



РОМАНИ ТОМАСА БЕРНХАРДА: ФОРМА И ЊЕНА УЛОГА

Томас Бернхард: уништитељ прича?

За двадесет и пет година колико је прошло од објављивања његовог првог романа, *Мраз* (Frost, 1963), до извођења његове последње позоришне представе, *Три хероја* (Heldenplatz, 1988), Томас Бернхард постао је признат као један од најважнијих аустријских послератних писаца. Додељене су му бројне књижевне награде како на немачком говорном подручју тако и широм Европе: у Немачкој су му додељене Georg-Büchner-Preis и Bremer Literaturpreis, у Италији Premio Prato и Premio Mondello, у Француској Prix Séguier и Prix Médici, а добитник је и мноштва мањих награда. У родној Аустрији додељене су му Kleiner Österreichischer Staatspreis für Literatur, Anton-Wildgans-Preis, Franz-Theodor-Csokor-Preis и – награда коју је сам Бернхард највише ценио – Grillparzer-Preis. Прерана смрт, фебруара 1989, у педесет и осмој години, прекинула је изузетно плодну каријеру: осамнаест драма, два тома једночинки, пет томова аутобиографије, неколико збирки приповедака и шеснаест дужих приповедака и новела.

Упркос опсежном креативном опусу, међутим, Бернхард је био зачуђујуће суздржан по питању давања било каквих програмских изјава на тему естетике. За разлику од сународника Петера Хандкеа (Peter Handke), никад није отворено нападао водеће личности књижевне заједнице с циљем оправдавања сопствене уметничке праксе нити је икад прихватио да буде резидентни писац на неком универзитету. Никад није одржао чувена „Франкфуртска предавања о поетици“. Бернхардови најзначајнији коментари о поетици налазе се у кратком тексту под називом „Три дана“ („Drei Tage“). Јуна 1970. године, аустријски режисер Фери Радакс (Ferry Radax) снимео је филм *Италијан* (Der Italiener), чији је сценарио Бернхард адаптирао на основу сопствене истоимене приповетке.¹ Уместо интервјуа који је Радакс затражио а Бернхард одбио, аутора су снимили како седи на клупи у парку у Хамбургу и изговара монолог у коме излаже своја промишљања на тему приповедног текста, књижевног стварања и „разумевања себе“ („Selbstverständnis“) као писца. Снимање је трајало три дана (отуд наслов), а транскрипт монолога је објављен 1971. године у виду додатка *Италијану*.

Једна чувена и често навођена тврдња из „Три дана“ тиче се Бернхардовога односа према традиционалним видовима приповедања:

С грује сцрпране, ја наравно нисам весело ауџор, нисам ѿриповедач: ѿриче у сушћини мрзим. Ја сам уништитељ прича, ја сам типичан уништитељ прича. У свом рагу, кад се

¹ О томе како је текло снимање видети интервју с Феријем Радаксом у Fialik.

неїде јаве најовешїаї неке їриче, или кад у даљини, иза брежуљка їрозе, видим како из-
рања најовешїаї їриче, ја їа уїуцам. (It 88)

Критичари су се изнова враћали овој изјави, убеђени да она адекватно описује или објашњава Бернхардове приповедне технике, те су је тумачили тако да иде у прилог њиховим интерпретативним приоритетима.² Најсложеније књижевно тумачење термина „уништавање прича“ („Geschichtenzerstörung“) дао је Херман Хелмс-Дерферт (Hermann Helms-Derfert), који сматра да термин означава Бернхардово раскидање са свим што прописује уметност и друштво. Додуше, он такође тврди да су најнапреднији модернистички писци већ одбацили „органиско“ уметничко дело „кад су се коначно ослободили окова традиционалне уметности приповедања“ (1). Он, даље, наводи да се „уништавање прича“ односи како на приповедни поступак тако и на друге аспекте Бернхардових текстова: „Монолошки, дисоцирани говор децентрализованог субјекта, музици аналогно говорење, које делује као да претвара речи у тонове, укидање традиционалних општих појмова стваралаштва, или – коначно – парадоксални токови радњи, који противрече логици и стварности“ (3).

