

ДАЈАНА МИЛОВАНОВ

НАСИЉЕ И ЖЕНСКИ ИДЕНТИТЕТ У „МАЛИНИ” ИНГЕБОРГ БАХМАН И „ПИЈАНИСТКИЊИ” ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК

САЖЕТАК: Рад се бави интертекстуалном анализом романа *Малина* Ингеборг Бахман и *Пијанисткиња* Елфриде Јелинек у светлу физичког и текстуалног насиља као кључних елемената за литерарну конструкцију идентитета главних јунакиња. С обзиром на то да обе ауторке ступају у дијалог са фашизмом и начином на који је он одредио родне улоге у послератном аустријском друштву, испитује се улога *йорноџрафије* и *сексуалног насиља* као производа фалоцентричне политике тела. Напоследку, сагледава се Електрин комплекс присутан код протагонисткиња оба романа као имплицитни дијалог са патријархатом и репресијом над женским идентитетом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: насиље, идентитет, женска књижевност, фашизам, отац.

„Иван каже, играш без плана, уводиш своје фигуре у игру, дама ти је поново непокретна.”¹

„...поверење је добро, контрола је ипак боља.”²

Исте, 1983. године, када је објављен роман *Пијанисткиња*, Елфриде Јелинек у есеју *Рај и другим средствима*³ дефинише свој књижевни пројекат као наставак онога што је Ингеборг Бахман

¹ Ингеборг Бахман, *Малина*, прев. Сања Дошлов, Феминистичка издавачка кућа 94, Београд 1999, 37.

² Елфриде Јелинек, *Пијанисткиња*, прев. Тијана Тропин, Paideia, Београд 2009, 6.

³ Сва позивања на овај есеј дата су посредно, кроз превод на енглески и анализу у раду Beatrice Hanssen, “Elfriede Jelinek’s Language of Violence”, у: *New*

започела у роману *Малина* (1971), својим интервјуима и предавањима: ако је Бахманова указала на то да се фашизам још увек одржао у свакодневним односима између мушкарца и жене, Јелинекова настоји да у својим делима радикализује проблем репресије над женским идентитетом. Алузијом на Карла фон Клаузевица, који рат дефинише као политику остварену другим средствима, Е. Јелинек институционализовани облик сексуалног и љубавног види као систематски пројекат објективизације жене, као *raii дружим средствима* оличеним у уговорној природи брачне заједнице. Обе списатељице постављају исто питање у својим делима: да ли жена може самостално да одређује своју симболичку репрезентацију и на који начин? Сексуална политика неодвојива је од језичке политике, која је у постфашистичкој капиталистичкој Аустрији још увек доминантно мушка – И. Бахман и Е. Јелинек настоје да испитају могућности дискурса кроз који би се женски идентитет остварио као аутономан у односу на мушки, и притом обе списатељице имплицитно подразумевају непремостиве разлике између мушкарца и жене и облика њихове *жеље*. *Малина* и *Пијанисџкиња* представљају два покушаја да се конституише женски идентитет, и оба настоје, премда на различите начине, да разобличе насиље које непрекидно угрожава сваки покушај да се успостави аутономна женска жеља. У том смислу, оба романа су у дијалогу са психоаналитичком теоријом која жену посматра било кроз дискурс хистерије и неурозе, било као објекат мушке жеље.

Премда је главна јунакиња неименована, она је само *Ја* (нем. *Ich*) у списку ликова, подударност иницијала (Ингеборг), сличност Ивана са Максом Фришом, и Малине са Паулом Целаном, чињевица да је јунакиња списатељица која је завршила филозофију, а пре тога студирала права, исти град рођења, Клагенфурт, и многи други детаљи давали су повода критици да одмах по објављивању *Малине* 1971. године овај лирски роман чита као аутобиографски. Код Елфриде Јелинек је сличан случај, а она је у бројним интервјуима и потврдила да су многи елементи *Пијанисџкиње* настали на основу личног искуства: исти иницијал у имену (Ерика – Елфриде), музичко образовање, мазохистичко засецање тела и патолошки однос са мајком само су неке од подударности. Оно што упадљиво и већ на први поглед разликује ова два романа јесу наслови – *Малина* је мушко име, *Пијанисџкиња* је Еркина неуспела каријера, иронијски отклов од идеалног женског занимања у средњој класи бечког друштва. *Малина* је роман написан у ја-форми, што посебно истиче питање зашто је насловљен именом другог лика, док је

German Critique, No. 68, Special Issue on Literature (Spring–Summer, 1996), Duke University Press, 79–112.

Пијанисџикиња у он(а)-форми, где је притом јасно присутна иронијска дистанца приповедачког гласа у односу на јунакињу Ерику Кохут. Ове наизглед само формалне разлике испоставиће се као темељ за два модела језика, у којем су *ишчица* и *укидање себе у језику* (*Малина*) супротстављени *језичкој агресији* (*Пијанисџикиња*), реплици контролишућег капиталистичког система који се критикује.⁴

Малина је роман подељен на увод и три формалне целине, семантички врло разуђене с обзиром на фрагментарну природу текста: први део је „Срећна са Иваном”, где доминирају описи љубави; други је „Трећи човек”, фантазија о инцестуозној вези са оцем и продор насиља у текст; трећи је назван „О последњим стварима” и у њему су дијалози са Малином у првом плану. Ипак, оваква подела је само условна, с обзиром на намерну мистификацију хронологије догађаја, мешање сна и јаве, а потенцијално и ликова из књиге коју јунакиња пише. Хибридна природа текста уочљива је и на графичком плану: ликови су на почетку побројани као у драми; поједини дијалози су писани ван контекста, као микропараболе; постоје спискови налик на песме; посебно је одвојена бајковита легенда о принцези Кагран итд. Оно што посебно отежава било какву хомогену интерпретацију овог дела јесте нејасна граница између реалног и симболичког плана – све о чему јунакиња-нараторка пише могу бити стварни догађаји у времену и простору (посете пријемима, разговори, одласци у возњу са Иваном), поткрепљени фактографијом попут новина, изјава других ликова, породичних односа, али истовремено она пише у писму:

Поштовани господине Шентал, већ неколико година нисам више у стању, често недељама, да дођем до улазних врата свога стана или да подигнем слушалицу или да некога позовем, не могу и не знам како ми се може помоћи, вероватно ми се више уопште не може помоћи.⁵

Овакви елементи у тексту покрећу читалачку сумњу у стварносне границе јунакињиног света, и отвара се нови, симболички слој читања који непрестано подсећа на вишеструке могућности тумачења. У прилог разједињености и света, али и идентитета, иду и писма господину Ганцу (нем. ganz – све, потпуно, цело) попут:

Никад нисам могла да изговорим Ваше име. Често сте ми то замерали. Помисао на поновни сусрет није, међутим, због тога

⁴ Erica Swales, “Patography as Metaphor: Elfride Jelinek’s *Klavierspielerin*”, у: *The Modern Language Review*, Vol. 95, No. 2, 2000, 438.

