 19)³¹

Као и у *Пијанисткињи*, њихов однос се усложњава појавом Морининог потенцијалног романтичног партнера – Пејтоа. Након прославе на којој су се поново срели, Пејто и Морин се заједно враћају Морининој кући. Наредно јутро, Морин, пред Мег, хвали Пејтоа говорећи: „Вредело је чекати. *Вредело је чекати.*” (Мекдона 1998: 32)³² Суочена са ћеркином сексуалношћу која за Мег представља страховиту могућност Морининог одласка, Мег открива Пејтоу да је Морин била хоспитализована у менталној институцији. У драми Пејтова појава како Кастелбери каже „катализује трагедију” (Кастелбери 2007: 43). Први чин те трагедије је откриће разлога Мегине повреде руке. Када Пејто пошаље поруку у којој пита Морин да крене са њим у Америку, Мег је спали у покушају да спречи Морин да оде. Када Морин сазна за то, следи мучна сцена:

Одједном схвативши шта је рекла. Морин блене у њу у шоку и мржњи, затим хода до кухиње као у трансу, сипавља шерпу на ринглу, укључи је на најјаче и сипа пола флаше уља, скида ђумене рукавице које висе на зиду и сипавља је. Мег сипавља шаке на руковрате фотије да се усјави, али Морин је шути у стомак и прејоне, журајући је назад. Мег се повлачи назад у столицу, прејлашена, гледајући у Морин која седа за сто и чека да уље прокључа. Говори тихо, гледајући право најпрег. [...] Уље кључа. Морин устaje, појачава радио и гледа у Мег док пролази поред ње, скида шерпу са ватре и ђаси ринглу и враћа се ка Мег са шерпом у руци. [...] Морин полако и намерно узима мајчину смежурану руку, чврсто је сисеже и полако почиње да сипа уље преко ње док Мег вришти од бола и страху. [...] Мала пауза пре него што Морин у једном гоштовом лењом пошезу баца остатак уља на Мегин торзо, нешто уља јој појрско и лице. (Мекдона 1996: 52, 53, 54)³³

Овим садистичким изливом, из којег се по Мегиној реакцији може закључити да ово није први пут да Морин чини тако нешто, Моринина реалност почиње да се меша са њеним фантазијама. Такође, у овим дидаскалијама се може открити да конфликт између Мег и Морин нема нарочите везе са самим Пејтом, већ са Морининим револтом против Мегиног уплитања у њен живот. Како Кастелбери сугерише: „[...] бруталност самог чина [...] указује на садистички ритуал који

31 „Maureen: Drink ahead, I said! You had room enough to be spouting your lies about Ray Dooley had no message! Did I not meet him on the road beyond as he was going? The lies of you. The whole of that Complian you'll drink now, and suck the lumps down too, and whatever's left you haven't drank, it is over your head I will be emptying it, and you know well enough I mean it!”

32 „[...] Well worth the wait it was. Well worth the wait.”

33 „She suddenly realises what she's said. Maureen stares at her in dumb shock and hate, then walks to the kitchen, dazed, puts a chip pan on the stove, turns it on high and pours a half-bottle of cooking oil into it, takes down the rubber gloves that are hanging on the back wall and puts them on. Mag puts her hands on the arms of the rocking chair to drag herself up, but Maureen shoves afoot against her stomach and groin, ushering her back. Mag leans back into the chair, frightened, staring at Maureen, who sits at the table, waiting for the oil to boil. She speaks quietly, staring straight ahead. [...] The oil has started boiling. Maureen rises, turns the radio up, stares at Mag as she passes her, takes the pan off the boil and turns the gas off, and returns to Mag with it. [...] Maureen slowly and deliberately takes her mother's shrivelled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as Mag screams in pain and terror. [...] A slight pause before Maureen, in a single and almost lazy motion, throws the considerable remainder of the oil into Mag's midriff, some of it splashing up into her face.”

има мало какве, ако и икакве, везе са Пејтовим писмом.” (Кастелбери 2007: 53)³⁴ Кулминација трагедије коју Пејто катализује дешава се када Морин, бесна што је због Мег пропустила прилику, Мег убија жарачем тако коначно постижући слободу. Овде се мора поставити питање да ли је Морин заиста слободна. Кастелбери истиче: „Са сазнањем да је Мег мртва, публика постаје свесна да Моринина стварност не може да парира могућностима њене маште.” (Кастелбери 2007: 54)³⁵ Како границе између реалности и Моринине фантазије постају све мутније, упитно је да ли је Морин – која са сцене излази са кофером – заиста слободна. Почевши као мајчин роб, Морин сада постаје роб злочина који је починила; без обзира где Морин отишла, Мег ће је увек пратити.

