

КРОЋЕЊЕ ЖЕНСКЕ ЖЕЉЕ

Елена Феранте, *Прича о новом ѝрезимену*, прев. Јелена Брборић, Воока, Београд 2017

У есеју *Раӣ дрӯгим средс̄твима*, Елфриде Јелинек је однос постфашистичког друштва према хетеросексуалности и браку оценила као скуп механизма који прикривају и трансформишу свакодневну репресију над женом у облик који подразумева *ѝрива̄јни фашизам* или га чини невидљивим у светлу поретка. У другом делу „напуљске приче”, *Причи о новом ѝрезимену*, италијанска списатељица Елена Феранте кроз перспективу наглашено непоуздане нараторке Елене/Ленуче испитује границе до којих се женски идентитет интегрише у такав поредак, прихватајући га као опресивни економски и породични механизам заштите женског тела од глади и сексуалне жеље која није усмерена било ка биолошкој репродукцији, било ка одржавању постојећег патријархалног система – или, речима Ленуче, „када нас већ ништа не може спасти, ни новац, ни мушко тело, па чак ни образовање, можемо одмах све и да унишtimo”.

Девојчице Лила и Ленуча из *Моје ѓенијалне ѝрџа̄ише̄љице*, првог дела напуљске тетралогџе, сада су адолесценткиње са чулношћу која је, једном пробуђена, постала део колективне економије сексуалне жеље и као таква мора бити регулисана. Други део почиње Лилиним венчањем са Стефаном који је силује прве брачне ноћи („Наредба је гласила: мораш бити прави мушкарац, Сте, уколико је сада не укротиш, нећеш је укротити никада; твоја жена треба одмах да научи да је она женско, а да си ти мушко и да стога мора бити послушна”), а Ленуча, да би могла да каже „све што радиш ти радим и ја”, покушава исте вечери да изгуби невиност са Антониом, који је одбија јер то „жели да уради онако како се то ради са сопственом женом, а не овако”. Овакав однос према женском телу имплицира да је брак једина баријера између мапирања тела као чедног и *зобрањено̄* и као *ѝрива̄јне својине* – у оба случаја женској жељи се не придаје значај, тј. она суштински и *не ѝосѝоји*. Оправдано окарактерисано као *Bildungsroman*, ово дело се истовремено бави и рађањем женске сексуалне еманципације као директне последице другачијег идеолошког полазишта – када се Пасквале, један од младића из сиромашног напуљског рејона под контролом браће Солара, учлани у комунистичку партију, Ленуча примећује да изненада „нас жене у начелу не сматра инфериорним у односу на мушкарце, с нашим осећањима, нашим идејама, нашим слободама”. Такође, Ленуча на факултету у име „комунистичких слобода” ступа у сексуалне односе са младићима, али иста та група еманципованих студената сматра је „лаком девојком”, те када пише како „није лако објаснити колико ју је коштало да се прилагоди идеји о сексуалној слободи коју је Франко одушевљено пропагирао”, јасно је зашто наглашава

да се комунизам према сексуалној равноправности жена односио само у *начелу*. Физичко насиље је такође приказано као амбивалентно, истовремено као својеврсни егзорцизам који *ослобађа* женско тело („А шта ми могу ударци? Брзо прођу, и буде ми и боље него пре”) и као *јиродни*, неопходни регулатив породичне заједнице: све жене у рејону редовно добијају батина, посебно Лила, која, према Стефановим речима, „намерно свету показује да он није мушко”.

