

Ganna Huemer

## Elfriede Jelinek in Oksana Sabuschkos Texten

### Geschichte einer Rezeption?

„Rückkehr nach Graz“ – diesen Titel trägt Oksana Sabuschkos Text für die zweisprachige Anthologie *Österreichisch-Ukrainische Begegnungen: Українсько-австрійські зустрічі* (2011). In dem Essay reflektiert die ukrainische Autorin über die seltsamen Zufälle der Geschichte, die sie nach Graz gebracht haben. Die Spirale beginnt für sie mit Ivan Sabuschko, ihrem Großvater, der in seiner Jugend davon träumte, in Graz Medizin zu studieren. Diesen Traum teilten mehrere Ukrainerinnen und Ukrainer aus seiner Heimat, Wolynien: Dieser Teil des Landes gehörte in der Zwischenkriegszeit zu Polen, es gab jedoch für nicht-polnische Student\*innen wegen der Zulassungsbeschränkungen und Quoten fast keine Möglichkeit, in Polen zu studieren. Deswegen gingen die meisten ins Ausland, zumeist nach Österreich.

Wie seltsam, dachte ich, als ich im Herbst 2002 durch Graz schlenderte, über achtzig Jahre nachdem mein Großvater durch diese Straßen hätte schlendern können (nur wäre er dann tatsächlich mein Großvater geworden? Wäre sein Leben nicht in einer ganz anderen Bahn verlaufen? Mit einer anderen Frau, anderen Kindern und so weiter, in einem anderen Land?...) Wie seltsam, dass diese Stadt, die in unserer Familie gleich für drei Generationen ein Symbol des „Lebens-das-es-hätte-geben-können-aber-nicht-gab“ darstellt, tatsächlich existiert, real ist, freundlich und warm wie eine Erinnerung aus der Kindheit, und auch duftet, wie es sich für eine Kindheitserinnerung gehört, nach Maroni, Mandarinen und Glühwein ... Und noch verwunderlicher ist, dass es mir zufiel, in dieser Stadt zu verweilen, in der Festung auf dem Hügel, von wo die Stadt wie auf dem Handteller erscheint, wo ich mit dem Notebook gerade meinen Roman *Das Museum der vergessenen Geheimnisse* beginne, in dem es um drei Generationen einer Familie geht, deren Schicksale verknüpft sind, mit weitreichenden und innerhalb eines Menschenlebens nicht sichtbaren Folgen einer einmal getroffenen Entscheidung.<sup>i</sup>

In diesem Zitat allein begegnet man mehreren Themen, mit denen sich die vorliegende Arbeit befasst: der starke und biographisch begründete Bezug der ukrainischen Schriftstellerin auf Österreich, das Thema des geschichtlichen Schicksals sowie des Zufalls, die langatmige und mit Klammern versehene Satzstruktur.

„Mein Graz, eine kleine Festung auf einem Hügel, von wo aus man das Dach der medizinischen Fakultät sehen kann ... Und ich weiß, was das bedeutet“, notiert Oksana Sabuschko in ihrem Grazer Tagebuch vom 02. Dezember 2022.<sup>ii</sup> Doch was bedeutet das für ihre Texte?

Oksana Sabuschko (geb. 1960) ist eine der berühmtesten ukrainischen Autorinnen. Sie ist Dichterin, Prosaikerin und Essayistin, wobei sie in den letzten 13 Jahren hauptsächlich Essayistik schreibt. Berühmt hat sie ihr Roman *Feldstudien über ukrainischen Sex* (1996) gemacht – der bestmögliche Titel, so Helmuth Schönauer: „*Feldstudien über ukrainischen Sex* ist wahrlich der perfekteste und ironischste Titel, der sich auf dieser Welt ausdenken lässt. Das wissenschaftlich edle Wort »Feldstudie« steht dem sehr rustikalen Begriff »ukrainisch« gegenüber.“<sup>iii</sup> Dieser Titel sowie die Sprache des Romans haben ihn noch vor der Veröffentlichung, als er in Form eines Raubdrucks zirkulierte, zur Sensation in der modernen ukrainischen Literatur gemacht: Laut einer Umfrage im Jahre 2006 nannte man *Feldstudien über ukrainischen Sex* das Buch, das den größte Einfluss auf die ukrainische Gesellschaft hat – seit 15 Jahren der ukrainischen Unabhängigkeit.<sup>iv</sup> Und obwohl Sex trotz des provokanten Titels eher subtil dargestellt und sehr selten ins Zentrum gestellt wird, galt das Buch in der Ukraine als eine Revolution in der literarischen Sexdarstellung.

Ganz erschöpft bist du, »Schätzchen«. Ganz erschöpft. Mit den Kräften vollkommen am Ende und seit drei Monaten hört das Zittern in den Muskeln nicht mehr auf; morgens, wenn du aufwachst – vor allem jetzt, seit du alleine aufwachst, ist das Erste, was du fühlst, dieses eigenartige Herzrasen, das man unmöglich verschlafen kann; na gut, jetzt schlafst du zumindest schon ohne Tranquillizer und die entsetzlichen »trockenen« Kotzanfälle, die dich nachts peinigten, kommen dir nur mehr ins Gedächtnis, wenn du beim Zähneputzen die Bürste ganz tief hineinstopfst, mit einer kurzen, widerlichen Körperverrenkung, als ob sich deine grauen Zellen unbewusst daran erinnerten, wie du dich seinen unverzüglich eintretenden Instruktionen stumm unterworfen hast, die er in den allerersten Momenten zumindest noch voll leidenschaftlicher Erregung hinhauchte, wenige Wochen später aber einfach trocken und im Befehlston von sich gab: »Nimm ihn in den Mund ... tiefer hinein ... tiefer, na mach schon!« – ein trockener Löffel kratzt im Mund, wie man bei uns sagt – genau so hatte es sich angefühlt; anfangs versuchte sie noch, sich irgendwie verständlich zu machen, klarzustellen, dass auch sie ihre Bedürfnisse habe, und nicht nur an der einen Stelle ihres Körpers: interessiert dich außer meinen Geschlechtsorganen gar nichts? Und: wenn du Pläne für den heutigen Abend hattest, wäre es nicht schlecht gewesen, auch mich davon in Kenntnis zu setzen, und zwar bevor ich einschlafe, und nicht bis spät in die Nacht hinein an deiner Grafik herumzukratzen, und überhaupt, weißt du, zieh ich mich nicht gerade gerne allein aus ... In Ordnung, versprach er gut gelaunt, wir werden dir also morgen die gewünschte Ouvertüre bereiten! Morgen wurde es allerdings nie.<sup>v</sup>

Schon an diesem Zitat, in dem sich das Sexuelle mit Unterdrückung und Unterwerfung paart, sich mit Gewalt vermischt und fast einer Vergewaltigung gleicht, sieht man, wieso Oksana Sabuschkos Schreiben in der Ukraine schnell zur ›Bibel des Feminismus‹ avancierte. Wie Sabuschko es selbst aphoristisch ausdrückt: „Ich habe die ukrainische Sprache in die Sprache des weiblichen Körpers zu übersetzen versucht.“<sup>vi</sup>

Schon an diesem Zitat ist erkennbar, wieso Oksana Sabuschko von Anfang an mit Elfriede Jelinek verglichen wurde.