Хелмс-Дерфертово хватање у коштац са „уништавањем прича“ је занимљиво јер илуструје неке проблеме садржане у овом термину. Као књижевно-историјски појам, неадекватан је зато што не исказује различитост Бернхардових текстова од текстова оних аутора који су стварали почетком двадесетог века. Кад се термин „уништавање прича“ примени на питање садржаја или тематике, онда он постаје синоним за антиреализам – на крају крајева, не постоји разлог зашто би нетрадиционалане жанровске категорије или контрадикторни, немиметички токови радње имали негативан ефекат на приповедање. С друге стране, кад се употреби у сврху категоризације формалних одлика Бернхардових текстова, термин функционише само на најуопштенијем нивоу, што ограничава његову вредност као аналитичког појма. Разматрање Бернхардовога стваралаштва у оквирина „уништавања прича“ доноси ризик редуковања разноврсних приповедних техника на један једини принцип. А то је, затим, проблематично зато што је изузетно непрецизно и зато што има тенденцију да неприметно створи представу да је Бернхардово стваралаштво „једнолична гомила“ („monolithischen Block“) – што је представа коју Хелмс-Дерферт оштро критикује.

Ради се о томе да „Три дана“ датира из 1970, када се оно што је Бернхард до тада објавио углавном састојало од свега три новеле и две „приповетке“ („Erzählungen“) – *Amras* и *Ungenach*. Ове приповетке су најфрагментарније од свих Бернхардових текстова, те је појам „уништавање прича“ примењивији на његово рано стваралаштво него на каснију прозу. Поглавље о романима *Мраз* и *Поремећај (Verstörung)* истражује оне карактеристике Бернхардових текстова које прете да разграде приповедну структуру. Упркос томе, сматрати да је „уништавање прича“ естетски *їроїис* пре него *оїис* Бернхардове првобитне приповедачке праксе било би веома натегнуто тумачење јер његову каснију прозу карактерише знатно мање радикална наративна фраг-

² Види нпр. Kohlenbach 58-9; Rietra 109; Huntemann, *Artistik* 181-2; и Mariacher, 'Umspringbilder' 169-75.

ментација док „уништавање прича“ престаје да функционише као адекватна дескриптивна ознака.

Може се рећи да је управо то запазила Ингеборг Хестереј (Ingeborg Hoesterey) кад је 1988. године истакла да су Бернхардове суптилне и разнолике приповедачке технике до тада биле слабо запажене у критици (117). Премда је било критичара који су се од тада бавили формалним питањима,³ постоји значајна празнина у погледу постојеће секундарне литературе о Бернхардовим приповедним стратегијама. Ова књига бави се управо таквом анализом. Користећи приповедне теорије које су настале првенствено на тлу Француске и Америке, износим наратолошка тумачења оних дела за која сматрам да спадају у најзанимљивију и најзначајнију Бернхардову прозу. Квантитативни нагласак стављен је на касна остварења (после 1975. године) зато што управо у њима Бернхард демонстрира највеће умеће и суптилност манипулисања приповедачким стратегијама. Критичка анализа усредсређује се на *улоју* коју игра форма у организацији сваког појединог текста.

Ова студија је, стога, покушај да се оде „даље од формализма“ у проучавању приповедног текста. Као прво, она настоји да анализи текста поврати осећај приповедне динамике, начина на који формално уређење текста усмерава напредак за време читања. Као друго, она настоји да појасни међусобни однос тематских и формалних питања у приповедним текстовима. Као треће, она испитује начин на који сами текстови проблематизују питања приповедног приказивања и приповедне трансмисије. Стратегије којима се користе Бернхардови приповедачи или *огражавају* или *решавају* приказивачке или егзистенцијалне проблеме који се експлицитно јављају на нивоу приказаног света. Другим речима, испоставља се да је приповедни текст повезан с тематиком било као *џанган* или као *реакција*. Тако да Томас Бернхард пре него „уништитељ прича“ постаје вешт и итекако самосвестан *казивач* прича.

Бернхард и критичари

Бернхардов комерцијални успех и јавно признање од стране књижевних жирија који су му додељивали награде подударили су се с великим интересовањем академских критичара за његово стваралаштво. Секундарна литература о његовој књижевној прози толико је обимна да би исцрпан преглед захтевао посебну књигу. Из практичних разлога, зато, бавићу се оним студијама које чине кључне правце критике Бернхардовога дела, те подвргнути сваки приступ критици са становишта наратологије. Као резултат јавиће се неодложна потреба за сагледавањем разноликости Бернхардових приповедних техника.