4. Закључна разматрања

Разматрајући ликове Ерике и Морин, одређени обрасци се указују као идентични. Обе жене су старатељке својих мајки, потпуно посвећене њима и без икаквих спољних искустава. С друге стране, обе мајке теже ка томе да своје ћерке задрже за себе, укључујући и потискивање њихових сексуалних импулса. Репресија тих импулса доводи до садомазохистичких тенденција код Ерике и код садистичких тенденција које кулминирају матрицидом код Морин. Не може се ни занемарити аспект псеудофалусности, где обе жене на себе преузимају с једне стране традиционално мушке улоге у виду привређивања за породицу, а са друге традиционално женске улоге неговатељица и старатељки. Тако растрзане између присутности и одсутности свог пола, Ерика и Морин нису само жртве у циклусу насиља, већ га и продубљују.

Још једна битна страна која ове две жене разликује јесу њихове културолошке позадине. Мег и Морин живе у руралном делу Ирске, у Мекдониној црној пасторали, док Ерика и Мајка живе у Бечу, метрополи – њима двома битне – класичне музике. Ерика је мајчиним одгојем постала сноб који сматра да заслужије много више него што добија. Из фрустрације настале од немогућности остваривања мајчиних жеља, мајчиног изоловања Ерике од других и немогућности остваривања сексуалних фантазија, Ерика прибегава све екстремнијим облицима мазохизма. Истовремено, њени садистички изливи према Мајци такође прате сличну развојну путању. Као жена која је заглављена у псеудофалусној улози, Ерика прибегава највишем чину мазохизма – сакаћењу својих гениталија. Поставља се питање зашто Ерика не прелази границу коју Морин пређе? Одговор би се можда могао пронаћи у два врло различита сексуална искуства. Клемерово силовање Ерике ојачава Мајчин претходно установљен став да њена ћерка не треба да ступа у такве односе, већ да се само фокусира на музику, и тако омогући остваренње не Ерикиних, већ Мајчиних жеља. С друге стране, Моринино сексуално искуство отвара простор у којем она напушта Мег, што из Мег извлачи негативну реакцију и активира њен страх од напуштености. Ерика и Мајка живе у нездравој симбиози; Ерика не може да постоји без Мајке, јер њен идентитет почива само на ономе што је Мајка код Ерике изградила.

Када посматрамо Морин у односу на Ерику, њен матрицид се чини неизбежним. Однос између ње и Мег је непрекидни циклус узајамног насиља. Морин,

34 „[...] and the brutality of the act itself [...] suggest a sadistic ritual that has little if anything to do with Pato's letter”

35 „With the revelation of Mag's death, the audience becomes aware that Maureen's reality cannot live up to the possibilities of her imagination”

која је психички лабилна, изолована је од већине и највише времена проводи са Мег. Њихова веза је већ на самом почетку екстремно експлозивна. Мег се боји да ће остати сама, па се уплиће у Моринин живот ускраћујући је за одређена формативна искуства; Морин, која је у једном тренутку напустила дом и имала живот ван куће, бурно реагује на Мегино уплитање, а моћ успоставља кроз физичко насиље. Њена садистичка природа се најбоље види у сцени седам када Морин уљем пржи Мегину руку да би извукла признање од ње. Иако Мег одмах признаје шта је учинила, Морин наставља, потпуно неометена Мегиним врицима, а Мегина реакција на сам процес стављања уља на ринглу, као и њена повређена рука, сугерише да је ово садистички ритуал у којем Морин ужива. У тој сцени се такође види да Моринини садистички пориви више не могу бити тек тако задовољени, јер поред руке, Морин сипа кључало уље по Мег. Пејтовим одласком, Моринина реалност и фантазија почињу да се мешају; Морин поново клизи у лабилност и у тој лабилној манифестацији садизма коначно убија Мег.

Узрочник оваког резултата можда се може пронаћи у оним карактеристикама које Ерика и Морин деле. Одсуство очинског принципа у њиховим животима за последицу има то што и Ерика и Морин врше не само традиционално женске родне улоге већ и мушке. Њихове мајке, које су већ прошле кроз процес напуштености, сада страхују од исте и, у напору да је спрече, код својих ћерки потискују природни нагон за одвајањем од породице и интеграцијом у друштво путем сексуалног искуства. Ерика, која се никада није одвајала од мајке, поред својих садистичких излива, кроз мазохистичку страну успоставља контролу над собом и својим животом. С друге стране, Морин, коју карактерише бруталан садизам према Мег, то успостављање контроле постиже Мегиним убиством. Међутим, упитно је колико контроле Морин заиста успоставља тим чином, јер, како Џејкобс (2007: 49), каже мајка: „[...]је мртва и није мртва – истовремено.” И Ерикин мазохизам и Моринин садизам који кулминира матрицидом само су привремени системи успостављања контроле, јер ни једна од њих се не може заиста отарасити мајчинског присуства.