### **Direkte Bezüge**

Dieser Vergleich ist der ukrainischen Autorin bewusst.

In einem Interview für die ukrainische Zeitschrift *Український журнал* behauptet Sabuschko 2008, dass sie erst fünf Jahre nach der Erstveröffentlichung ihres Romans in Erzählungen *Schwestern* (2003) von tschechischen und polnischen Kritiker\*innen auf den gemeinsamen Kontext mit Elfriede Jelinek hingewiesen wurde:

Erst jetzt, fünf Jahre nach der Veröffentlichung von *Schwestern*, als man anfing, die Sammlung zu übersetzen, als ich tschechische und polnische Rezensionen las, als Kritiker (nicht ukrainische Kritiker, mit ukrainischen Kritikern hat man es schwer!) mir die Augen für bestimmte Momente öffneten, als man mich mit Angela Carter, mit Elfriede Jelinek und wem auch immer verglich, als man mir den Kontext vorschlug ..., kann ich bereits objektiv beurteilen, was mir gelungen ist und was nicht. Aber inzwischen ist es immer noch, wie jetzt, "Museum...", lebendig-heiß und du bist immer noch Hals über Kopf drin – du kannst nur, wie eine Kranke, sagen, wie sehr es weh tut. Im Großen und Ganzen sollten Schriftsteller also zu ihren alten Büchern befragt werden, nicht zu denen, die gerade aus dem Computer kommen.<sup>vii</sup>

Jedoch ist die Unzufriedenheit der Autorin mit den ukrainischen Buchkritiker\*innen zu merken, die Unzufriedenheit damit, dass der Kontext von ihnen nach wie vor übersehen wird. Ein Jahr später, 2009, im englischsprachigen Interview für das polnische Magazin *Bluszcz*, verweist Oksana Sabuschko aufs Neue auf denselben Kontext:

But prose can also be “lyrical”! It turns so when its major concern lies not with the events, but with how the events are experienced by characters, reflected in their inner world. Faulkner’s *The Sound and the Fury*, in which the same story is told from the standpoint of four different narrators, is the most “lyrical” novel one can imagine. Joyce, Proust, Musil, Virginia Woolf – all those classics of the 20th cent. were great “lyrics”. Not to speak writers like Angela Carter, Elfriede Jelinek or Jamaica Kinkaid, with whom I am most often compared by critics. [...] I try to write “from under the character’s skin”, so that “external” events appear to a reader first and foremost as a part of human experience. Interestingly, during one of many unsuccessful attempts to transform *Field Work in Ukrainian Sex* into a narrative film the scriptwriter confessed that it wasn’t until she’d cut into pieces five (!) copies of the book and pasted episodes together in chronological order, that she discovered that the book had a plot at all! – a “normal” plot, like any “properly written” love story. I took it as a compliment, even though it wasn’t intended so.<sup>viii</sup>

Es scheint, dass der Vergleich nicht nur bewusst, sondern auch wünschenswert ist. In einem weiteren Interview, 2011, geht es Oksana Sabuschko wieder um den Vergleich mit Elfriede Jelinek, den sie willkommen heißt:

Basel zum Beispiel hat seine eigene Tradition der literarischen Abende: Es ist meist das elitäre, literarisch „fortgeschrittene“ Schweizer Publikum, das dorthin kommt und sich mehr für die Analogien zwischen Oksana Sabuschko und Elfriede Jelinek unter der literarischen Textkritik interessiert als dafür, wie auf Sabuschkos Schreiben ukrainische Politiker reagieren und was mit ihnen und der Ukraine im Allgemeinen geschieht.<sup>ix</sup>

Durch die Bezüge auf Elfriede Jelinek in ihren Interviews definiert Oksana Sabuschko sehr genau, im Kontext welcher Autorinnen und Autoren die literarische Kritik sie betrachten sollte.

## Übersetzungen

Zu Beginn ist die vorliegende Arbeit von der Hypothese ausgegangen, dass die Geschichte der Rezeption durch die Geschichte der Übersetzungen Elfriede Jelineks ins Ukrainische beleuchtet werden könnte. Jedoch zeigen die Erscheinungsdaten der Romane Oksana Sabuschkos, dass dieser Weg der Argumentation irreführend wäre.

Auf Ukrainisch sind bis heute nicht alle wichtigen Werke Elfriede Jelineks publiziert, und neue Übersetzungen erscheinen bei unterschiedlichen Verlagen, gefertigt von unterschiedlichen Übersetzer\*innen:

2011 – *Die Klavierspielerin*; übersetzt von Natalka Sniadanko. Charkiw: Folio Verlag.

2012 – *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*; übersetzt von Tymofij Hawryliw. Lwiw: WNTL-Klassyka Verlag.

2012 – *Die Liebhaberinnen*; übersetzt von Ihor Andruschtschenko. Charkiw: Folio Verlag.

2012 – *Lust*; übersetzt von Ihor Andruschtschenko. Charkiw: Folio Verlag.

2013 – *Die Ausgesperrten*; übersetzt von Oksana Kurylas. Kyjiw: Wydawnyztwo Schupanskoho Verlag.

2015 – *Der Tod und das Mädchen*; übersetzt von Oleksandra Hryhorenko. Tscherniwzi: Knyhy XXI Verlag.