Интертекстуалност

Бернхардова дела, како прозна тако и драмска, у толикој мери су прожета референцама на друге писце и мислиоце да захтевају испитивање „интертекстуалних“

³ Види део „Приповедна форма и Бернхардова ‘сабрана дела’“.

веза. Јулија Кристева (Julia Kristeva) се обично сматра заслужном за увођење појма интертекстуалности, те су бројни постструктуралисти усвојили и адаптирали њену дефиницију. Интертекстуалност се тумачи као општи дискурзивни простор који омогућава разумевање књижевних текстова. Другим речима, то је скуп већ постојећих означитељских пракси које образују контекст неопходан за разумевање било којег „поетског“ исказа (Culler, *Structuralist Poetics* 139-40). Оглед *С/З* Ролана Барта (Roland Barthes), који је добар пример овог приступа, развија теорију о томе да је дато дело ткиво сачињено од анонимних дискурса, укључујући књижевне конвенције и стереотипна очекивања, клише и дескриптивне системе дате културе који настају као резултат понављања веза и асоцијација како унутар једног текста тако и међу различитим текстовима.

Но, будући да су цитати из којих се текст састоји анонимни, ван је читаочеве моћи да их разуме или утврди одакле потичу. Због тога настаје проблем кад се постструктуралистички појам интертекстуалности конкретно примени на изучавање текстова. С једне стране, као што је показао Џонатан Калер (Jonathan Culler), критичари који се приклањају општој теорији интертекстуалности као анонимног дискурзивног простора често у својој критичкој пракси прибегавају мање-више традиционалном облику „истраживања извора“ („Quellenforschung“) (*Pursuit of Signs* 100–110). С друге стране, иста ова теорија се може навести као оправдање за арбитарно декламовање асоцијација, паралела и слично. Од разних студија Бернхардовог дела које се ослањају на неки вид интертекстуалности, студија Јоахима Хела (Joachim Hoell) о Бернхардовом роману *Брисање* (*Auslöschung*) примењује први приступ, док је студија Гернота Вајса (Gernot Weiß) *Брисање филозофије* (*Auslöschung der Philosophie*) узета као пример другог приступа.

Хел експлицитно одбацује постструктуралистички појам интертекстуалности зато што сматра да је недопустиво да се интертекстуална студија претвори у „дозволу за произвољне асоцијације рецепијента“. Насупрот томе, он „текст“ дефинише као „књижевни текст“ и разматрања ограничава на оне ауторе и дела који се помињу на страницама романа *Брисање* (27). Разлог, како каже, лежи у томе што су ови писци били најважнији стварном Бернхарду и што су то писци чија дела чине претходне текстове дела „Брисање“ које пише фиктивни Мурау (Murau) (10). У оним случајевима где се помиње писац али се не тематизује специфично дело, интертекстуална референца је „системска референца“ („Systemreferenz“). Тако, на пример, мислиоци француског просветитељства и руски писци из деветнаестог века које помиње Мурау значајни су „јер су садржински одређена искуства и сазнања из времена просвећености, као и поетолошки поступци уметности романа 19. века, повезани и конфронтирани с Мурауовим унутрашњим и спољашњим животом“ (29). Међутим, кад год се помену специфични текстови, интертекстуално тумачење се детаљно позабави делом с циљем да прошири значење одређених тематских подручја у *Брисању* (29). У свом тексту, Хел, повлачи бројне тематске паралеле између текстова које наводи Мурау и текста романа *Брисање*.

Начин на који Хел користи интертекстуалност је проблематичан и на општем нивоу и на нивоу појединачних анализа. Одлуку да анализу ограничи само на оне текстове

које Мурау изричито помиње подрива склоност да текстове које непосредно разматра проширује мноштвом других извора. У поглављу *Процес (Der Prozess 108-25)*, наводи друга Кафкина и Бернхардова дела, теоријске расправе о бирократији и тоталитаризму, као и секундарне изворе, и то чини управо на начин који евоцира онај вид „постструктуралистичке“ интертекстуалности коју он одбацује. *Брисање* одаје ути-сак текста који се уплео у масу означитељских система и пракси које далеко превазилазе ограничени корпус текстова које помиње Мурау и чији се број потенцијално може неограничено повећати. Чини се да Хел то и признаје у епиграфу који је одабрао из *Поремећаја*: „Али заробљени смо у једном константно свецитирајућем свету, у једном непрекидном цитирању које чини свет“ (9). Осим тога, тврдња да су аутори који се помињу у *Брисању* они које је Бернхард највише ценио се не може проверити и ослања се на наивно поистовећивање приповедача и аутора. Такво бркање присутно је и у биографским паралелама које Хел повлачи између Бернхардовога живота и биографија других аутора (212), као и у одлуци да Марију из *Брисања* третира као да је стварна Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann), а не измишљени лик из романа.