Литература

- Васиљевић 2024: Л. Васиљевић, *НЕсавршенЕ: Мишљења о женским менталним болестима и њиховом лечењу*, Нови Сад: Агора.
- Грин 2016: Н. Green, *The Virgin Beauty Queen: Gender, Productivity, and Modernity in Martin McDonagh's Ireland*, у: *BSU Honors Program Theses and Projects*, бр. 161, доступно на: <https://vc.bridgew.edu/honors_proj/161>.
- Естес et al 1956: Н. R. Estes M. D, C. H. Haylett M. D, и A. M. Johnson M. D, *Separation Anxiety*, у: *American Journal of Psychotherapy*, no. 10 (4), 682-695.
- Јелинек 2009: Е. Jelinek, *The Piano Teacher*, New York: Grove press.
- Кастелбери 2007: М. Castleberry, *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*, у: *Martin McDonagh: A Casebook*, ed. R. R. Russell, 41-59.
- Кристијан 2009: С. Christian, *A Case Study in Perversion and Sadoomasochism*, у: *Psychoanalytic Review*, бр. 95 (5), 769-784.
- Лев-Старовиц et al 2019: М. Lew-Starowicz M.D, K. Lewczuk, I. Nowakowska, S. Kraus, M. Gola, *Compulsive Sexual Behavior and Dysregulation of Emotion*, у: *Sexual Medicine Reviews*, бр. 8, 191-205.

- Лупу *et al.* 1956: S. Lupu, O. G. Bratu, D. M. Tit, S. Bungau, O. Maghiar, T. A. Maghiar, C. C. Scarneciu, I. Scarneciu, Genital self-mutilation: A challenging pathology (Review), у: *Experimental and Therapeutic Medicine*, бр. 22, 1-5.
- Мекдона 1996: M. McDonagh, *The Beauty Queen of Leenane*, Methuen London: Drama.
- Пилдис 1978: J. Pildes, Mothers and Daughters: Understanding the Roles, у: *Frontiers: A Journal of Women Studies*, вол. 3, бр. 2, 1-11.
- Розмарин 2016: M. Rozmarin, Staying Alive: Matricide and the Ethical-Political Aspect of Mother-Daughter Relations, у: *Studies in Gender and Sexuality*, бр. 17(4), 242-253.
- Фројд 1976: С. Фројд, О сексуалној теорији: тотем и табу, *Одабрана дела Сигмунда Фројда*, Нови Сад: Матица српска.
- Хеиде и Фреј 2010: K. M. Heide, A. Frei, Matricide: A Critique of the Literature, у: *Trauma, Violence and Abuse*, бр. 11(1), 3-17.
- Џејкобс 2007: A. Jacobs, *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, New York: Columbia University Press.

**MATRICIDE TENDENCIES: THE MOTHER-DAUGHTER RELATIONSHIP IN
MARTIN MCDONAGH'S *THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE* AND ELFRIEDE
JELINEK'S *THE PIANO TEACHER***

Summary

In the patriarchal, postmodernist society, when the male principle is absent from the nucleus family, a specific mother-daughter relationship emerges. This paper delves into the research of that relationship using two rather extreme examples given by Martin McDonagh in the play *The Beauty Queen of Leenane*, and Elfriede Jelinek in the novel *The Piano Teacher*, in an attempt to shed light on the differences between two examples and try to understand the cause of them. In the methodological frame of psychoanalysis with elements of forensic psychology and psychiatry, using the comparative method, this paper primarily analyses the characters of Moreen and Erika as the daughters that stand in opposition to their respective mothers. Accounting for the generational gap between mothers and daughters, as well as the cultural differences between the authors, this paper strives towards understanding the violent relationships and searching for the possible cause for them. Furthermore, this paper also looks into how a relationship like that can lead to the manifestation of sadistic, sadomasochistic, and matricide tendencies.

Keywords: McDonagh, *The Beauty Queen of Leenane*, Jelinek, *The Piano Teacher*, psychoanalysis, sadism, sadomasochism, mother, daughter, matricide

Jana B. Bošković