Dabei sind die wichtigsten literarischen Werke Oksana Sabuschkos, die die vorliegende Arbeit in Betracht zieht, noch vor diesen Übersetzungen in der Ukraine erschienen: *Feldstudien über ukrainischen Sex* (1996), *Schwestern* (2003), *Museum der vergessenen Geheimnisse* (2009). Es liegt nahe, dass Oksana Sabuschko sich mit den Texten Elfriede Jelineks durch anderssprachige Übersetzungen beschäftigen konnte: Wie man aus dem vorigen Kapitel schließen kann, kommt der Vergleich mit Elfriede Jelinek bereits im Jahr 2008 im Gespräch vor. Zudem kann die Autorin Deutsch – gut genug, um die Übersetzungen eigener Werke zu lektorieren und

deutschsprachige Rezensionen zu ihren Büchern zu lesen. Aber literarische Werke auf Deutsch zu lesen, so Oksana Sabuschko im Jahre 2011 im Interview für die *Deutsche Welle*, fällt ihr zu schwer.<sup>x</sup>

## **Sprache**

Am häufigsten werden Oksana Sabuschko und Elfriede Jelinek von den Buchrezensent\*innen anhand ihrer Sprache verglichen. Im Gespräch mit seiner guten Freundin vertrat der ukrainische Dissident, Mathematiker und Autor des literaturwissenschaftlichen Werkes *Sein Geheimnis, oder die „schöne Loge“ Mykola Chwyljowyjs* Leonid Pljuschtsch die These, dass die Benutzung von Klammern in den Texten von Oksana Sabuschko und Elfriede Jelinek eine ähnliche Bedeutung haben: als ginge es bei den „inneren Klammern“ um eine potenzielle Schwangerschaft des Textes. „Ein Gedanke wächst wie von innen, aus einem anderen Gedanken“.<sup>xi</sup>

Doch nicht bei jedem Vergleich wird Sabuschkos sprachliche Kunst gelobt. Die polnische Autorin Patrycja Pustkowiak beispielsweise beschrieb in ihrem Text „Matki, żony i kochanki“ („Mütter, Ehefrauen und Liebhaberinnen“) manche stilistischen Erfindungen als überflüssig:

Obwohl Sabuschko mit ihrer sprachlichen Leidenschaft durchaus mit Sprachmogulen wie Elfriede Jelinek konkurrieren könnte – die Zahl der wild und mit beneidenswertem Enthusiasmus auf die Seite geworfenen Wörter ist hier ähnlich –, ist es schade, dass es sich oft nur um eine Ausschmückung des Geschehens handelt, die ohne Schaden für den Inhalt weggelassen werden könnte.<sup>xii</sup>

Allerdings sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich die meisten negativen Rezensionen am Anfang der literarischen Karriere beider Autorinnen angehäuft haben, als ihre sprachliche „Überflüssigkeit“ noch nicht als Teil des markanten eigenen Stils anerkannt wurde. Heutzutage gibt es in der Slawistik sogar den Ausdruck „Sabuschkos Sätze“: Der Stil wurde beinahe zum selbstständigen Brand.<sup>xiii</sup>

## **Thematik und Motivik**

Österreich und österreichische Literatur bleiben im Fokus der ukrainischen Autorin, selbst wenn sie ihren Essay *Der lange Abschied von der Angst* (2018) de facto Frankreich widmet:

Österreich ist übrigens auch berühmt für sein Savoir-vivre, doch der Hauptstrom der Nachkriegsliteratur von Bachmann und Bernhard über Jelinek und Pollack sieht im Vergleich zu den Franzosen aus wie ein unkontrollierbarer Protestzug sündiger Nonnen und Mönche, die sich darin übertreffen, ihrer Gesellschaft die Eingeweide herauszureißen und nicht in Vergangenheit geraten lassen, dass der Nationalsozialismus auch in Österreich zu Hause ist, selbst wenn dem Land nach

Kriegsende das Glück zuteilwurde, sich politisch auf der Seite der Opfer zu befinden und nicht bei den Henkern, was freilich kein Grund ist, sich selbst etwas vorzulügen und die Krankheit in sich hineinzufressen.<sup>xiv</sup>

In Romanen wie *Feldstudien über ukrainischen Sex* (1996) und *Museum der vergessenen Geheimnisse* (2009) geht Sabuschko auch kritisch mit der Geschichte des eigenen Landes um, zum Beispiel mit der Ukrainischen Aufständischen Armee (1942-1956). Sowohl Elfriede Jelinek als auch Oksana Sabuschko beschäftigen sich mit den postkolonialen Mythen und Identitäten ihrer Länder. Der Unterschied liegt darin, dass es sich im Falle Österreichs um einen ehemaligen Kolonisator und im Falle der Ukraine um eine ehemalige Kolonie Österreichs handelt. In ihrem Essay „Als Frau und Schriftstellerin in einer Kolonialkultur: Zur ukrainischen Gendermythologie“ spricht Sabuschko von der Marginalisierung, die sie „doppelte Marginalisierung“ nennt: Sie schreibt als Frau in der patriarchalen Kultur, überdies schreibt sie als Frau aus einer „kleinen“ Literatur der ehemaligen Kolonie.<sup>xv</sup>

Elfriede Jelinek und Oksana Sabuschko teilen bestimmte feministische Lektüre: Sabuschko zitiert gerne aus Simone de Beauvoir<sup>xvi</sup>, Carolyn Heilbrun<sup>xvii</sup>, Virginia Woolf<sup>xviii</sup> oder Julia Kristeva<sup>xix</sup>. Aber obwohl die Texte beider Autorinnen oft der feministischen Literatur zugeordnet werden, widersprechen dem manche Kritiker\*innen sowie Oksana Sabuschko selbst. In der Interviewsammlung *Ukrainische Palimpseste* (2014) meint Sabuschko, *Feldstudien über ukrainischen Sex* sei kein „feministischer Roman“, vielmehr sei es ein Ruf, den alle hören sollten, deshalb wäre er aus der Perspektive der Frau, aber „betont, demonstrativ“ geschrieben.<sup>xx</sup> Im Zentrum des autobiographischen Romans steht eine Frau – „das eigentliche Subjekt und Medium der Geschichte“<sup>xxi</sup> – doch Feminismus ist eher ihre Art, die Welt wahrzunehmen, als etwas, das sie aktiv propagiert:

In meinem Roman ist der Feminismus kein Selbstzweck, sondern eine Art und Weise, die Welt kennenzulernen, zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen, insbesondere sinnliche und partnerschaftliche Beziehungen, die einzige moralisch gültige Möglichkeit, die Helden als Frau zu rechtfertigen. Ich wollte diese existentielle Entscheidung zeigen, man könnte sogar sagen »mein« eigenes Schicksal und Ziel, denn das ist es, was mich an der Literatur interessiert.<sup>xxii</sup>

