

Elfride Jelinek: *Učiteljica klavirja*. Študentska založba, 2003 (knjižna zbirka Beletrina).

“Nobena od grozljivih bolečin, ki jih pričakuje vsako sekundo, se ne pojavi. Avtomobilska šipa vzplamti.”

Ko primerjamo film, posnet po nekemu literarnemu delu, in literarno delo, se običajno srečujemo z vedno enakim vprašanjem: ali je ekranizacija določenega literarnega čtiva sposobna popolnoma prenesti vse plasti teksta in ali za vedno fiksirano vizualno, ki ga gledalcu ponuja filmsko platno, lahko nadomesti nikoli popolnoma fiksiran vizualni material, ki nastaja v glavi vsakega posameznika ob branju. Nekaterim filmom to bolj ali manj uspe, nekaterim ne, nekaterim drugim pa uspe celo tisto, kar ne uspe knjigi. Za film *Učiteljica klavirja* (*Klavierspilerin*) režiserja Michaela Hanekeja, film, ki je bil leta 2001 nagrajen na festivalu v Cannesu in je posnet po istoimenski knjigi, lahko rečemo, da primerjanje kaže prednosti knjige in nezmožnost, da se podobna literarna dela, ki vsebujejo obilico “poglobljene psihologizacije”, prenesejo na filmsko platno v vsej svoji prepričljivosti. Po drugi strani film kot fiksirana vizualnost stavi na karto “estetike gnusa” in “rahlega” šoka, ki ga v gledalcu z občutljivim želodcem zbudi neposredno soočanje s sprevrženo seksualnostjo, prezirom in samoprezirom glavne junakinje, učiteljice klavirja, Erike Kohut (igra jo odlična Isabelle Huppert).

Obstajajo razlogi, da se na začetku tega teksta ozremo tudi na omenjeni film, tudi zaradi tega, ker knjiga *Učiteljica klavirja* slavne avstrijske kontroverzne pisateljice Elfriede Jelinek (s katero so se bralci že seznanili prek njenega dela *Ljubimki*, objavljenega pri Cankarjevi založbi) nekako kliče po ekranizaciji, saj že slogovno spominja na scenarij. Vse, kar je zapisano, je videno skozi prizmo sedanjega časa, zgoščenega v stavke, v katerih ne vre samo obilje presenetljivih povezav, temveč tudi

pravcato bogastvo pogosto navidez nevidnih citatov, pregovorov, krilatic, jezikovnih fraz in namerno popačenih besednih pomenov, ki mejijo na grotesko. Vendar čeprav zaradi scenarističnega pristopa roman res kliče po ekranizaciji, pa se mu popolnost potencialnega prelitja v film izmika – težko je namreč ustvariti ekranizacijo bogatega jezikovnega podteksta (“moja besedila so kot stisnjene bale sena, v jeziku ne zdržim več praznine”, pravi Jelinekova v nekem intervjuju), kot je prav tako težko ekranizirati igro zavestnih in podzavestnih, v glavnem temnih nagonov, ki jih je v tem romanu precej.

In za kaj pravzaprav gre v romanu, prvič objavljenem leta 1983, ki je vznemiril duhove avstrijske kritiške in politične javnosti, romanu, zaradi katerega so Jelinekova, kot tudi Thomas Bernhard (Jelinekovi po marsičem soroden pisatelj) in drugi avstrijski avtorji, ki so ostro, satirično in sarkastično prikazovali avstrijsko resničnost in rušili njene stereotipe, imenovani za “one-snaževalce oziroma skrunitelje gnezda”? Gre namreč za potrebo, da se opravi, kot to opaza Neva Šlibar v spremni besedi k slovenskemu prevodu, “dekonstrukcija mita o ljubezni in mita o glasbi”. Bolje povedano, da se izniči in dekonstruira vsak možni mit.