Лила се удала за Стефана са шеснаест година, делимично из захвалности што ју је спасао бедног живота, делимично из пркоса и беса што су јој родитељи забранили даље школовање, али Ленучу ужасава помисао да се удајом и рађањем све оне постепено претварају у своје мајке: „Том приликом, међутим, сасвим јасно сагледах мајке старог рејона. Биле су раздражљиве, помирене са судбином. Тугале су стиснутих зуба и погурених рамена и викале ужасавајуће увреде деци која су им задавала муке. Вукле су се омршавеле, упалих образа и очију, или великих задњица, отеклих глежњева, тешких груди, са кесама из куповине и ситном децом која су им се качила о скуте, тражећи да буду ношена.” Ова типизирана слика женског тела након порођаја упадљиво подсећа на опис из једног од најпознатијих женских Bildungsroman-а, *Сџакленоџ звона* Силвије Плат, у којем Естер Гринвуд ужаснуто посматра комшиницу кроз прозор: „Нека жена, ни пет стопа висока, с гротескним испупченим стомаком, гурала је стара, црна дечја колица низ улицу. Двоје или троје мале деце различитих величина, бледе, са мусавим лицима и голим брљавим коленима, тегурало се у сенци њене сукње”. Мајчинство као *јироадање њела* представља важну тему *Приче о новом јрезимену*, посебно с обзиром на то да Лила, коју сви у рејону посматрају као изразито чулну, у првим месецима брака не успева да затрудни, те почну да колају гласине да поседује „силу којом убија децу у себи”. Чак и након што она затрудни, Ленучи се чини да Лила све ради да би испровоцирала мушкарце „да јој ударцима помогну да згњечи ту нетрпељивост, патњу, то створење које је носила у стомаку”. За девојке у рејону мајчинство пружа сигурност да неће бити остављене да гладују и да, попут Мелине, коју је песник Донато Салваторе сексуално експлоатисао и напослетку оставио у менталном растројству, лутају улицама и чисте степениште да би преживеле, али, истовремено, бити мајка значи испунити и последњу друштвену функцију, након које домаћинство коначно у потпуности постаје *лушкина кућа*. *Прича о новом јрезимену*, стога, посредством два конкурентска наратива, заострава сукоб између жене коју хетеросексуални патријархални поредак мапира као *њело које рађа* и жене која, иако је још увек чврсто под контролом тог поретка, препознаје себе и као *њело које жели* – чини се да је управо ово спорна тачка између Ленуче, која све ово прихвата и разуме, али само у *начелу*, и Лиле, која, номинално интегрисана у насилну

патријархалну породицу, у пракси подрива сексуалну контролу из самог центра репресије, односно брака.

Заплет *Приче о новом ѝрезимену* почива на љубавном троуглу између Ленуче, њене вишегодишње неостварене љубави Нина Саратореа и Лиле, која с њим на летовању започиње аферу и напослетку и затрудни. Низ догађаја који ће уследити, попут Нинове одлуке да ипак настави студирање и остави трудну Лилу, њеног одласка у индустријски део Напуља са Енцом, младићем који је одувек био заљубљен у њу, Стефанове физичке и психичке тортуре и многих других, описани су, како Ленуча уверава читаоца, према ономе што је Лила написала у свом дневнику. Ово је посебно важно с обзиром на непоузданост нараторке – наиме, Ленуча је неретко у власти снажних емоција, које доводе у питање њено расуђивање о бројним догађајима. Лилин дневник подрива већ проблематичну истину „наше приче”, како је нараторка назива, и уводи могући наратив који би оспорио Ленучину верзију догађаја. Ова удвојеност парадигматична је за читаво дело – када Ленуча сплетом околности објави свој први роман, закључује да је све време била под утицајем приче „Плава вила”, коју је написала десетогодишња Лила: „Ко год је желео да открије шта јој даје топлину и одакле потиче снажна али невидљива нит која обједињује реченице, требало је само да се окрене том дечјем свежњу, том десетку листова из свеске које је на окупу држала зарђала спајалица, живахно обојеној првој страни с насловом и без потписа”. Прича *без ѝоѝѝѝса*, без стварног идентитета који ће је подржати, заправо је и овај роман, с обзиром на то да је Елена Феранте псеудоним за који не постоје фотографије ни датум рођења, док су два најважнија, псеудоаутентична извора Ленучине приповести намерно уништена. Наиме, Лила ће спалити „Плаву вилу” у фабрици у којој ради, док ће Ленуча бацити дневнике у реку и на тај начин и дословно спречити проверљивост своје верзије приче, коначно свдећи Лилу на *јунакињу* под контролом нараторке. Стога, када се о односу двеју главних јунакиња говори као о „моћном женском пријатељству”, ваљало би редефинисати значење те синтагме с обзиром на то да однос изграђен на љубомори, зависти и међусобном повређивању (нпр. „желела сам да јој се нешто догоди, да се дете не роди”) не спада у класичне дефиниције пријатељства. Снажна спона међу јунакињама је неоспорна, али она пречесто подсећа на борбу за моћ и признање у мушким круговима напуљског рејона, као што и Ленучин наратив представља крајње средство да се *заузда* „генијална пријатељица”. Идентитет нараторке неодвојив је од Лилиних особина које су синоним за све оно што Ленуча није, те је њихов однос читљив и у психоаналитичком кључу, као опонашање жеље Другог (Лиле) у потрази за (пројектованим) задовољством. Но, идентитети су код Елене Феранте увек нестабилни услед промена у току одрастања јунакиња, али и услед различитих друштвених улога: Лила – супруга, Лила – љубавница и Лила – пријатељица су три