Außerdem glaubt die Autorin, dass ihr Schreiben für „neue Feminist\*innen“ nicht radikal genug sei.<sup>xxiii</sup> Dabei können manche Aussagen im Roman als antifeministisch und sexistisch betrachtet werden, wie Kristina Werndl es in ihrer Rezension mit dem Titel „*Feldstudien über ukrainischen Sex: Schlachtfeld Paarbeziehung: ein wirrer Kultroman aus der Ukraine mit bedenklichen Tendenzen*“ darlegt. Kristina Werndl behauptet, dass beide Autorinnen, Oksana Sabuschko wie Elfriede Jelinek, das Bemühen verbindet, „die verbale und körperliche Gewalt

und die verbohrte Unbeweglichkeit der Männer und ihre sadistischen Herrschaftsgelüste aufzuzeigen.“<sup>xxiv</sup> Aber sie kritisiert Sabuschkos Gebrauch von provokativen Klischees und Denkmodellen: Osteuropäische Männer seien „brutal, aber wenigstens leidenschaftlich“, die „schwarzen“ Sklaven sollten vielleicht tatsächlich keine Kinder in die Welt setzen – diese und ähnliche Aussagen der Romanfigur, auch wenn sie nicht der Autorin zugeschrieben werden, wirken auf die moderne Leser\*innenschaft eher abstoßend, und es steht die Frage im Raum, ob diese Klischees und Denkmodelle bewusst oder unbewusst im Text benutzt werden.<sup>xxv</sup>

## **Handlung**

Im Gespräch mit Isa Hruslinska erzählt Oksana Sabuschko, wie ihr Schreiben nach der Veröffentlichung der Erzählung „Die Außerirdische“ (ukr. „Інопланетянка“) im Jahre 1989 mit Ingeborg Bachmann verglichen wurde, die die Autorin zu dem Zeitpunkt noch nicht gelesen hatte. Durch diesen Vergleich lernte Oksana Sabuschko die Romane *Malina* (1971) und den unvollendeten Roman *Requiem für Fanny Goldmann* (1972) kennen und entdeckte tatsächlich Parallelen mit dem eigenen Schreiben:

Und ich war wirklich beeindruckt von der literarischen Affinität, dem gleichen »Puls«, der gleichen Existenz des lyrischen Ichs, die ich habe. Und ich entdeckte, dass auch unsere Biografien ähnlich waren: eine philosophische Ausbildung, Lyrik, frühe Kurzgeschichten, bevor ich die Kraft hatte, mich an einen Roman zu wagen. In ihrem Fall war es der Roman *Malina*.<sup>xxvi</sup>

Während der Arbeit an ihrem Roman *Museum der vergessenen Geheimnisse* (2009) las Sabuschko auch die Tagebücher Ingeborg Bachmanns und stolperte über deren Idee, die „Anthologie der weiblichen Tode“ zu schreiben. Diese Idee schien mit der Idee des zukünftigen Romans auf mysteriöse Weise verwandt zu sein:

Als ich also bei Bachmann von ihrem Vorhaben las, fühlte ich mich wie jener Reisende, der durch unbekanntes Gebiet zieht, in einer Höhle zur Ruhe kommt – und dort das Skelett eines anderen Reisenden findet, der, bevor er sein Ziel erreicht, stirbt. Bei Bachmann bin ich auf ein solches Skelett gestoßen. Wir gingen die gleiche Straße entlang, was mir bisher unbewusst war.<sup>xxvii</sup>

Es lässt sich also vermuten, dass Oksana Sabuschko sich an Ingeborg Bachmann orientiert hat, als sie 1997, also 8 Jahre nach „Die Außerirdische“, ihre Erzählung „Ich. Milena“ geschrieben hat. Ihre Figur Milena trägt einen für die Ukraine ungewöhnlichen Namen, der dem Namen „Malina“ ähnlich klingt.<sup>xxviii</sup>

Bei Ingeborg Bachmann sind in die leidenschaftliche Liebesbeziehung drei Charaktere involviert, die alle eine Wohnung teilen: Ivan, Malina und die namenlose Ich-Erzählerin, die sich immer deutlicher als Doppelgängerin Malinas fühlt. Bei Oksana Sabuschko entfaltet sich

die Liebesgeschichte auch zwischen drei Personen: der eigentlichen Milena, einer Fernsehsprecherin, ihrer Doppelgängerin auf dem Bildschirm und dem namenlosen Geliebten, der zwischen zwei Milenas wählt.

Oksana Sabuschko „Ich. Milena“ 1997	Ingeborg Bachmann <i>Malina</i> 1971
<p>Und vielleicht ist es besser so, regte sich ein schläfriger, sehr schläfriger Gedanke (auf der Treppe wurde Milena aus irgendeinem Grund furchtbar schläfrig), – vielleicht ist es richtig, weil die andere Milena (jetzt war sie bereit, sie anzuerkennen – ihr zum ersten Mal den eigenen Namen zu geben) – diese andere ging so weit wie sie selbst, ohne die sie sich nicht so einfach getraut hätte – nein, hätte sie nicht (den Gedanken unterbrach ein gequältes, bis zu Tränen breites Gähnen) –, diese andere beugte sich zu nichts, ja, und nahm die ganze schmutzige Seite der Dinge auf sich (sie wurde von einer dichten Wärme umarmt und eingelullt: lass, lass jemanden, der sich kümmert und stark ist, alles für dich tun, und du wirst später... später... später...), sie nahm sie und jetzt, siehst du, ist sie voll die Königin hier, nicht eine ewige ausgezeichnete Studentin wie manche, tadelte sie sich selbst in einem sanft nörgelnden Ton ihres Mannes [...].<sup>xxix</sup></p>	<p>Ivan ist nicht gewarnt vor mir. Er weiß nicht, mit wem er umgeht, dass er sich befasst mit einer Erscheinung, die auch täuschen kann, ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, dass ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf.<sup>xxx</sup>[ii]</p>

Gleichzeitig könnte man mehrere Parallelen zwischen der Handlung in „Ich. Milena“ und der *Klavierspielerin* Elfriede Jelineks ziehen. Das erste, was auffällt, ist die Erzählperspektive: In beiden Romanen wurde sich statt für die Ich-Perspektive (wie bei Ingeborg Bachmann) für das personale Erzählen entschieden. Die Pronomen – „SIE“, „IHR“, „IHRER“ bei Jelinek, „B O H a“, „c e 6 e“ bei Sabuschko – sind visuell im Text markiert.