Tako pri prvem kot tudi drugem “mitu” gre za “lastninjenje”. Ko gre za ljubezen se občutki v romanu kažejo izključno kot potreba, da se DrugEGA “polasti” (fizično in predvsem psihično), spremeni v predmet zadovoljitve lastnih “sprevrženih” nagonov in strasti. Pred nami je učiteljica klavirja, ki na pragu srednjih let še zmeraj živi skupaj s sadistično in k posesivnosti nagnjeno materjo, katere glavna ambicija je bila, da njena hči postane “svetovna”, vrhunska umetnica. In za to je, po materinem globokem prepričanju, nujna popolna osama od vsakega možnega stika z “moškimi”; samotarsko življenje, za katerega jo “dresira” od otroštva in jo navaja na nekakšno “prostovoljno izolacijo”. Roman razkriva tudi odnos glavne junakinje do lastnega telesa, ki doživlja vrhunec zadovoljstva samo prek samopoškodbe, samokastracije (“Njen hobi je rezanje v lastno telo. Iz izkušenj ve, da takšen rez z britvijo ne boli, kajti kot poskusne predmete je že večkrat uporabila svoje roke, dlani, noge.”) ali skozi voajersko opažanje drugih teles med seksualnim dejanjem, pri čemer cilj nikakor ni združitev, temveč distanca. (V češkem priimku glavne junakinje, Kohut, se med drugim skriva tudi psihoanalitični ključ za razumevanje pojava avtoerotičnosti in narcizma, s tem pa tudi potrebe Erike Kohut po mazohizmu in samopoškodbi. Namreč teksti teoretika narcizma, Heinza Kohuta, “razlagajo rušilne učinke simbiotičnega razmerja med materjo in hčerko, v katerem spojitev z idealiziranim objektom onemogoča uspešno ločitev od primarnega drugega, od matere”.) In hkrati, pred vsem tem, je navzoče fizično nasilje lepota Walterja Klemmerja, deset let mlajšega Erikinega učenca, nad njo, ki se začne v trenutku, ko se učiteljica klavirja podzavestno odpove lastni ideji o tem, da bi jo njen izbranec lahko zadovoljil le, če bi ji prizadeval fizično bolečino; natančneje, ko spregovori tudi druga plat njene kontroverzne osebnosti. Tisto pa, kar pravzaprav Erika Kohut živi, je fikcija, hranjena z močnim

občutkom narcizma, egofilma, v katerem bo “le najbolj pogumni smučar obvladal vzpon. Po njenem pobočju lahko mladenič mimogrede zdrzne v brezdanzost ledene špranje.” Ne obstaja ljubezen, obstaja samo želja po “lastninjenju”, popredmetenju in večni ohranitvi objekta lastne želje. Hkrati s potekanjem fabule, pospešeno in stopnjevalno na psihološki ravni prihaja do nekega grotesknega *popredmetenja* glavnih protagonistov, njihove spremembe v emocionalno prazne in neprizadete robote. Ko se bližamo koncu romana, narašča tudi neobčutljivost glavne junakinje na bolečino, ki je posledica nasilja nad lastnim telesom, vendar narašča tudi psihična obsedenost z Drugim. Jelinekova ostro in sarkastično demistificira in dekonstruira mit o idilični malomeščanski avstrijski družini, slikajoč sprevržene roditeljske in partnerske odnose. “Kdor bere Buddenbrookove, si prav tako ne misli, da se podobno dogaja v vsaki trgovski družini v Lübecku ... Kar se dogaja v knjigi, je za avstrijsko provinco popolnoma normalno. Gotovo poznate zakone takšnih veljakov,” pravi pisateljica v enem od številnih (intrigantnih) intervjujev.