⁵ И. Бахман, 59.

помало непријатна за мене. Могла сам себе тада да поштедим тога, јер се тако подесило, нисам могла да се савладам и схватила сам да та неспособност да се изговоре одређена имена, кад чак претерано патиш због имена, не потиче од имена, већ има везе са првим, првобитним неповерењем према некој особи, на почетку неоправданим, али једног дана обавезно оправданим.⁶

Немогућност да се обрати Целини јер не верује да она постоји, осим што додатно поткрепљује жанровску хибридноћ дела, подстиче и неповерење према Ивану и Малини као стварним особама, и претвара их у два алтер ега, упркос породичној историји, различитој националној припадности (Иван је Мађар, Малинино порекло је мистификовано, Ја „има аустријски пасош“⁷) и запослењу. С обзиром на то да је она списатељица, обојица би могли бити јунаци са чијом се природом поистовећује док ствара. Важност ове идентитетске неодређености повезује *Малину* са *Пијанисџкињом*, с обзиром на немогућност Ерика Кохут да „оствари стабилну сексуалну позицију“⁸, али такође и ја-форму приближава он-форми, пошто у *Малини* неименовано Ја остварује иронијску дистанцу у односу на елементе сопствене личности. У *Пијанисџкињи* се често Ерика Кохут означава као *ОНА* (нпр. „Упркос томе, у учитељима је тихо гађење, одбојност која нежно лебди, кад изјављују како једино ОНА након школе нема само бесмислице у глави. Бесмислена понижења оптерећују ЊЕН ум, и ОНА се код куће на њих жали мајци“⁹) и истиче се заменицом женски пол, чије културно и друштвено одређене улоге Ерика Кохут не успева да испуни (она *није* пијанисџкиња, већ наставница клавира; *није* удата; расеца своје интимне делове као вид самопоништења женскости итд). У вези са тим је и одређивање *Пијанисџкиње* као „анти-Bildungsroman-a“¹⁰ који је близак *Малини* утолико што осликава неуспелу иницијацију у аутономан женски идентитет – Ја из *Малине* нестаје кроз пукотину у зиду и не успева да у себи „пронађе неку лепу књигу за Ивана“¹¹, док Ерика Кохут, забадајући себи нож у груди, близу срца, симболично негира стереотипну представу о жени као осећајном бићу, исту ону коју Ја у *Малини* супротставља агресивном Ивану и претерано рационалном Малини.

⁶ Исто, 88–89.

⁷ Исто, 8.

⁸ Larson Powell, Brenda Bethman, “One Must Have Tradition in Oneself, to Hate It Properly: Elfriede Jelinek’s Musicality”, у: *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, No. 1, 2008, 172.

⁹ Е. Јелинек, 62.

¹⁰ В. Hanssen, 99.

¹¹ И. Бахман, 44.

И Ерика Кохут и Ја се баве уметношћу, што је у *Пијанисџкињи* посебно важно на формалном плану. У роману који испитује могућности јединственог женског дискурса, одабир музике као нај-аутономније и аутореференцијалне форме уметности упућује на покушај да се буде *објективан*, али уз снажну иронијску дистанцу у односу на романтичарску традицију која трага за „музиком као проширењем значења”.¹² Безброј понављања речи попут *ОНА* и *Ерика Кохут* диктира ритам реченице и приближава је лирској интонацији, али ова склоност ка музичкој организацији показује се као замка утолико што се љубав према музици супротставља друштвеним конвенцијама које су у бечкој средњој класи њом имплициране. Испоставља се да музика, једном повезана са националним, друштвеним, па и родним идентитетом (жене су најчешће свирале клавир, нпр.), губи своју аутономност и постаје елемент капиталистичког друштва које Елфриде Јелинек критикује у свом читавом опусу. Стога покушај да се по узору на музику створи нови језик жене не успева, и женски субјект, односно Ерика Кохут, остаје заробљена у *музичком дискурсу*, једином који познаје и којим не саопштава ништа: не успева да усвоји друштвену улогу жене која правилним и тачним свирањем доказује своју *женскост*. Када „ОНА удара својим гудачким и дувачким инструментима и тешким нотним свескама по стражњим и предњим странама људи”¹³, у екстремном облику експлицира бес због немогућности комуникације музиком која је њен језик. У *Малини*, овај проблем је сложенији утолико што речи којима Ја треба да напише причу са хепиендом за Ивана никад нису аутономне, чак ни у теорији, те она заузима субмисивну позицију у односу на *језик мушкарца* већ на почетку:

Јер он је дошао да поново ојача консонанте и учини их разумљивим, да поново отвори вокале да би имали пун звук, да учини да ми поново речи прелазе преко усана, да поново успостави прве покидане везе и разреши проблеме, и тако ја нећу никако одустати од њега.¹⁴

Или:

Ипак смо освојили неколико првих реченичних група, глупавих реченичких почетака, полуреченица, реченичних завршетака окружених ореолом међусобне увиђавности, а већину реченица могуће је пронаћи међу реченицама на телефону.¹⁵

¹² L. Powell, B. Bethman, 165–166.

¹³ Е. Јелинек, 14.

¹⁴ И. Бахман, 25–26.

¹⁵ Исто, 30.

Оно што Иван чита када јој каже да треба да пише причу са срећним крајем јесу *Врсије смрти*¹⁶, недовршени циклус којем припада *Малина*: „Иван не жели само да уништи нараторку већ захтева и њено учешће у злочину против себе”¹⁷, жели да је *преишће* својим језиком. Стога, Ја у *Малини* се непрестано одређује према свему репресивном што Иван било као стварни мушкарац, било као алтер его, представља за жену чији је циљ да *саошћити сојство*, и у том смислу је важан следећи одломак:

Још увек нам недостају многе групе реченица, о осећањима немамо ни једну једину, јер их Иван не изговара, јер се ја не усуђујем да начиним прву реченицу те врсте, али размишљам о тој далекој групи реченица којих нема, упркос свим другим добрим реченицама које већ можемо да изговоримо. Јер кад престанемо да говоримо и пређемо на гестове који нам увек полазе за руком, наступа за мене, уместо осећања, ритуал, не неко празно протицање, не небитно понављање, већ као нови испуњени појам свечаних формула са једином преданошћу за коју сам способна. А Иван, шта може Иван о томе да зна?¹⁸

Иван никада не говори о осећањима и језик је оно што Ја постепено одваја од њега, јер „није могуће да нешто испричам Ивану о себи”¹⁹ – *несаошћитивост* у *Малини* постаје главни механизам изоловања јунакиње од света („изолација је маневар за очување идентитета под притиском претње утапањем”²⁰), аналогно музици Ерике Кохут чија се самодовољност експлоатише на бесмисленим и помодним салонским концертима.