Erika Kohut ist kein musikalisches Genie, auch wenn ihre Mutter sie als solches sehen möchte. Die Blicke anderer und vor allem ihrer Mutter machen sie unsicher und führen zu Fehlern. Milena hingegen ist genial in dem, was sie tut. Sie kontrolliert den Ton ihrer Stimme – auch eine Art Musik – meisterhaft, wenn sie vor der Kamera ist und alle Blicke, auch der Blick ihres Mannes, der sie im Fernseher sieht, auf sie gerichtet sind.

Oksana Sabuschko „Ich. Milena“ 1997	Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i> 1983
<p>Alles war gut, solange Milena im Nachrichtendienst arbeitete – zweimal am Tag erschien sie vor der Kamera mit einem feuchten Leuchten in den Augen „oh-was-für-eine-Freude-Sie-wiederzusehen“ (denn man muss das Publikum lieben, wie der Regisseur wiederholte, und Milena war gut darin – sie war auch manchmal gut darin mit Bekannten, es sei denn, sie war sehr müde) – und las einen nicht von ihr vorbereiteten Text, den sie gelegentlich korrigierte, wenn nicht in Worten, dann schon in ihrer Stimme – immer wieder: Milena war darin unwiderstehlich und, offen gesagt, genial, und jeder, der sie gehört hat und sich an sie auf der Leinwand erinnert, wird das bestätigen, also erfinde ich nichts. Mit so einer Stimme wie der von Milena könnte man abends Regierungen und Parlamente stürzen und sie morgens liebevoll an ihren Arbeitsplatz zurückschicken, und das ohne jeden Widerstand der Wähler: Sie, die Stimme, änderte sich, sie zuckte, sie spielte, sie wurde dichter und wechselte alle möglichen Farben und Schattierungen, von einer warmen schokoladigen Intimität bis hin zu einem metallischen, mit einem Hauch von „s“ versehenen, schlängelhaften Pfeifen (wenn Schlangen nicht nur im Märchen pfeifen und wenn es wahr ist, dass man beim Hören dieses Geräusches sterben muss), und es gab sogar einige darin, von denen bis dahin niemand wusste, dass sie möglich waren, wie die Ozonfrische von Flieder – zu Beginn der Morgennachrichten (um halb acht), oder die ironische Würze von Zimt (die Palette der ironischen Töne war in Milena besonders reichhaltig), oder die Güte von getoasteter Brotkruste – diese waren bereits ausschließlich für Regierungsberichte [...]<sup>xxxii</sup></p>	<p>Mit einfachen Menschen darf Erika nicht verkehren, doch auf ihr Lob darf sie immer hören. Die Fachleute loben Erika leider nicht. Ein dilettantisches, unmusikalisches Schicksal hat sich den Gulda herausgegriffen und den Brendel, die Argerich und den Pollini u.a. Aber an der Kohut ging das Schicksal angewandten Gesichts beharrlich vorüber. [...] Vergebens streckt Erika ihre Arme dem Schicksal entgegen, doch das Schicksal macht keine Pianistin aus ihr. Erika wird als Hobelspan zu Boden geschleudert. Erika weiß nicht, wie ihr geschieht, denn so gut wie die Großen ist sie schon lange.</p> <p>Dann versagt Erika einmal bei einem wichtigen Abschlußkonzert der Musikakademie völlig, sie versagt vor den versammelten Angehörigen ihrer Konkurrenten und vor ihrer einzeln angetretenen Mutter, die ihr letztes Geld für Erikas Konzerttoilette ausgegeben hat. Nachher wird Erika von ihrer Mutter geohrfeigt, denn selbst musikalische Voll-Laien haben Erikas Versagen an ihrem Gesicht, wenn schon nicht an ihren Händen ablesen können.<sup>xxxiii</sup></p>

Erika bleibt nichts anderes übrig als sich – und somit ihre Mutter – mit dem Wechseln in das Lehrfach zufriedenzustellen. Im Unterschied dazu bekommt Milena die Chance, ihre eigene Show zu führen.

In dem Kernmoment, in dem die Hauptfiguren sich von ihren Geliebten verraten fühlen – in einer surrealen Szene sieht Milena, als sie nach Hause kommt, wie ihr Mann ihr mit ihrer Doppelgängerin aus dem Fernsehen fremdgeht – greifen die Frauen zum Messer, aber nicht um jemanden umzubringen, sondern um sich selbst zu verwunden, beide in eine Stelle an der Schulter:

Oksana Sabuschko „Ich. Milena“ 1997	Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i> 1983
Aber sie hat keinen Körper, dachte die andere Milena plötzlich, und es schien ihr, als hätte sie es laut gerufen – sie hat keinen Körper, hören Sie? Es ist alles eine Ungeheuerlichkeit, eine schreckliche Täuschung, ein Wahn, es war wirklich einmal mein Körper, und ist es immer noch, und es kann keinen anderen geben – und, als ob sie nach einem Beweis für sich selbst suchte, ergriff sie ein Messer, das Schweizer Taschenmesser ihres Mannes mit einer winzigen Pinzette und einem Zahnstocher, das offen auf dem Nachttisch lag, – vielleicht war der Schmerz in diesem Moment aber auch einfach nur groß, als sie merkte, dass sie auch hier im Stich gelassen wurde, dass das Unmögliche geschehen war, oder besser gesagt, dass das, was geplant war, Wirklichkeit geworden war, und sie reihte sich schließlich in die Schar all jener unzähligen Frauen ein, in die sie von Anfang an so beständig hineingewandert war, und deshalb zuckte sie unbewusst zusammen, um einen Schmerz mit dem anderen herauszuschreien, mit einem lauter, aber leichter, wie es Menschen oft tun, wenn sie sogar schlammere Dinge in sich abschirmen – die Klinge lachte schillernd in einem	Fenster blitzen im Licht. Ihre Flügel öffnen sich dieser Frau nicht. Sie öffnen sich nicht jedem. Kein guter Mensch, obwohl nach ihm gerufen wird. Viele wollen gerne helfen, doch sie tun es nicht. Die Frau dreht den Hals sehr weit zur Seite und bleckt das Gebiß wie ein krankes Pferd. Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschieben lässt. Harmlos ist diese Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten. Die Welt steht, unverwundet, nicht still. Die jungen Leute sind gewiß für lange im Gebäude verschwunden. Ein Haus grenzt an das andere. Das Messer wird in die Tasche zurückgelegt. An Erikas Schulter klafft ein Riß, widerstandslos hat sich zartes Gewebe geteilt. Der Stahl ist hineingefahren, und Erika geht davon. Sie fährt nicht. Sie legt sich eine Hand an die Wunde. Niemand geht ihr nach. Viele

