



СВИЂА МИ СЕ ДА ТИ НЕ БУДЕ ПРИЈАТНО

(Елфриде Јелинек: *Пожуга*, превела са немачког Сања Карановић, Лом, Београд, 2019)

Елфриде Јелинек је одавно позната нашој читалачкој и позоришној публици – преведено је неколико њених романа и драма, по њеним текстовима режиране су позоришне представе, али као да се никад није одомаћила међу нама попут неких других превођених аутора. То и не треба да изненађује: *неодомаћеност*, одбијање било какве трајне припадности и присности, јесте једна од кључних одлика њене поетике. Прозу Елфриде Јелинек читају само они који не презају пред нелагодношћу у тексту.

Пожуга у том погледу није изузетак: и овај роман представља доследно спровођење поетичких начела утврђених у њеним претходним романима од којих су српској публици познати *Љубавнице*, *Изјананици* и *Пијанисџиња*. Преводитељка Сања Карановић се, после новог превода *Љубавница*, посветила *Пожуги*, одабравши тако два романа који се барем тематски надовезују један на други и баве се (условно говорећи) љубавним и брачним односима у савременом свету. Док су *Љубавнице* приказивале животне приче неколико жена, *Пожуга* је уско фокусиран роман који се бави кратким временским одсечком од свега неколико дана у брачном животу домаћице Герти и Хермана, директора фабрике папира.

Иако је смештена у реалистички, временски и просторно прецизно одређен оквир – алпско одмаралиште у савременом тренутку, односно крајем осамдесетих година кад је роман и настао – и бави се упадљиво модерном проблематиком положаја незапослене домаћице, *Пожуга* се никако не може сврстати у класично реалистични, миметички модус приповедања: овде је на делу жестока и сурова сатира која своје јунаке немилосрдно стилизује у гротескне карикатуре. Провизорно снабдевени најчешћим немачким именима, Герти и Херман се крећу по позорници романа као лутке у некој гран-гињол представи: њихов брак је до крајности заоштрена слика односа подређеног и надређеног. Гертина улога своди се на то да буде трофејна супруга, невољни предмет супругове опсесије сексом и домаћица која непрекидно чисти; Херман је до пародичности преувеличана слика потентног мужјака који се на послу иживљава над радницима, а код куће свакодневно злоставља и силује жену. Своје дете, сина који до краја романа остаје безимен, обоје доживљавају истовремено као испуњење жеље за потомством и наследником, али као сметњу и препреку за остваривање тренутних тежњи. Герти, у све очајнијим напорима да бар повремено измакне супруговој контроли, прибегава алкохолу и покушава да успостави љубавну везу са младићем кога среће за време једне од својих бесциљних шетњи. Ни једно ни друго се не показују као успешни путеви за бекство; штавише, Елфриде Јелинек с неумољивом и на

махове опсесивном упорношћу указује на то да је бекство – од мужа, од друштва, од система – немогуће. У самој завршници романа, Герти врши наизглед сасвим немотивисан, драстичан чин насиља којим се дефинитивно измешта из оквира друштва, а роман се потом нагло прекида, као да је списатељица демонстрирала потврду своје тезе и да је судбина њених ликова више не занима.

Ради бољег разумевања *Пожуге*, треба бити свестан временског растојања које нас дели од њеног настанка. Роман је првобитно објављен 1989, у години пада Берлинског зида, и за време велике HIV панике осамдесетих; ауторка пише о аустријској средњој класи, дакле друштву које је и даље, и поред великих друштвених промена, репродуковало одређене патријархалне и, што је овде још значајније, *малограђанске* матрице. *Пожуда* можда више него критику положаја жене представља критику малограђанског друштва у целини. Јеткост и драстичност те критике морала је изазвати реакције сличне онима на дело Томаса Бернхарда; као и њега, и њу је аустријска критика сврстала у писце који „прљају властито гнездо“, унижавају савремено аустријско друштво. Али ни потенцијално наклоњенији немачки критичари нису се радо бавили њеним делом. Повремено јој је пребациван ангажман као такав: „Књижевни таленат Елфриде Јелинек је, да се опрезно изразимо, прилично скроман“, писао је Марсел Рајх-Раницки, најпознатији немачки књижевни критичар, ни мање ни више него поводом тога што је добила Нобелову награду: „Никад није успела да напише добар роман, готово сви су мање-више банални или површни. Истовремено се не да превидети, ту и тамо, значајна стилистичка вештина – повремено чак запањујућа виртуозност. (...) Њена храброст и одлучност, радикалност и консеквентност не могу се преценити“, признаје Рајх-Раницки преко воље.

Две одлике овог романа најпре падају у очи. Једна је управо малочас поменута дистанцираност ауторке од властитих ликова, видљива и у односу нараторског гласа према њима. Герти, Херман и Михаел ни у једном тренутку не постају фокализатори сопствених прича: њихове поступке и (ређе) осећања и мисли преноси нам свезнајући приповедач, уз стални пропратни коментар који се често претвара у низање генерализација о људским односима уопште узев. Ни личности које би, на први поглед, због своје сразмерно немоћне позиције биле идеалне за привлачење читалачке наклоности – Герти и њен син – нису представљене као носиоци позитивних вредности нити нараторски глас саучествује са њима. Дечак је умањена карикатура својих родитеља, заинтересован само за играчке и спортску опрему, и већ се упушта у игре моћи са мање привилегованим и сиромашним вршњацима. Сама Герти је, како се у више махова инсистира, у потпуности прихватила постојеће односе моћи и њихову злоупотребу: то је наглашено контрастима који се успостављају између ње и радничких жена и њеним немарним односом према својим ученицима.