Хелово тумачење Марије разоткрива највећи проблем његовог приступа, а то је потпуни изостанак објашњења улоге коју различити текстуални елементи играју у приповедној организацији *Брисања* и његових могућих „изворника“. Техника успостављања тематских паралела занемарује посредничку функцију наративне форме. Пошто Хел не познаје теорију приповедања, он не истражује зашто Мурау користи интертекстуалне референце у друге, нетематске сврхе као што су успостављање ауторитета приповедача, нити разматра како Мурауова критика Томаса Мана (Thomas Mann), на пример, можда неупадљиво ствара ироничан однос према приповедачу. Стога његова студија само показује како се одређени топови присутни у *Брисању* могу срести у текстовима бројних писаца које наводи Мурау.

Студија Гернота Вајса користи теорију текстуалности која је дијаметрално супротна оној коју користи Хел. Следећи Деридино (Derrida) учење, он прво руши хијерархијски однос између књижевности и филозофије који је одувек привилеговао филозофију (11-15). Затим деконструира опозицију између „оригинала“ и „цитата“, као и с њом повезани бинарни пар „озбиљне“ и „неозбиљне“ тврдње (17-20). Тиме Вајс настоји да спречи да се „филозофски говор“ („philosophische Rede“) у Бернхардовим текстовима одбаци као пуко „пресипање из шупљег у празно“ („hohl und nichtig“), то јест, да се не одбаци као „неозбиљан“ (20). Овим се, исто тако, оправдава пракса тумачења приповедног текста као средства филозофског дискурса. Циљ Вајсове анализе јесте да истражи „*исцрпаност филозофских појмова у књижевном шекспиру*“, а „критика филозофије“ („Philosophiekritik“) поменуте у наслову видна је на оним „*месџима на којима се Бернхардови шекспирови кријички осврћу на оне филозофске конструкције које су им приписане*“ (21).

Вајсов увод обрће класичну тактику деконструкције. Док у својим тумачењима Дерида приступа филозофским делима као текстовима и питању језика додељује централну позицију, Вајс поново успоставља хијерархију коју је настојао да деконструира, при чему филозофији додељује привилеговани статус важнијег термина који се, потом, „уписује“ у књижевност. Према Вајсовом мишљењу, „појмовне дисторзије“

омогућавају критички поглед на филозофију, чиме сигнализира да су питања којима се бави, управо, појмовне природе. У најважнијем поглављу своје књиге он се упушта у мамутски процес алегоризације, превођења деконтекстуализованих аспеката Бернхардових текстова у филозофске термине, а затим и у процес показивања како се они подударају или, повремено, не подударају с филозофском мисли еклектичног низа мислилаца. У поглављу о роману *Кречана* (*Das Kalkwerk*), на пример, проблеми „духа“ („Geist“), резигнираности и брака размотрени су узимајући у обзир Кјеркегора (Kierkegaard) (46-57), Конрадово повлачење у кречану је изједначено с хајдегерском „трансценденалности бивствовања у свету“ (57-64), а техника уметнутог цитата протумачена је као илустрација Хајдегерове (Heidegger) критике језика као „брбљања“ („Gerede“) (68-9). Лик Конрада је у складу са Новалисовим (Novalis) поимањем генија (71), али чињеница да му апсолутно све одвлачи пажњу од учења објашњена је позивајући се на Паскала (Pascal), који сматра да нам дистракција помаже да живимо са сазнањем о сопственој „ништавности“ („Nichtigkeit“) (65-7). Затим се показује како је Конрадово учење заправо немогуће према Витгенштајновој (Wittgenstein) филозофији језика (72-7).