Веза језика и симболичког поретка са родом у *Малини* навела је поједине критичаре да Ја не посматрају као жену већ као функцију поретка који се доводи у питање, као средство анализе. Посебно подстакнути предавањем Ингеборг Бахман у Франкфурту 1959. године и констатацијом: „Да смо имали речи, да смо имали језик, не би нам било потребно оружје”²¹, многобројни критичари су након њене смрти 1973. године, а посебно осамдесетих, када

¹⁶ Исто, 44.

¹⁷ Ingeborg Majer O’Sickey, “Rereading Ingeborg Bachmann’s *Malina*: Toward a Transformative Feminist Reading Praxis”, у: *Modern Austrian Literature*, Vol. 28, No. 1, 1995, 62.

¹⁸ И. Бахман, 39.

¹⁹ Исто, 40.

²⁰ Роналд Д. Ленг, *Подељено ја: Полијтика доживљаја*, прев. Милица Минт, Јелена Стакић, Нолит, Београд 1977, 38.

²¹ Irmela von der Lühе, Maureen T. Kraus, “*I Without Guarantees*, Ingeborg Bachmann’s Frankfurt Lectures on Poetics”, у: *New German Critique*, No. 27, 1982, 31–32.

рецепција *Малине* нагло расте међу феминисткињама, овај роман видели као признање *одсуства женског гласа и њене субјективно-сти*, односно као признање пораза. Ипак, уколико се више пажње обрати на сам почетак дела и на пренаглашање непоузданости времена и сећања („Само се ја бојим да је *данас* оно што ме превише узнемирује, што је превише без мере, оно што ме превише понесе и у том патолошком узбуђењу за мене ће до последњег тренутка трајати *данас*”²²), уочава се да скептицизам, сем онога према језику као средству комуникације, постоји и према моћи језика да изрази било какво трајање у времену, да пружи *ауџентичност* историјског тренутка, посебно с обзиром на расцеп између „субјекта који говори и субјекта о којем се говори”.²³ Ја је принуђено да се помири са релативношћу тог *данас* које заправо не упућује ни на шта, стварајући лажни привид да је онај који пише временски близак ономе који чита / ономе ко је он сам некад био. Стога, свако питање *шта после* (фашизма, Холокауста, губитака, промена у најширем смислу) постаје проблематично с обзиром на релативност временских одредница – у сећању, ништа се није завршило и још увек траје, што се посебно види у средишњем делу „Трећи човек”. Због тога је важно разликовати појмове *одсуство* и *тишина* кад је у питању поетика Ингеборг Бахман. Често је наглашавала „да је говорити о жртви (било у свакодневном разговору или кроз писање) једнако поновном жртвовању”.²⁴ Позната је њена критика Паула Целана, којем је замерала што инсистира на *поетици жртве* и што се у њу уживљава до потпуне пасивности, посебно у касној поезији, у којој настоји да укине језик и да га максимално окрњи, у неким песмама и до непрепознатљивости. Њен отац био је близак нацистичким странкама у Аустрији²⁵ и обрачун са њим као фашистом у „Трећем човеку” има утемељење у стварности, за разлику од *Тајнице* Силвије Плат, која јој је тематски блиска. С обзиром на то да Целан највећи део свог опуса посвећује жртвама Холокауста (међу којима је и његова породица) и настоји да мртвица (*дејелу*) омогући да говоре, Бахманова је изненађујуће блиска ономе што критикује – и она и Целан на крајевима својих опуса налазе угушен глас и тишину. Поред тога што Ја престаје да постоји, *Малина* се завршава и тишином као последицом агресије и уништавања субјекта:

²² И. Бахман, 9.

²³ I. M. O’Sickey, 64.

²⁴ Исто, 58.

²⁵ Joseph McVeigh, “My father, ... I would have not betrayed you...; Reshaping the Familial Past in Ingeborg Bachmann’s *Radiofamilie Texts*”, у: *New German Critique*, Austrian Writers Confront the Past, No. 93, 2004, 131.

Кораци, стално Малинови кораци, све тиши кораци, најтиши кораци. Тишина. Не чује се аларм, не чују се сирене. Нико не долази у помоћ. Ни хитна помоћ ни полиција. То је веома стари, веома јак зид из кога нико не може да испадне, који нико не може да отвори, из кога никад више ништа не може да се чује.

Било је то убиство.²⁶

Стога, и њено Ја је у одређеној мери жртва: „За Бахманову, проблем тишине увек је био проблем исписивања *ја*”²⁷, и зато је важно истаћи да је Ја нестало, али *Малина није*, јер ово је, напослетку, роман о њему. Та тишина је *ипраумайнизована тишина*, признање да се још увек живи у сећању, да *јосле* не постоји и све што преостаје је: „Морам да причам. Причаћу. Не постоји више ништа што ми омета сећања.”²⁸ Малина, као лик који најмање говори, одговара овом моделу тишине и зато је он тај који каже: „Овде нема никакве жене. Кад Вам кажем, овде никада није било никога са тим именом.”²⁹ Ипак, оно што Ингеборг Бахман замера и Целану, али и било коме ко жели да прича у име жртве, у вези је са проблематичном природом сећања – сведочење о жртви је реконструкција туђег искуства, а оно је увек непоуздано. „Шта ако феминисткиње не могу да говоре о жртви, а да не говоре за жртву?”³⁰ је питање којим се дестабилизују сва лингвистичка одређења жртве, пре свега јер се јединствено искуство и субјективна природа страдања не могу изразити општим језичким категоријама. Стога Малина не говори о оном Ја које је нестало – а то Ја пак настоји да непрестано читаоцу сугерише непоузданост свог сећања: „Нећу да причам, све ме омета у сећањима. Малина улази у собу, тражи полупразну флашу вискија, додаје ми чашу, сипа и каже: Још увек те омета. Још увек. Али омета те једно друго сећање.”³¹

Елфриде Јелинек, премда се бави истом темом женске трауме у постфашистичкој Аустрији, уместо тишине³² бира да именује и агресоре и жртве. Њен одговор на репресију над женом као субјектом јесте усвајање *насиља* као методе самоанализе сопства (Ерика Кохут повређује своје тело на бројне начине, између осталог и

²⁶ И. Бахман, 278–279.