Друга упадљива одлика је карактер тог ауторског гласа: ради се о истовремено изузетном и читалачки тешко подношљивом реторичком подухвату. Радикално заострене сцене насиља преносе се стилем у коме се брутална непосредност и табуирано изрази спајају са ватрометом језичких слика: ауторка се овде, можда у још већој мери него у ранијим делима, служи колажним повезивањем фраза преузетих

из рекламног и потрошачког репертоара са баштином високе немачке књижевности, често уз њено сатирично-бласфемично смештање у готово порнографски контекст.

Овој љуби, директор је на време успео да задржи своју криичну масу. Набија женино лице у свој интимни производ, а онда јој показује своју интимну реију. Окреиљење на њејовом снажном млазу није то што она жели, али мора, иако љубав зајоведа! Жена мора да се обрине за њеја, да ја олиже и обрише косом. Исус је својевремено добио љу љрку, кад ја је обрисала једна жена. Узвршници, жена добија шамар по љузици, а рука њеној јосјодара јрубо улази у њене љукошине и процеје, језиком је целива по љошљку, а косу јој бацаује у каду и љовлачи је за клишорис иако снажно да јој се колена склајају, а љузица расклаја, као шилица на расклајање. И многи групи слушају њејове зајовести.

Глас приповедачице, глас Елфриде Јелинек, непрекидно се намеће читаоцу. Сваки детаљ свакодневице може послужити као окидач за још један реторички узлет, дигресивну тираду о конзумеризму, о комерцијализацији спорта, о односима власника фабрике и његових радника, о ужасима туризма и целог савременог друштва као таквог. Треба одати признање Сањи Карановић која се јуначки носила са задатком да пренесе сложен, противречан и често мучан утисак који тај језик оставља на читаоца; овде вреди поменути да сама Елфрида Јелинек у једном разговору о превођењу каже да се „превод приљубљује уз оригинал као јагње уз вука“ и да се та упечатљива слика свакако и овде може применити.

Заплет је сасвим подређен нараторском гласу и ауторској интенцији да прикаже опште стање, а не конкретан случај. Стога се сцене насилног секса понављају уз монотону предвидљивост, а и поједини искораци – пре свега Гертине пијане шетње и њен однос са Михаелом – завршавају се понављањем познате матрице. Студент Михаел се показује као емотивно сасвим неподесан објекат за љубавну страст, а сцене сношаја са њим су једва ублажене варијације Хермановог иживљавања. Могло би се тврдити да, ако се ограничимо на радњу, свих двестотинак страница романа представља виртуозно варирање једног јединог исказа Елфриде Јелинек: да женска пожуда никад не може бити доведена до испуњења („Трагично је што ништа није могуће између мушкараца и жена, јер једна жудња увек гаси другу уместо да је распаљује. Женска пожуда се не може остварити са мушкарцем“, каже она у једном интервјуу поводом *Пожуге*).

Такво читање поклапало би се и са њеним изјавама да је покушавала да пише „женску порнографију“, да је роман испрва замислила као пандан Батајевој „Причи о оку“, али да се онда суочила с немогућношћу женског говора о сексуалности, тако да је резултат стваралачког процеса на крају „антипорнографија“. Слично њеним ранијим јунакињама, Бригити или Ерики Кохут, и лик Гертине сведочи да је за Елфриду Јелинек под садашњим друштвено-економским условима равноправност жене и мушкараца немогућа и на плану сексуалности и њеног пуног остварења. Дало би се расправљати о томе колико је тако радикално виђење женске егзистенције тачно и до које тачке се може и сме генерализовати појединачно женско искуство; ако ништа друго, у три деценије откако се *Пожуга* први пут појавила пред читаоцима, еротска књижевност коју пишу жене за жене стигла је од ретких наслова, увек на ивици скандала, до границе

главнотокковске књижевности (довољно је подсетити на успех бестселера *Педесећ нијанси – сива*). И поред вечите опасности да се поприме унапред задате улоге и да се уђе у постојећи калуп, женски гласови су данас слободнији и гласнији.

Коначно и једна реч о наслову и његовом преводу. *Lust* је вишезначна и слојевита реч која, у зависности од контекста, може означавати и обичну жељу, и пожуду, и уживање због задовољене жеље, и чисту радост; њене конотације, дакле обухватају распон шири и од француског *jouissance*. Сања Карановић одабрала је да је преведе као *Пожуду*, што је у овом контексту тачније и прецизније него нпр. *Наслада* за коју се определила хрватска преводитељка Хелен Синковић. Изгубљена је ипак типично јелинековска саркастична нота: јер у овом роману уживање и радост су трагично, безнадежно одсутни.