Aufblitzen des Fernsehers offener Zähne über ihrer nackten Schulter und dann begann etwas Tintenschwarzes, in den Farben eines leeren Nachtbildschirms, und mit einem Glanz wie metallisches, gräuliches Kondenswasser, das mit brennenden Funken knisterte, zu fließen und sogar von ihrem Unterarm herunterzutropfen...<sup>xxxiii</sup>

kommen ihr entgegen und teilen sich an ihr, Wasser in einem tauben Schiffsrumpf. Keiner der schrecklichen und jede Sekunde erwarteten Schmerzen trifft ein. Eine Autoscheibe lodert auf.<sup>xxxiv</sup>

Das Ende unterscheidet sich. Die Autorin tritt in Sabuschkos Text ins Zentrum und erzählt davon, wie Milena verschwindet. Elfriede Jelineks Roman endet damit, dass Erika im Schein der Sonne nach Hause eilt – während Milena zum letzten Mal auf dem dunklen Hintergrund der Straße zu sehen ist:

Oksana Sabuschko „Ich. Milena“ 1997	Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i> 1983
<p>Und von diesem Moment an fällt es mir schwer, mit Sicherheit zu sagen, was mit Milena als Nächstes geschah – als ob sie wirklich umschaltete, die Verbindung unterbrochen wurde und das Bild sich verzerrte und zu springen begann. Ich verstehe, dass sie verschwand, weil ihr nichts anderes übrigblieb, aber wie genau, in welcher Reihenfolge und in welcher Weise, weiß ich nicht mehr, und da ich es nicht weiß, ist dann Schluss. Natürlich keine Krankenhäuser, keine Leichenhallen, Gott bewahre, nichts so Dramatisches: Ich sehe, nicht ganz, aber definitiv, eine Aufnahme einer verlassenen Straße bei Nacht, in der Milena – vielleicht mit ihrem linken Arm unbeholfen in irgendeinen Schal eingewickelt – von ihrem erloschenen Haus mit dem einzigen blau beleuchteten Fenster weggeht und auf die Fenster anderer Leute schaut, von denen alle im Hintergrund einen brennenden Fernseher haben. Milena bewegt ihre Lippen, aber es ist kein Ton zu hören. Sie geht weiter. Sie biegt um eine Ecke. Sie verschwindet, das heißt, niemand</p>	<p>Erikas Rücken, an dem der Reißverschluß ein Stück offensteht, wird gewärmt. Der Rücken wird von der immer kräftiger werdenden Sonne leicht angewärmt. Erika geht und geht. Ihr Rücken wärmt sich durch Sonne auf. Blut sickert aus ihr heraus. Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um. Es sind nicht alle. Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt.<sup>xxxvi</sup></p>

sieht sie jemals wieder. Niemals.  
Nirgendwo.<sup>xxxv</sup>

Interessanterweise entspricht der Hintergrund dieser Szene bei Sabuschko der Endszene in Handkes Verfilmung der *Klavierspielerin*, die 2001 auf die Kinoleinwände gekommen ist.

Im Falle von Erika ist der Messerstich ein weiterer – der höchste – Akt des Masochismus, während es Milena darum geht, die Kontrolle über die Realität und den eigenen Körper zurückzugewinnen, darum, dass sie aufwacht – sehr oft, auch in den in dieser Arbeit angeführten Zitaten, kommt die Metapher des Schlafes vor, in den die wahre Milena eintaucht.

Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek und die ukrainische Schriftstellerin Oksana Sabuschko wurden in der Kritik oft verglichen, der Vergleich hat sich aber immer auf die Sprachkunst beschränkt und darauf, wie die beiden Autorinnen zu Feminismus und Postkolonialismus in ihrer Darstellung der Geschichte stehen. Dabei ist die Rezeptionsgeschichte beider Autorinnen den langen und durchaus ähnlichen Weg vom literarischen Skandal zur Anerkennung und Auszeichnung des eigenen Stils gegangen. Die vorliegende Arbeit legt die Geschichte der Bezüge Oksana Sabuschkos auf Elfriede Jelinek dar, wobei diese Bezüge sowohl direkt, wie in zitierten Interviews und Essays, als auch indirekt, auf der Ebene der Handlung, wie es am Beispiel des Textes „Ich. Milena“ gezeigt wurde, sein können. Diese Arbeit setzt Oksana Sabuschkos Werke in den Kontext der österreichischen Literatur – den Kontext, mit dem die Autorin sich selbst identifiziert, der aber kaum ausführlich auf der Handlungsebene untersucht wurde.

<sup>i</sup> Oksana Sabuschko: „Rückkehr nach Graz“; übersetzt von Alexander Kratochvil. In: *Österreichisch-Ukrainische Begegnungen: Українсько-австрійські зустрічі*. Lwiw: WNTL-Klassyka, 2011, S. 161.

<sup>ii</sup> Ebenda, S. 162.

<sup>iii</sup> Helmuth Schönauer: *Tagebuch eines Bibliothekars*. Bd. III, 2004-2008. Wien: Sisyphus, 2016. S. 438-439.

<sup>iv</sup> Jewhenija Prytula: „Die ehrliche Widerspiegelung Oksana Sabuschkos“ (ukr. «Чесне віддзеркалення Оксани Забужко»). In: *Пані вчителька*, №3/2010, S. 32.

<sup>v</sup> Oksana Sabuschko: *Feldstudien über ukrainischen Sex*; übersetzt von DAJA. Graz: Literaturverlag Droschl, 2006, S. 13.

<sup>vi</sup> Oksana Sabuschko: „Ich habe die ukrainische Sprache in die Sprache des weiblichen Körpers zu übersetzen versucht.“, zitiert nach: <https://www.droschl.com/buch/feldstudien-ueber-ukrainischen-sex/>

<sup>vii</sup> Original: «Я от тільки зараз так бачу „Сестро, сестро“ – через п'ять років по виході, коли її почали перекладати, коли я почитала чеські, польські рецензії, на певні моменти мені критики (не українські, з українськими критиками справа суттєва!) відкрили очі, відпорівнювали з Анджелою Картер, з Ельфрідою Єлінек і з ким там ще, підказали контекст... Можу вже оцінити об'єктивно, що мені вдалось, а що ні. А

---

поки воно все ще, як зараз „Музей...”, живе-гаряче і ти ще з головою в ньому, – можеш тільки, як хворий, розказувати, як тобі болить. Так що, на добрий лад, у письменників інтерв’ю слід би брати про їхні старі книжки, а не про ті, які тільки-но з комп’ютера». Hier und weiter übersetzt von Ganna Huemer. Zitiert nach: Oksana Sabuschko: „Unsere ganze Geschichte ist ein Museum der vergessenen Geheimnisse“ (ukr. «Вся наша історія – це музей покинутих „секретів“»). In: Український журнал, №9/2008, S. 48.