²⁷ I. Lühe, M. Kraus, 35.

²⁸ И. Бахман, 17.

²⁹ Исто, 278.

³⁰ I. M. O’Sickey, 60.

³¹ И. Бахман, 21.

³² Аустријско друштво које је након Другог светског рата дуго избегавало да се суочи са нацистичком прошлошћу описао је Томас Бернхард у делу *Брисање. Распад*, које овај проблем не третира из родне перспективе, али умногоструко разобличава (своју) породицу као иманентно тоталитарну структуру.

сечењем интимних делова). Њен дискурс обухвата „широк спектар насиља које феминизам тематизује – од породичног, фашистичког до порнографског облика”³³ и блиска је постструктуралистичком феминизму и његовом настојању да одреди однос између језика, насиља и моћи, посебно с обзиром на родни идентитет: „Постструктуралистички феминизам често прибегава ономе што се понекад назива *лингвистичким* или *псекичуалним* насиљем, које као негативна критичка сила поткопава или *предуипређује* наводни онтолошки статус искључујућих друштвених пракси.”³⁴ Ерика Кохут је мајчин пројекат, и клавири јој је додељен као идеалан женски инструмент (женама одговарају непокретни инструменти³⁵ јер опонашају њихов положај тела, односно објекта у сексуалном односу). Девојчице у 18. и 19. веку су свирањем клавира истицале своју дисциплину и држање тела као особине које би требало да привуку потенцијалног мужа, а за Ерикину мајку свирање је и начин да се оствари привид припадности вишој класи и истакне посебан статус у друштву.³⁶

Мајка изводи Ерики рачуницу по којој је она, Ерика, не једна од многих, него једина и сама. Та рачуница је за мајку увек тачна. Ерика данас каже за себе да је индивидуалиста. Она тврди да се не може потчинити ничему и никоме. А и сврстава се тешко. Нешто попут Ерике постоји само једном и никад више. Кад је нешто нарочито јединствено, назову га Ерика.³⁷

Ипак, већ и наслов романа сугерише пропали идеал, јер Ерика није пијанисткиња, већ наставница клавира:

Онда једном Ерика закаже приликом неког важног завршног концерта музичке академије, закаже пред окупљеном родбином својих конкурената и пред својом соло наступајућом мајком, која је дала свој последњи новац за Ерикину концертну тоалету. (...) Једна велика шанса није искоришћена и никада се неће вратити. Ускоро ће доћи дан када Ерики више нико неће завидети и када више неће бити ничија жеља. Шта јој преостаје сем да пређе у предаваче.³⁸

Иако има скоро четрдесет година, Ерика и даље трпи свакодневну психолошку и физичку тортуру живота са посесивном

³³ В. Hanssen, 85.

³⁴ Исто, 88–89.

³⁵ L. Powell, В. Bethman, 172.

³⁶ Исто, 173.

³⁷ Е. Јелинек, 11–12.

³⁸ Исто, 22–23.

мајком, и сва мазохистичка потреба за уништењем тела кроз сексуални однос заправо опонаша ригидну праксу вежбања клавира: дисциплина уметности постаје еквивалент телесном мучењу. Њен идентитет може да се оствари искључиво кроз контролу: „Он уз ударце ногом доказује жени једноставну једначину ја сам ја”³⁹, и језик опонаша то надзирање. Ако је у *Малини* љубав била деструктивна али неопходна, у *Пијанисџкињи* циљ је само *осејити нешто*, али: „Жена јавно изјављује како мора да је жртве преваре, јер ништа не осећа. Ова љубав је у суштини уништење.”⁴⁰ Елфриде Јелинек језиком *мучи* своју јунакињу јер јој не дозвољава језичке категорије за осећања која нису уско везана са однос доминантно – потчињено: све што она осећа је *жесточка жеља за њој коровањем*⁴¹ у нади да ће се њена потиснута сексуалност ослободити коначним актом насиља над телом. Све што је језички одређено као *нечисто* и на граници унутра–споља, попут телесних течности и излучевина, за Ерику Кохут постаје извор перверзног задовољства пре свега јер „природа није чиста”⁴², и јер „у Шубертовим сонатама влада више шумског спокоја него у самом спокоју шуме”⁴³. Култура редефинише природу, а то је култура којој су облици женске жеље страни. Стога, када „Ерика са пода подиже папирну марамицу, сасвим скорену од сперме, и приноси је носу”⁴⁴, или када мокри посматрајући пар у сексуалном односу, јер је то „досадна бољка која је спонадне увек када се узбуди”⁴⁵, њена жеља манифестована кроз аморфне облике телесног директно је у сукобу са регулисаним облицима женског сексуалног задовољства. Ингеборг Бахман у *Малини* не даје експлицитну критику културе, али Елфриде Јелинек употребљава бројне облике масовне културе у капитализму да би приказала на који начин се женски идентитет *описује* у симболичком поретку – у вези са тим је једна од доминантних тема њеног опуса, *јорнограф*ија.

Начин на који се женско тело експлоатише кроз порнографију покренуло је бројна питања у вези са правом жене да одређује своју симболичку репрезентацију, и у вези са тим је кампања из 1988. године у којој су жене тражиле ревизију закона о легализацији порнографије.⁴⁶ Елфриде Јелинек је потписала ову иницијативу жена,

³⁹ Исто, 203.

⁴⁰ Исто, 205.

⁴¹ Исто, 78.

⁴² Elizabeth Wright, “An aesthetics of disgust: Elfriede’s Jelinek’s *Die Klavierspielerin*”, у: *Freud, Lacan and the Critique of Culture II*, Vol. 14, No. 2, 1991, 191.

⁴³ Е. Јелинек, 30.

⁴⁴ Исто, 41.

⁴⁵ Исто, 108.

⁴⁶ В. Hanssen, 92–93.