различита текстуална ентитета. Стога, када Лила махнито сече, фарба и унакажава своју фотографију у венчаници, она симболички уништава идентитет Стефанове жене и најављује ону Лилу која је, на завист Ленуче, спремна да прекорачи сваку друштвену норму.

Велик број ликова и низ епизода осујећују сваки покушај да се интерпретативно обухвати читав наратив, што у крајњем случају и није циљ када је дело изграђено на ишчекивању краја и на напетости која подстиче читалачку радозналост. Елена Феранте успешно спаја комплексну тему женске еманципације и одрастања са приповедачким техникама које ово дело чине пријемчивим ширем кругу читалаца и читљивим и ван оквира женске литерарне традиције. Оно што пак српски превод романа чини повремено потпуно *нечитљивим* у вези је са озбиљним пропустом преводитељки обају делова (Мирјана Огњановић и Јелена Брборић), а посебно лектора чије се име крије иза „Агенције Текстоградња” – наиме, аорист се користи не само неумерено и немотивисано већ и неправилно, што озбиљно нарушава синтаксу и стил Елене Феранте. Довољно је навести два примера, а ваља напоменути да је готово свако ретроспективно приповедање преведено аористом, који *није* најфреквентније прошло време у српском језику. Први пример је одмах с почетка приповедања: „Међутим, још у возу развезах канап, извадих свеске, почех да читам”, што звучи готово као пародија чувене изреке „дођох, видех, победих” и банализује озбиљно и вредно литерарно остварење. Други пример је још гротескнији утолико што неприродно ниже три аориста у врло краткој реченици: „Прочитах, слабо разумедох, прочитах поново” – *разумедох* је архаични облик аориста, свакако несвојствен језику 21. века, а превод обилује оваквим пропустима.

Прича о новом њрезимену оставља читаоца под утиском да, уколико је Елена Феранте псеудоним „фантомске списатељице”, онда је и Лила у Ленучиној приповести „нараторка из сенке” која непрестано подрива *истинијоси* описаног односа и уводи простор у којем би то заиста могла бити „наша прича”, а не Ленучина литерарна конструкција. Ипак, Лила и Ленуча комплементарне су утолико што одражавају различите облике репресије патријархалног постфашистичког друштва и начине на које се женски идентитет формира под таквим околностима, те истовремено представљају и два модела подривања фалоцентричног система – Лила то чини *шелом*, а Ленуча *шексиом*, што ово дело сврстава у традицију женског романа који преиспитује *жену* као *уложу* и афирмише њену сексуалну жељу ван наметнутих граница.

Дајана МИЛОВАНОВ