<sup>viii</sup> Oksana Sabuschkos Interview für das polnische Magazin *Bluszcz*, Juli 2009:

<http://zabuzhko.com/en/interviews/wywiad.html>

<sup>ix</sup> Original: «Скажімо, в Базелі є своя традиція літературних вечорів: туди приходить, як правило, поштива, літературно «просунута» швейцарська публіка, котру, швидше, цікавлять аналогії між Оксаною Забужко і Ельфрідою Єлінек під оглядом літературного тексту, аніж те, як реагують на книжку Оксани Забужко українські політики і що взагалі відбувається з ними та з Україною». Zitiert nach: Oksana Sabuschko: „Die Übersetzung ist wie Renovierung. Sie endet nie“ (ukr. «Переклад – як ремонт у квартирі. Ніколи не закінчується»). In: Deutsche Welle, 01.06.2011. <https://p.dw.com/p/11SiD>

<sup>x</sup> Original: «Я можу прочитати, скажімо, рецензію на себе в німецькій газеті, можливо кілька разів вдаючись до словника. Але художню літературу по-німецьки я не читаю, це забрало б у мене занадто багато часу. Але деякі помилки по ходу все-таки траплялися. Так що жоден переклад ніколи не є абсолютно закінченим, так, як не буває закінченим ремонт у квартирі». Ebenda.

<sup>xi</sup> Original: «Якось Леонід Плющ у розмові розвивав теорію про дужки у жінок-письменниць, зокрема, в Ельфріде Єлінек, Еммі Андієвської – й зауважував, що внутрішні дужки в них мають щось спільне з потенційною вагітністю. Думка виростає ніби зсередини, з іншої думки». Zitiert nach: Oksana Sabuschko: „Die Anarchie der Buchstaben“ (ukr. «Анархія літер»). In: Український тиждень, 10.10.2008.

[http://artvertep.com/news/6986\\_Anarhiya+liter.html](http://artvertep.com/news/6986_Anarhiya+liter.html)

<sup>xii</sup> Original: „Choć lingwistyczna pasja Zabużko sprawia, że śmiało mogłyby konkurować z takimi językowymi tuzami, jak Elfriede Jelinek – ilość słów wyrzucanych na kartkę w różnych dzikich konfiguracjach i zgodnym podziwu zapałem jest tu podobna, to szkoda, że często to tylko działalność dekoratorska, którą można by pominąć bez szkody dla treści.“ Zitiert nach: Patrycja Pustkowiak „Mütter, Ehefrauen und Liebhaberinnen (pol. „Matki, żony i kochanki“). In: Dziennik, 05.11.2007. <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/220669,matki-zony-i-kochanki.html>

<sup>xiii</sup> Oksana Sabuschko: „Heute muss man nicht mehr Städte bombardieren, es reicht, wenn man Hirne zerbombt“ (ukr. «Нині вже не треба бомбити міста, достатньо розбомбити мізки»). In: HOVA Тернопільська газета, 28.05.2022. <http://nova.te.ua/statti/oksana-zabuzhko-nyni-vzhe-ne-treba-bombyty-mista-dostatno-rozbombyty-mizky/>

<sup>xiv</sup> Oksana Sabuschko: „Literatur als mögliche Therapie für die Nation“. In: Oksana Sabuschko: *Der lange Abschied von der Angst*; übersetzt von Alexander Kratochvil. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 2018, S. 14.

<sup>xv</sup> Oksana Sabuschko: *Planet Wermut*; übersetzt von Alexander Kratochvil. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 2012, S. 117.

<sup>xvi</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>xvii</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>xviii</sup> Oksana Sabuschko: *Notre Dame d’Ukraine*. Kyjiw: Fakt, 2018, S. 113.

<sup>xix</sup> Ebenda, S. 407.

<sup>xx</sup> Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською; пер. з польської Дзвінки Матіаш. Kyjiw: Komora Verlag, 2014, S. 225.

<sup>xxi</sup> Kathrin Hillgruber: „Oksana Sabuschko führt durch das »Museum der vergessenen Geheimnisse«“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 07.01.2011, Nr. 4, S. 29.

<sup>xxii</sup> Original: «У моєму романі фемінізм не є самоціллю, це спосіб пізнання світу, будування міжлюдських стосунків, зокрема чуттєвих і партнерських, єдиний чинний, з морального погляду, спосіб виправдати геройню як жінку. Я хотіла показати цей екзистенційний вибір, можна навіть сказати, „мою“ власну долю й призначення, бо мене це в літературі цікавить». In: Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською; пер. з польської Дзвінки Матіаш. Kyjiw: Komora Verlag, 2014. S. 138.

<sup>xxiii</sup> Ebenda.

<sup>xxiv</sup> Kristina Werndl: „Feldstudien über ukrainischen Sex. Schlachtfeld Paarbeziehung: ein wirrer Kultroman aus der Ukraine mit bedenklichen Tendenzen“. In: Aurora-Magazin. [www.aurora-magazin.at/medien\\_kultur/werndl\\_sabuschko\\_frm.htm](http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/werndl_sabuschko_frm.htm)

<sup>xxv</sup> Ebenda.

<sup>xxvi</sup> Original: «І мене справді вразила літературна спорідненість, той самий „пульс“, те саме існування ліричного „я“, що й у мене. А відтак відкрила, що й біографія в нас схожа: філософська освіта, поезія, ранні

---

оповідання, перш ніж стало сили взятися за роман. У її випадку це був роман „Маліна“». Zitiert nach: Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською; пер. з польської Дзвінки Матіяш. Kyjiv: Komora Verlag, 2014, S. 221.

<sup>xxvii</sup> Original: «Отож, коли я прочитала у Бахман про її задум, відчула себе тим мандрівником, що йде по невідомій території, стає на спочинок в якісь печері – й знаходить там скелет іншого мандрівника, який, не дійшовши до мети, загинув. У Бахман я наткнулася на такий скелет. Ми йшли тією самою дорогою, про що я раніше не знала». Ebenda, S. 222.