пре свега сматрајући да су облици порнографског доминантно одређени мушким погледом на женску сексуалност. Међу феминисткињама је покренуто питање о женском облику скопофилије и Јелинекова у *Пијанисџикињи* уводи некарактеристичну јунакињу-воајера. Када јој је 2004. додељена Нобелова награда, Кнут Анлунд је из протеста напустио Шведску академију, сматрајући да је недопустиво порнографију и вулгарност уздизати и награђивати као уметност. Занимљиво је што Анлунд пропушта да примети начин на који се у њеним делима обрађују порнографске теме, као и перспективу кроз коју се, пародирајући сексуални објекат, испитују могућности да се порнографско стави у службу критике дискурса. Ерика Кохут свесно и добровољно од свог тела чини објекат мушке жеље (писмо Валтеру Клемеру), али њене посете порно-биоскопима својеврсно су испитивање начина на који женско тело може бити и објекат (погледа, пожуде) и самостално уживати. Питање на које себи покушава да одговори је: Да ли је она *права жена* ако облик њене жеље није културно утврђен, ако њено задовољство изостаје онда када покуша да спроведе сексуалну жељу на друштвено очекиван начин, кроз сексуални однос?

Ерика је компактан уређај у људском облику. Природа као да није оставила отворе у њој. Ерика осећа масивно дрво тамо где је столар код праве жене оставио рупу. То је сунђерасто, труло, усањено дрво у високој шуми, и труљење напредује.⁴⁷

Када у кабини, међу великим бројем мушкараца који мастурбирају, посматра начин на који жена пред њима доводи своје тело до задовољства, њено изостаје: „Лево и десно од ње стењу и јече од радости. Ја лично не могу то сасвим да разумем, одвраћа Ерика Кохут на то, ја сам више очекивала.”⁴⁸ Повезивање сексуалног са репродуктивном функцијом и љубавно-романтичном везом као културном сублимацијом овог нагона јесте оно што је наводи да у писму Валтеру Клемеру напише „да јој набије колена у стомак”⁴⁹, тиме је ударајући у материцу као симбол жене и рађања – на тај начин настоји да до краја разори чак и природни аспект женског идентитета. Све оно што је у *Малини* описано на симболичном плану, попут нестајања Ја кроз зид и укидања идентитета, у *Пијанисџикињи* постаје конкретан напад на тело доведен до екстрема, управо јер Елфриде Јелинек отвара свој текст директној критици капиталистичких облика сексуалности оличених у порно-биоско-

⁴⁷ Е. Јелинек, 41.

⁴⁸ Исто, 43.

⁴⁹ Исто, 162.

пима у којима радничка класа и бројни имигранти (Југословени, Турци) налазе задовољство.

Најрадикалнији ставови међу феминисткињама јесу они који су порнографију посматрали као теоријски оквир чија је пракса силовање, што нас враћа *Малини*:

Хоћу само да те забавим и да ти кажем шта је све смешно. Ја сам, на пример, била веома незадовољна, јер никад нисам била силована. (...) Не би веровао, али осим неколицини пијаница, неким убицама из страсти и осталим мушкарцима о којима пишу новине и које сврставају у злочинце из страсти, ниједном нормалном мушкарцу са нормалним нагонима ни издалека не може да падне на памет да би једна нормална жена потпуно нормално желела да буде силована. (...) У Бечу би, међутим, могло да буде другачије, морало би да буде мање страшно, јер је то град као створен за универзалну проституцију.⁵⁰

Ово је пре свега важно као отклон од средишњег дела у којем се понављају описи очевих силовања – Ја сугерише неопходност симболичког читања односа са оцем, али и на ироничан начин приказује како и законско регулисање насиља над женским телом (забрана силовања) имплицира да фалоцентрични систем зна шта је оно што жена жели – „закон не игнорише кревет”.⁵¹ Стога, силовања, оргије и секс ван брака су маргинални облици сексуалности, али још увек постојећи, и то у *Џарковима* – на истим местима где Ерика Кохут трага за паром чији ће сексуални однос посматрати. Чини се да је Ерика у великој мери попут трећег алтер ега оног Ја чије жеље остају само хипотетичке и део фантазије која се не остварује. Обе списатељице рedefинишу силовање тако да критика насилног односа мушкарца према жени више не буде само номинално упућивање на забрану *уйоййребе женскоџ љела као објекџа жеље* већ неопходност постављања питања да ли је то оно што она (не) жели.

Управо зато што у *Малини* нема експлицитне друштвене критике, многе теоретичарке феминизма сматрају њено дело споном између префеминистичке и феминистичке мисли.⁵² Ингеборг Бахман је у свом делу свесна да свако преиспитивање патријархалног устројства мора почети признавањем да није само једна његова форма одговорна за статус жена, а *Малина* је слика унутрашње

⁵⁰ И. Бахман, 225–226.

⁵¹ Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, 1972–1973. Seminar, Book XX*, Norton, London 1998, 2.

⁵² Sara Lennox, “The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann”, у: *Women in German Yearbook*, Vol. 8, 1992, 80.

поделе на коју је свака жена, а посебно она која се бави интелектуалним радом, приморана. Ако жена одлучи да учествује у доминантном поретку, она мора да негира своју различитост и да је мрзи⁵³, али може и да је пригрли, с тим да је онда приморана да створи место за своју субјективност. Жена која пише, каква је и јунакиња *Малине*, суочава се са свешћу да је и језик под мушком контролом⁵⁴ – ако је под ичијом. Наиме, Бахманова се у својим приповеткама, посебно у „Све” и „Тридесет година”, опсесивно бавила питањем разједињености субјекта у односу на језик. Јунак приповетке „Све” постепено се удаљава од сина током његовог детињства, јер није „припремљен за давање имена”.⁵⁵ Он не може да га учи језику, јер је свако називање већ „употреба предмета”⁵⁶ и дете долази на већ припремљен свет који је потребно објашњавати. Срж борбе оца са језиком јесте страх да се учењем речи истовремено преноси и стари поредак света, што онемогућује развијање новог погледа који би тај свет можда учинио бољим. Стога, када каже „имао сам само свој језик и нисам успевао да продрем изван његових граница, немо сам га носио стазама горе и доле и поново кући где је учио да формира реченице и упадао у замке”⁵⁷, јунак ове приповетке чини борбу за нови дискурс универзалном – језик, био обележен као мушки или женски или нешто треће, увек пропушта да изрази појединачну субјективност. „Нема новог света без новог језика”⁵⁸, изговара јунак из приповетке „Тридесет година” – у *Малини*, покушај да се заснује *женски језик* као средство које ће поставити темељ за развој појединачног и субјективног приморава. Ја да све што сматра непомирљивим са својом женскошћу пројектује на Малину.