Питање које се јавља на крају је следеће: какве све ово има везе са Томасом Бернхардом? Чак и ако прихватимо да су филозофски дискурси које Вајс издваја заиста „уписани“ у Бернхардове текстове (а не да су их критичари насумично наметнули), Вајс не истражује како се те филозофеме пренесе читаоцу путем романескне форме. Како су, на пример, толико различити мислиоци попут Кјеркегора, Хајдегера, Паскала, Витгенштајна и Новалиса обједињени у приповедној структури? Да ли текст као *приповедни* текст, а не скуп предложених тврдњи, доприноси „критици филозофије“? Како филозофеме мењају значење кад се нађу у новом – приповедном – контексту? Вајсов виртуозни излив стила и ерудиције оставља ова централна питања без одговора и нуди тумачење које заобилази најзанимљивију и најзначајнију особину Бернхардових романа: да *они казују приче*.⁴

Историјска алејорија

Мало која европска земља је претрпела тако дубоке промене у двадесетом веку као што је то Аустрија и, попут многих послератних аустријских писаца, Бернхард се често бавио питањем аустријске историје. Две важне студије с различитих становишта анализирају ову „проблематику историје“ („Geschichtspröblematik“) у његовим романима.

Андреас Геслинг (Andreas Gößling) у монументалној студији *Рана проза Томаса Бернхарда* (*Thomas Bernhards frühe Prosa*) посеже за опсежним терминолошким, појмовним и стилистичким апаратом хегеловске естетике, фројдовске психоанализе и Франкфуртске школе марксизма с циљем да успостави скуп бинарних опозиција

⁴ У вези с тим, види Хунtemanову критику књиге Geraldа Jurdzinskog *Leiden an der 'Natur': Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers* (Huntemann, *Artistik* 15-17).

које отеловљују два супротстављена историјска погледа на свет. На једној страни опозиције стоје хришћанство, филозофски идеализам, феудализам, стазис и „дух“ („Geist“), док се на другој налазе рационализам, наука, савременост, промена и „разум“ („Verstand“). Геслинг прати тензију која се развија између ова два конкурентна погледа на свет и која се манифестује како у антиномијском пару приповедач-протагониста у три анализирана романа тако и у физичком простору (природа, зграда) где је радња смештена. Природа истовремено функционише као „област свести“ („Bewußtseinslandchaft“), „окружење сна или жеља“ („Traum-order Wunschumwelt“) (11), симболишући психичку борбу приповедача и протагониста да изађу на крај с неповратним губитком „јединственог субјекта“.

Геслингова студија запањујућа је комбинација исцрпности и редуковања. Он обухвата невероватан број текстуалних детаља, али успева да готово све подведе под окриље опозиције феудализам-савременост. То за последицу има изједначавање: стиче се утисак да сви текстуални елементи имају исту вредност и губи се увид у њихов релативни значај у организацији приповедног текста. Осим тога, Геслингов приступ, упркос усредсређености на тему историје, намеће Бернхардовим текстовима екстремно синхрону схему, што се види по честој употреби геолошких метафора. Због оваквог приступа статус романâ као наратија које неизоставно имају временску димензију уопште није истражен. Но, да изабрани приповедни вид заузима централно место у стварању „значења“ сваког текста који тврди да приказује историју на различите начине су показали критичари културе као што су Хејден Вајт (Hayden White) и Доминик Лакапра (Dominick LaCapra).⁵ Изоставити разматрање приповедне форме као временске конструкције у крајњој линији редукује *Мраз*, *Поремећај* и *Коректуру* (*Korrektur*) на статичке илустрације „филозофије историје“ која им претходи.

Херман Хелмс-Дерферт недавно је изнео знатно више изнијансиран приступ питању историје. Он разматра историјску позицију нараторâ као грађана Друге аустријске републике који настоје да се конституишу као аутономни субјекти, али се непрестано суочавају с чињеницом да су друштвене институције породице, државе, религије и културе оставиле неизбрисиве трагове на њиховом субјективитету. Последица тога јесте поимање историје као терета:

Социјални, политички и културни притисак консензуса и идентификације се све болније осећа као притискајући окови, као што се у свету родитеља микрокосмички оцира на Друга република затвара у односу на све новине и у слејом традиционалном веровању негује староаустријско наслеђе, иако из тог наслеђа неће и не може да извуче стваралачки капијал. (4)

Хелмс-Дерфертов метод сличан је Геслинговом по томе што појединачне романе тумачи као алегије аустријске историје. Но, док је основни сукоб у Геслинговој студији апстрактно надметање два погледа на свет, Хелмс-Дерферт усредсређује пажњу на начин на који главни ликови Бернхардових романа истовремено отеловљују

⁵ Видети нпр. White, *Metahistory i Tropics of Discourse*; LaCapra, *Representing the Holocaust*.