<sup>xxviii</sup> Die Erzählung „Die Mädchen“ spielt auch mit dem Namen der Hauptfigur, Darka, die bei beiden für Oksana Sabuschko wichtigen ukrainischen Autorinnen vorkommt: Bei Lessja Ukrajinka in der Erzählung „Sympathie“ (ukr. „Приязнь“) sowie bei Iryna Wilde in den Erzählungen „Volljährige Kinder“ (ukr. „Повнолітні діти“) und „Die Uhr schlägt acht“ (ukr. „Б’є восьма“).

<sup>xxix</sup> Original: «А може, так і краще, важко ворухнулася сонна пресонна думка (на сходах Мілені чомусь страшенно захотілося спати), — може, так і треба, адже та, друга Мілена (от вона вже й згоджувалась її признати — вперше назвавши своїм власним ім’ям) — та друга пішла так далеко, як сама вона, без неї, зроду б, мабуть, не наважилася — ні, таки й не наважилася би (думку перебив до сліз широкий, вимучений позіх), — нічим не гребуючи, так, а значить, взяла на себе всю брудну сторону справи (і обняло відпружливим теплом, і заколихало: хай, хай хотсь дбайливий і дужий усе за мене зробить, а я потім... потім... потім...), — взяла, і тепер, бач, повною тут королевою, не вічною відмінницею, як дехто, — це вона вже собі ніжно буркотливим чоловіковим тоном докорила [...].» Zitiert nach: Оксана Забужко: „я, мілена“. In: Оксана Забужко: *Сестро, сестро*. Повісті та оповідання. Kyjiv: Fakt, 2009. 4. Auflage. S. 149-150.

<sup>xxx</sup> Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1980, S. 53.

<sup>xxxi</sup> Original: Все було гаразд, поки Мілена працювала в службі новин — двічі на день з'являлася перед камерою з увімкненим у очах вологим сяйвом „о-яка-радість-знову-vas-bachiti“ (бо глядачів треба любити, як знай повторював режисер, і Мілена це вміла — вона й із знайомими це часом уміла, якщо тільки не дуже бувала втомлена) — і читала не нею заготовлений текст, що його зрідка підправляла, коли не словами, то вже голосом — безпремінно: в цьому Мілена була непревершена, а якщо зовсім чесно, то геніальна, і кожен, хто її чув і пам'ятає на екрані, це потвердив би, так що нічого я не вигадую. Таким голосом, як у Мілени, можна було звечора скидати уряди й парламенти, а вранці ласково поверрати їх на робочі місця, і то без жодного спротиву виборців: він, голос, мінівся, ряхтів, вигравав, нагусав і через край переливався всіма можливими кольорами й відтінками, від тепло шоколадного грудного інтиму до металічного, з притиском на „с“, зміїного посвисту (якщо змії свистять не лише в казках і якщо правда, що, зачувши той звук, людина мусить померти), і навіть кілька в ньому було таких відтінків, про які доти ніхто не знав, що вони можливі, наприклад, озонна свіжість росяного бузку — на початок ранкових новин (о сьомій тридцять), або цинамонова іронічна пряність (гама іронічних тонів була в Мілени особливо рясною), або добротлива підсмаленість хлібної скоринки — то вже виключно для урядових повідомлень [...].» Zitiert nach: Оксана Забужко: „я, мілена“. In: Оксана Забужко: *Сестро, сестро*. Повісті та оповідання. Kyjiv: Fakt, 2009. 4. Auflage. S. 119-120.

<sup>xxxi</sup> Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 23-24.

<sup>xxxiii</sup> Original: «Але ж у неї немає тіла, раптом подумала інша Мілена, і їй здалося, ніби вона закричала це вголос — ніякого тіла в неї немає, чуєте? Це все злуда, жахливе ошуканство, обморочка, обман змислів, це насправді було колись моє тіло, та й зараз іще є, і ніякого іншого нема й бути не може — і, мов сама для себе пошукуючи доказів, вона вхопила ножа, чудесного чоловікового бганого ножика, швейцарського, з крихітним пінцетиком і кістяною колупачкою до зубів у колодочці, що валявся розкритий на нічному столику, — втім, можливо, їй просто дуже боліло в цю мить, коли вона збагнула, що от і її покинуто, неможливе сталося, чи, радше, замислене збулося, і вона врешті приєдналася до сонму всіх тих незліченних жінок, куди так невхильно прошкувала від початку, і тому несвідомо шарпнулася перекрикати один біль другим, голоснішим, зате легшим, як це незрідка роблять люди, вгороджуючи в себе ще й не такі предмети, — лезо сліпучо засміялося в телеспалахові відкритими зубами над заголеним передпліччям, а відтак з передпліччя заструмилося, і потекло, і навіть, здається, стало скапувати долі щось чорнильно темне, барви порожнього нічного екрана, і з полиском мовби металічної, сизуватої осуги, що потріскувала вигорячими іскорками...». Zitiert nach: Оксана Забужко: „я, мілена“. In: Оксана Забужко: *Сестро, сестро*. Повісті та оповідання. Kyjiv: Fakt, 2009. 4. Auflage. S. 152.

<sup>xxxiv</sup> Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 251.

<sup>xxxv</sup> Original: «І от від цієї хвилини мені стає трудно стверджувати напевно, що було з Міленою далі, — ніби справді перемкнуло, урвався зв'язок, і зображення викривилось і почало стрибати. Розумію, що вона зникла, бо нічого іншого її не лишалось, але як саме, в якому порядку й послідовності, — того вже

---

не знаю, а раз не знаю я, то, вважайте, пропало. Звісно, жодних там лікарень, моргів, Боже збав, нічого такого гостросюжетного: бачиться мені, не цілком, правда, виразно, кадр безлюдної нічної вулиці, що нею бреде Мілена — можливо, підтримуючи правицею неоковирно обмотану яким небудь шарфом, чи що, ліву руку, — бреде геть від свого погашеного дому з тим єдиним синюшно підсвітленим вікном, і дивиться на вікна чужі — в кожному з них горить у глибині телевізор. Мілена ворушить губами, але звуку вже не чути. Йде далі. Завертає за ріг. І зникає — тобто більше її ніхто не бачить. Ніколи. Ніде». Zitiert nach: Оксана Забужко: „я, мілена“. In: Оксана Забужко: *Сестро, сестро*. Повісті та оповідання. Куjiw: Fakt, 2009. 4. Auflage. S. 153.

xxxvi Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 251.