У време кад је писана *Малина*, у Аустрији је било популарно дело психијатра Р. Д. Ленга *Подељено ја* (1960), које је поставило границу између *схизоидног* и *схизофреног* типа личности – схизоидан је онај којем је поремећен однос према свету и себи, и природа његовог доживљаја је подељена, али је он суштински *здрав* и не захтева клиничко лечење попут особе оболеле од схизофреније. Он болује од тзв. „онтолошке несигурности”⁵⁹ и његов страх од губитка аутономности и идентитета приморава га на изолацију – јунакиња *Малине* ретко или никад, зависи од тумачења, не напушта свој стан. Поље њеног деловања постаје унутрашњи свет, али „особа

⁵³ Исто, 85.

⁵⁴ Исто, 86.

⁵⁵ Ингеборг Бахман, *Одлазак водене виле: изабране ѝриче*, прев. Марина Павловић Ђетковић, Монд, Београд 2001, 91.

⁵⁶ Исто, 93.

⁵⁷ Исто, 95.

⁵⁸ Исто, 45.

⁵⁹ Р. Д. Ленг, 34.

која није активна у стварности, већ једино у машти, постаје и сама нестварна⁶⁰ – у вези са тим је и неограничена слобода деструктивног понашања у машти, што се у средишњем делу *Малине* испоставља као неопходност за проналазак свог идентитета на „гробљу убијених ћерки”.⁶¹ Особа чији идентитет постаје све нестабилнији своје *ја* више не доживљава као кохерентно сопство, и „може да ступи у непосредан однос са објектом једино када је то објекат његове властите имагинације или сећања, али никада са стварном особом”⁶², што је случај са јунакињом *Малине*, која одбија да свој идентитет фиксира чак и за време и место – улица Унгаргасе могла би да буде и било која друга улица. Крајњи покушај да се идентитет успостави јесте подвргавање насиљу и болу да би се ишта осетило, у чему се препознаје суштински унутрашњи сукоб Ерике Кохут. Испоставља се да психоаналитичко одређење идентитета, једном кад се, као у Ленговој студији, одвоји од строгих референцијалних оквира и своја сазнања црпи из обједињених конкретних случаја, омогућава лакше разумевање појединачне борбе за место у стварности, била она означена као *место жене* или *место човека уоцишће*.

Малина на јединствен начин уметнички обрађује тему *схизоидног*, указујући на то да је подељено Ја симптом друштвене ситуације, и у том смислу се констатација да ово није роман у којем се критикује друштвена стварност показује као нетачна баш зато што се занемарује да је и одлука да се појединац изолује вид реакције на њу. Занимљиво је то што се јунакиња *Малине* строго везује за границе своје собе као места где је једино могућа самоспознаја, док је соба Ерике Кохут „само провизорно царство, јер мајка у свако доба има слободан приступ. Врата Ерикине собе немају браве, а ниједно дете нема тајни.”⁶³ Жена која нема *сојсџивену собу* не може да оствари пун потенцијал своје егзистенције, била она списатељица, као уесеју Вирџиније Вулф, или било која самостална жена. Ерика мора да створи привид личног простора, и то чини нагомилавањем одеће коју купује (али никад не носи!) у ормар, на тај начин образујући алтернативну верзију сопства, ону каква би била да јој мајка, као на почетку романа, не чупа косу и не удара је сваки пут кад потроши новац на нешто што није фонд за нови стан. Стога, иако напушта стан, држи часове, лута парком и посећује порно-биоскопе, Ерика је суштински ипак изолована, јер је она мајчино „власништво фиксирано на једном месту”.⁶⁴ Њен живот

⁶⁰ Исто, 80.

⁶¹ И. Бахман, *Малина*, 146.

⁶² Р. Д. Ленг, 81.

⁶³ Е. Јелинек, 6.

⁶⁴ Исто.

је пажљива „конструкција од гаранција и навика, домаће израде“⁶⁵ и она не уме да оствари ниједан вид комуникације са Другошћу, јер су је и мајка и баба још у детињству научиле да је изолација начин да се *буде бољи од других*. Мајка је непрестано подсећа на то да „мора бити кажњена за своју пожуду за спољним стварима“⁶⁶ – она нема право на *објективне жеље* и стога мора начинити један од себе. Често посматра своје тело пред огледалом за бријање у потрази за „тајном и неким новим нечувеним увидом“⁶⁷, али закључује да „чак и кад би расекли жену, видела би се само црева и унутрашњи органи“⁶⁸ – еротизација тела је конструкција, а не његова објективна особина, и то је оно што Ерика не успева да разуме. Отуд и фетишизација свих делова тела, па чак и његових остатака, све у циљу проналаска одговора на питање *у чему Дрући ужива*.

У *Малини* се сексуална игра суптилно наговештава кроз партије шаха са Иваном које се никад не завршавају њеном победом. Она губи, или игра нерешено: „Бацам му пешака и још увек се смејем, па он игра боље од мене, најважније је да на крају ипак понекад буде пат.“⁶⁹ Мешањем слика нагог тела са потезима у шаху јасно се упућује на игру доминације и на питање „положаја њене даме која је опет непокретна“⁷⁰, постоје правила игре и она је приморана да их усвоји да би се партија окончала Ивановим задовољством. Играње шаха се у књижевности често поистовећује са динамиком љубавног односа (довољно је само присетити се Миранде и Фердинанда у Шекспировој *Бури*), али је подела улога оно на шта Бахманова иронично упућује у подтексту. Дама, као најактивнија и најмоћнија шаховска фигура, на крају је ипак само у служби заштите краља: без ње, игра се може наставити, али не и без њега, систем је ипак фалоцентричан. Ја пристаје да *имитира* традиционалну женску улогу, пасивну, што подсећа на позив Лис Иригаре женама да усвоје иронијски миметизам и опонашају субмисивност у нади да ће то довести то њеног преиспитивања.⁷¹ Ипак, Иван се од ње удаљава и у врло пластично описаној епизоди померања намештаја, када ни она ни кућна помоћница Лина немају довољно снаге јер су ормари и сандуци тешки, она презире то што јој је мушкарац потребан и „због тога замишља дан када ниједан човек неће бити зависан од неког другог“.⁷²

⁶⁵ Исто, 7.

⁶⁶ Исто, 8.

⁶⁷ Исто, 83.

⁶⁸ Исто, 82.

⁶⁹ И. Бахман, *Малина*, 38.

⁷⁰ Исто, 37.