и културно наслеђе Хабзбуршке монархије (која је стога свеprisутна као контраст Другој републици) и покушај да се с тим наслеђем носе у послератном периоду.

Пришисак историје (Die Last der Geschichte) је једна од најсложенијих и најинтересантнијих књига о Бернхарду, али, као и свако алегоријско тумачење, не може да се отргне од темељне симболичке интерпретације према којој сваки детаљ у тексту „заправо“ означава нешто друго. У приступу Хелмс-Дерферта многа поглавља у наслову садрже реч „као“ („als“) која означава еквиваленцију два диспаратна ентитета: „Стара Аустрија као имплицитни критички контраст грађанском капитализму“ (41), „Кула од карата као политичка рестаурација“ (117), „Ловачка кућа као смисаона слика модерне“ (223), итд. Хелмс-Дерферт, међутим, не наводи експлицитно које су то особине приповедног текста које омогућавају, оправдавају и наводе на овакво алегоријско тумачење. Поред тога, он излаже есхатолошко виђење историје као прогресивне дезинтеграције, при чему је сваки покушај рестаурације осуђен на пропаст, али слично Геслингу ни он не разматра како Бернхардове приповедне технике могу одражавати, релативизовати или представљати реакцију на такво виђење историјског процеса.

Феминизам

Упркос мизогинији коју испољавају многи Бернхардови протагонисти, његово дело изазвало је релативно мало феминистичких тумачења. Она, међутим, завређују да буду размотрена зато што представљају једине приступе Бернхардовом делу чије су намере нескривено политичке и зато што се у њима изразито јасно виде проблеми таквог приступа кад се при тумачењу занемари приповедна форма.⁶

Најпознатија Бернхардова феминистичка критичарка је Рија Ендрес (Ria Endres), чија је дисертација под називом *Свишли до краја (Am Ende angekommen)* 1980. године заталасала студије германистике. „Нећу да тумачим,“ тврди она, „већ да раставим мушки дискурс, који је толико тамно запакован у естетику“ (7). Њена танка књига не-престан је напад на Бернхарда, чије дело и на синтаксичком и на тематском нивоу она тумачи као симптом патријархата на умору. Стагнација патријархата кроз историју манифестује се у репетитивној, „статичкој“ структури Бернхардових реченица: „Структура садашњости јесте структура језика, у којој су се задржали моћни фрагменти прошлости, а то су клишеи“ (25). Бернхардови ликови поступају и говоре с намером да надоместе недостатак плодности или потенције (50-7 и *passim*), а њихова претерана интелектуалност је израз настојања да се потисне или продуктори Ерос (45-6), који је према мишљењу Ендресове изражен у телу, либиду и природи, и изједначен са женскости. Потиснуто се, наравно, враћа, али као рушилачка сила (67-8, 80-1). Жене, за то време, готово да и не постоје у Бернхардовим фиктивним световима, а кад се појаве, функционишу као пуке мушке пројекције (98-100).

⁶ Премда други критичари, првенствено Геслинг и Гампер, примењују аналитичке технике изведене из Франкфуртске школе марксизма, за њихове студије се не може рећи да су изворно материјалистичке.

Стивши до краја је дело којим доминира отворена лична антипатија Ендресове према „леснику Бернхарду“ („dem Dichter Bernhard“) (7). Отуд постоји извесна иронија у чињеници што њена агресивна реторика категоричких тврдњи (а не аргумената) толико наликује реторици Бернхардових протагониста. Што је важније, негативни афект који прожима текст Ендресове уопште није образложен нити проблематизован у односу на саме Бернхардове романе. Уместо тога, она се води претпоставком да Бернхардове фиктивне творевине говоре у име аутора. Кад се подрије идеја о истоветности писца и приповедача, може се стићи до истих закључака до којих долази и Ендресова, с том разликом да се Бернхардов успех вреднује на другачији начин, да му се ода признање на изузетној дијагнози према којој је патријархат крајем двадесетог века запао у ћорсокак. Осим тога, она се усредсређује на синтаксу и садржај што значи да занемарује кључно питање приповедне трансмисије. Родна политика у приповедном тексту не бави се само питањем како је приказан свет; структуре приповедне перспективе наводе читаоца да се идентификује с тим светом или да се од њега дистанцира. То се разликује од текста до текста, а Ендресова се са свог становишта свеопште осуде тиме није адекватно позабавила.