Drugi mit, ki je značilen za prebivalce Dunaja, je mit o klasični glasbi. Dunaj je namreč že po svoji bogati in slavni tradiciji glasbena metropola. Toda glasba je v tem mestu postala sredstvo za manipulacijo, za poskus, da se malomeščan povzpne na višjo stopnico družbene lestvice; glasba postaja izraz malomeščanske želje po uresničitvi nemogočih ambicij; glasba je obsesija nezadovoljnih staršev, ki si iz svojih otrokov prizadevajo narediti vrhunske umetnike in jih zaradi tega že od otroštva silijo v ostro in neizprosno špartansko disciplino “duha in telesa”. Glasba je po eni strani sredstvo za maskiranje praznine, po drugi strani pa je tržna vrednota, predmet malomeščanske fetišizacije. Erika Kohut je tipičen primer tistih posameznikov dunajske prestolnice, ki se jim, čeprav so bili vse življenje predani glasbi in obremenjeni z jarmom starševskih bolnih ambicij, ni uspelo vzpeti do vrhov izvirnih umetnikov ustvarjalcev ter “višjih” umetniških sfer, temveč so ostali v vlogi večnih interpretov in izvajalcev, natančneje – ljubiteljev. Erika je samo ena od milijona njej podobnih. Frustracija zaradi obsojenosti na “povprečnost” se izraža skozi prezir do drugih (predvsem do lastnih učencev), skozi sprijaznjenost z vlogo “žrtve” in “strategijo sužnjev” ali skozi samosovraštvo, izraženo potrebo po samokastraciji, destrukciji in izničevanju lastnega telesa.

Tisto, kar roman *Učiteljica klavirja*, za razliko od filma, ponuja, je tudi kritično prikazovanje malomeščanske in meščanske dunajske kulture in subkulture, plastična, baročno (toda brez okraskov!) bogata slika vseh slojev dunajske družbe; od predmestja do središča. Ritem stavka pričara ritem hoje (v glavnem potepuškega sprehajanja glavne junakinje Erike Kohut po dunajskih ulicah, toda vedno “na poti domov”), in vse perspektive, ki jih oko opazovalca zajame, vsebujejo realističnost, ki se skoraj vedno prelamlja skozi izkrivljeno steklo groteske. Cilj pisateljice je dekonstruirati, demaskirati, svet naj bi se razkril v vsej svoji bedi minljivega in pogosto lažnega izobilja. Pri tem ritem stavkov kot da sledi ritmu glasbene kompozicije, in v daljših odlomkih ter

v dveh glavnih poglavjih, na kateri je roman razdeljen, lahko začutimo kontrapunktost, potrebo po vzpostavljanju disharmonije, ki je v jezikovno-slogovnem smislu samo še ena od manifestacij notranje razcepljenosti Erike Kohut; in ne samo nje, temveč tudi drugih protagonistov, posebno pa "objekta njene želje", njenega deset let mlajšega učenca, Walterja Klemmerja. V zvezi s prevodom lahko rečemo, da gre za zelo zahtevno besedilo; pri njegovem slovenjenju se je uspešno potrdila prevajalka Martina Cajnkar.

Obstajajo knjige, ki že s svojo zunajtekstualno podlago zbudijo veliko pozornost: če upoštevamo dejstvo, da je *Učiteljica klavirja* roman, ki vsebuje veliko avtobiografskega, saj je bila model za življenje glavne junakinje in njen patološki odnos s posedovalno materjo ravno življenjska izkušnja same pisateljice (izkušnja, ki je Jelinekova v številnih intervjujih ni skrivala), nam postane jasno, da gre za literarna dela, ki med drugim računajo na osupljivost, ki jo zbudijo v bralcu. Tudi če zagovarjamo tezo, da pisateljevo življenje ni relevantno za razumevanje njegovega dela in da mora knjiga živeti lastno življenje, neodvisno od elementov avtobiografskega, se zdi, da *Učiteljica klavirja* skupaj z avtorico, zavestno stavi (tržno vredno!?) prav na to simbiozo realnega in imaginarnega, pa tudi na intrigantnost, ki jo takšna simbioza zbudi med bralci. Toda, tudi če se ne oziramo na intervjuje z Elfriede Jelinek, v katerih razgalja svojo intimo (seksualno ali tisto v zvezi z odraščanjem ob očetu, ki je končal v norišnici, in ob dominantni materi), *Učiteljica klavirja* ostaja knjiga, ki nam je sama po sebi dovolj, knjiga, ki demaskira medčloveške odnose (družinske in spolne), nagone, sprevrženo družbeno resničnost, ki ni nujno samo "dunajska" knjiga skritih pomenov, ki se vedno znova lahko odkrivajo, ter knjiga vznemirljive ostrine in nenehnega seciranja vsega, kar obstaja, posebej pa človeškega srca. Pisateljica namreč v svoji torbici vedno nosi nož, za katerega se nam samo včasih zdi, da je svinčnik.