⁷¹ В. Hanssen, 97.

⁷² И. Бахман, *Малина*, 100.

Ова епизода је још једна потврда тога да Малина није стварна особа, јер се он никада не налази у стану онда када је неко други у њему, а банално питање мушке снаге постаје један од механизма разликовања мушкарца и жене. И Ерика Кохут идеју о томе *шћиа мушкарац јесће* везује за атлетску, снажну грађу – рођак из детињства који у њој побуђује инцестуозну жељу био је рвач, док је Валтер Клемер веслач. Стога, разлика је за њу пре свега у *ше-лесном* и немогућност да се буде као било која друга девојка која „пада као зрела воћка”⁷³ пред рођаком у њој изазива нагон ка самоповређивању, засецању надланице да би се посматрало како се тело отвара и пробија границе које мајка поставља. Склоност ка укидању тела у *Малини* описана је као постепена имплозија, за разлику од Ерикиног ширења *ка сџоља* – она „умире у Малини”⁷⁴, и њена соба постаје место (неразрешивог) убиства. Упркос очекиваним наративима кад је реч о љубавним троугловима, ово није злочин из страсти и она жали јер није на цедуљу записала „није Малина”⁷⁵ Малина је њен фиктивни саговорник, помоћу ког схвата да је насиље које проживљава у сновима једнако односу са Иваном: његове наредбе да мора да научи да кува, да мора да замени мајку његовој деци, да не треба да делује старо итд. само је додатно увежбавање додељеног места на *џробљу убијених ћерки*. Као и водена вила Ундина из приче „Ундина одлази”, која остаје под водом, Ја је заробљена у пукотини у зиду. Она не уме да ступи у свет „чудовишта са својим женама и мора да направи ту мокру границу између мене и мене”⁷⁶, која захтева смрт једног *Ја*. И Ерика Кохут и јунакиња *Малине* одлучују да је, од свих *вршћа смршћи*, укидање тела као онога што *чини жену женом* најбезбеднији начин да се одговори на агресивну мушку жељу. Ерика Кохут ће тиме што укида границе своје сексуалности и од свог тела чини потпуни објекат уништити жељу Валтера Клемера. Када не постоје границе које узбуђују, облик сексуалног који потпирује жељу, ускраћујући јој објекат до коначног испуњења, жеља као таква не може да се одржи. Он јој нуди „један потпуно намештени свет осећања”⁷⁷, који треба да надомести њене „унутрашње светове толико дуго непроветрене”⁷⁸, али се она потајно нада да он неће испунити ништа од онога што је написано у писму и тиме успоставити стварну доминацију над њом. Валтер Клемер је ипак удара и силује и тиме па-

⁷³ Е. Јелинек, 31.

⁷⁴ И. Бахман, *Малина*, 277.

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ Ингеборг Бахман, „Ундина одлази”, у: *Лейтџис Мајшце срџске*, год. 175, књ. 463, св. 4, април 1999, 441.

⁷⁷ Е. Јелинек, 182.

⁷⁸ Исто, 182.

радоксално постаје субмисиван, јер се подређује њеним захтевима, а Ерика Кохут не познаје ниједан други облик љубави сем оног који јој је доминантна мајка пренела – жена *мора* остати пасивна.

Конечно, оба дела у фокусу имају психоаналитички троугао мајка–ћерка–отац и заједнички осветљавају начин на који се конституише женски идентитет кад је један од родитеља агресивно доминантан. У психоанализи и развојној психологији још увек постоји неслагање око тога да ли је за развој идентитета женског детета важнија мајка, са којом се девојчица поистовећује, или отац у односу на којег се развија сексуалност. *Пијанисџкиња* је неуобичајена утолико што је фигура мајке истовремено и симболичка супституција за партнера – Ерика Кохут заузима очево место у мајчином брачном кревету. Отац је смештен у санаторијум и на тај начин потпуно уклоњен из породице као оквира за развој здраве сексуалности. У свега једној реченици сазнаје се да је отац умро: „Ерика каже у благој музици да је њен отац, потпуно помрачене свести, умро у Штајнхофу”⁷⁹, али он је већ у толикој мери елиминисан из Ерикине свести да се ова смрт схвата само као номинална – мајка га је давно уклонила. Ипак, оно што у Ерики остаје као траг очинске фигуре јесу два најважнија предмета којима се тестирају границе сексуалног – нож и двоглед:

Тек што замре одјек кваке на вратима, већ вади очев свенаменски нож, њен мали талисман. ОНА љушти сечиво из његових недељних капутџића од пет слојева девичанске пластике. У баратању ножевима је вешта, зато што мора да брије оца, тај мек очев образ испод потпуно празног очевог чела, које више не мрачи никаква брига нити га набира икаква воља. Ово сечиво је одређено за ЊЕНО месо.⁸⁰

Нож, као фалусни симбол, у женској књижевности често се поистовећује са мушким принципом (нпр. перорез Питера Волша у *Госпођи Даловеј*), али се ова симболичка замена очеве фигуре парадоксално суочава са њеном *йојребом* за мајком – она, упркос свему, машта о гледању телевизије са мајком у интимној атмосфери. Нож је, стога, средство њене самоанализе, вивисекције тела у којем „кад се креће ка културно утврђеном циљу, задовољство изостаје”⁸¹ и, напослетку, потреба да се *месо* одвоји од мајке да би се могла захтевати аутономност: „Из овог меса је она настала! Из тог сипкавог мајчинског колача! (...) Она се, као бршљан око старе куће,

⁷⁹ Исто, 56.

⁸⁰ Исто, 66–67.

⁸¹ E. Wright, 187.

обавија око ове мајке која свакако није удобна стара кућа.⁸² Мајка као симбол уточишта, утробе и сигурног простора поистовећена је са оронулом кућом, али она још увек успешно *брине о* Ерики: немачка реч *hüten* од које је изведено презиме Кохут значи *бринући за неког / о неком*.⁸³ Начин на који се фрау Кохут односи према ћерки представља однос друштвене моћи на микроплану. Ерика је та која зарађује, али мајка располаже њеним новцем (радом) и њеним телом: удара је („Ако овде неко удара, то је она”⁸⁴), чупа јој косу, контролише кретање, облачење и сусрете. Други важан предмет, очев двоглед који користи да би посматрала парове у парку, служи као симболички искорак из *женске* (мајчине) перспективе и покушај да се присуством оца омогући присуство (хетеросексуалне) жеље.⁸⁵ Доказ да је Ерика још увек у развојној фази коју Фројд назива оралном најочигледнији је у сцени у којој покушава да инфантилно *обљуби* мајку у заједничком кревету: „Она се баца на мајку и потпуно је прекрива пољупцима. Она љуби мајку како то већ годинама није узимала у разматрање. (...) Ерика сиса и глође то велико тело као да хоће сад одмах да још једном упуже у њега, да се сакрије у њему.”⁸⁶ Ово је само псеудоинцестуозни испад – то су „парасексуални напади”⁸⁷ у којима Ерика у потпуности преузима улогу оца коју јој је мајка наменила у кревету. Покушај да се одвоји кроз потчињавање Валтеру Клемеру води само до поновног повратка мајци на крају романа, јер се у потпуности поистоветила са улогом објекта над којим се спроводи насиље.

У *Малини* је пак читав средишњи део, „Трећи човек”, посвећен инцестуозним сновима, сценама силовања и мучења по узору на оне спровођене над Јеврејима у логорима. Упркос фантазмагоричној и неухватљивој природи значења снова, у овом поглављу се јасно очитују књижевне слике које су опседале и друге уметнице, пре свега Силвију Плат. У раној песми „Електра у Алеји азалеја”, Платова посећује очев гроб и њено „Ја сам дух једног бесрамног самоубиства”⁸⁸ одговара сну у *Малини* у којем „*Ошцац* каже: Уклоните ову жену!”⁸⁹ Фантазија о *гробљу убијених ћерки* утолико је комплекснија, јер је Ја у сну убила мајка и одговара Делезовом

⁸² Е. Јелинек, 175.

⁸³ Barbara Kosta, “Inscribing Erika: Mother – Daughter Bond/age in Elfriede Jelinek’s *Die Klavierspielerin*”, у: *Monatshefte*, Vol. 86, No. 2, 1994, 221.

⁸⁴ Е. Јелинек, 198.

⁸⁵ В. Kosta, 225.

⁸⁶ Е. Јелинек, 175–176.

⁸⁷ Исто, 176.

⁸⁸ Силвија Плат, *Рани одлазак*, прев. Љиљана Ђурђић, Paideia, Београд 2010, 47.

⁸⁹ И. Бахман, *Малина*, 187.

концепту *едијалне мајке* која је саучесница у насиљу над ћерком, док се код Силвије Плат кривица такође пребацује на мајку као ону која је изневерила улогу заштитнице – код ње се мајка често поистовећује са Клитемнестром која је усмртила Агамемнона. На симболичком плану, у сновима у *Малини* појављује се једна неуспела мајка чије лице се на крају стапа са очевим, и сурогат мајка Мелани, жена великих груди, мајка-хранитељка, која такође изневерава. Ове мајке су два традиционална модела жене, једне подређене и једне хиперсексуалне са пренаглашеном репродуктивном улогом. У дијалозима са Малином, који прекидају нит кошмара, помиње се Елеонора. Њихово сестринство није изграђено на крвној вези, већ су оне сестре по страдању, универзалне ћерке под терором једног Оца који је синоним за општу агресију, али и фашизам. У прилог томе иду и бројне библијске референце – на Христа као страдалника (ход по води), на јеврејски народ у целини (лутање по пустињи), апостоле итд. Отац бива изједначен са злим божанством: „Мој отац је отишао у позориште. Бог је представа”⁹⁰, а Малина јој говори: „Рат је. И ти си рат. Ти сама”⁹¹ – Отац се тиме поистовећује са самим репресивним поретком против којег женски субјект непрестано води рат. И када покуша да побегне, отац је лови уз помоћ мајке да би је поново заробио – породична структура је, према Бахмановој, први модел репресивног којем се дете учи.

Фантазија Ја о боравку у води и утапању у сну док јој је лед на челу, као и слика језера на којем је *гробље убијених ћерки*, аналогна је Ундинином повратку у воду из које се њен глас више не чује – у *Малини*, отац јој чува језик, што је и дословно одузимање гласа. Стога, Малина би могао бити сурогат оца / мушког поретка који, иако није физички агресиван, онемогућава њен израз: „Малина ме прекида, штити ме, али мислим да његова потреба да ме заштити води ка томе да никада нећу моћи да испричам до краја. Малина ми не дозвољава да причам.”⁹² Њена жеља да се причом ослободи трауме осујећена је двоструко: забраном причања (Малина, Иван) и немогућношћу да њен израз заузме место у мушком поретку: „Зато више не причам Малини о оној тројници убица, а још мање ћу му причати о четвртом, о коме ни не морам ништа да му кажем јер ја имам свој начин изражавања и само мало смисла за приповедање.”⁹³ *Малина* се мора завршити тишином.

„Стога, док рад Бахманове остаје обележен трауматичном тишином и свешћу да размере Холокауста стављају на пробу све

⁹⁰ Исто, 151.

⁹¹ Исто, 154.

⁹² Исто, 219.

⁹³ Исто, 207.

категорије репрезентације..., Јелинекова употребљава деструкцију језиком, покренуту жељом да се прекине тишина и именују жртве и кривци”, пише Беатрис Хансен у студији о насиљу у прози Елфриде Јелинек.⁹⁴ Ингеборг Бахман у првом делу своје недовршене трилогије *Врсте смрти* нуди и могућност за другачију борбу за место у фалоцентричном поретку, пре свега кроз неколико пута поменути Фани Голдман, жену наглашене сексуалности, која је требало да буде главна јунакиња другог и трећег дела. Чини се да Елфриде Јелинек преузима модел ове јунакиње, показујући начин на који *фашизам у свакодневним односима* не подразумева само борбу са мушкарцима већ и са женама које је тај систем обликовао (мајка Ерике Кохут). Ерикина еротска фантазија је сам *тјекст* (писмо које пише Валтеру Клемеру) – место за ексцесивну женску жељу. Уколико у *Малини* Ја писањем настоји да спозна себе и свој женски идентитет, у *Пијанискињи* Ерика Кохут одлази корак даље, физички настојећи да разори своје тело исецањем вагине као видом самоспознаје кроз уништење. Напослетку, обе јунакиње уништавају оно што их *чини женама* у светлу фалоцентричног поретка. Ја уништава *тјело* и гуши глас, Ерика очевим ножем, симболом тог поретка, расеца тело циљајући у срце као традиционални симбол женске осећајности, и тако обе постају део *гробља убијених ћерки*.

Мср Дајана З. Милованов
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
dacam93@gmail.com

⁹⁴ В. Hanssen, 112.