Андреа Рајтер (Andrea Reiter) креће с намером да поправи негативну и ускогруду оцену Бернхардових женских ликова коју је дала Ендресова. Послуживши се примерима из Бернхардових дела објављених после 1980. године (која нису могла бити позната Ендресовој), она трага за позитивним као и за негативним представама жена, те наводи примере супруга, љубавница, станодавки, мајки, „људи из живота“ („Lebensmenschen“) и сестара с намером да прикаже разноврсност и изражену индивидуалност Бернхардових женских ликова. Иако указује на то да Ендресова не узима у обзир приповедну форму, међутим („Die Bachmann“ 171), и она прави исти пропуст, те је њено целокупно разматрање засновано искључиво на садржају. То доводи до наивног тумачења родних односа у Бернхардовим текстовима јер речи приповедача узима здраво за готово и занемарује формалне аспекте. Разматрајући насилнички однос према женама у романима *Кречана*, *Коректура*, *Да (Ja)* и *Дрварење (Holzfällen)*, на пример, Рајтерова тврди: „Не сме се, међутим, изгубити из вида чињеница да мушкарци који се тако понашају то чине у крајњем очају, што Ендресова занемарује“ (170). Ово проналажење оправдања за протагонисте показује меру у којој је Рајтерова усвојила системе вредности из текстова које анализира, што се десило јер није размотрала текстуалне стратегије које наводе читаоца управо на тај чин. Будући да уопште не анализира приповедну технику, њена расправа о Бернхарду и питању рода у крајњој линији функционише као апологија и има тенденцију да потврђује вредност пре него да доведе у питање патријархалну идеологију разматраних текстова.

Од истог проблема пате и два чланка Миреј Табах (Mireille Tabah) о представљању жена у роману *Брисање*.⁷ Полазећи од тезе да „како стоји записано у патријархалној слици света једне жене, мушки субјекат се ствара искључивањем и потчињавањем [жене] оном „другом“ [мушкарцу]“ („Misogynie“ 77), Табахова истражује како Бернхар-

⁷ У оба чланка понављају се исти аргументи, с тим што је други незнатно модификован пошто признаје да је Мурау делимично свестан своје мизогиније.

дове слике жена подражавају стереотипне фантазије женскости карактеристичне за патријархат. Мурауова мајка представља природу, сексуалност, анти-интелектуализам, опортунизам и лицемерје у толикој мери да постаје „симбол [свих] зала која прете Аустрији и свету“ („Dämonisierung“ 151). Песникиња Марија, с друге стране, представља „суштински појам самосталног, неподмитљивог и опушеног духа“ („Dämonisierung“ 154) док је истовремено детињаста („Dämonisierung“ 156). Она је у крајњој линији андрогина, десексуализована жена, „објекат пројекције и одраз мушкарца који је користи за властито самоостварење“ („Dämonisierung“ 156).

Узети бинарну опозицију демонизација-трансфигурација за основу критичког тумачења романа *Брисање* проблематично је из неколико разлога. Као прво, таква стратегија носи ризик да репродукује пре него подрије бинарно резонување патријархалног дискурса. Као друго, приступ Табахове се још више доводи у питање кад уочимо да она ту опозицију може да постави тек пошто занемари значајне елементе у тексту, као што је очигледна еротска компонента Мурауовог односа према Марији. Напослетку, детаљнија анализа Мурауових текстуалних пракси открила би да он заправо проблематизује опозиције при самом чину њиховог постављања. Његово посезање за бинарним опозицијама је толико грубо и експлицитно да оне функционишу као карикатуре патријархалних фантазија и наводе критичара да поближе испита оне моменте у тексту који их по свој прилици подривају. Табахова, међутим, то не чини.

Као што ћу настојати да покажем у другом и трећем поглављу, адекватно разумевање родне политике у Бернхардовим текстовима не може се стећи анализама које се усредсређују на садржину и „слике жена“ науштрб реторике.⁸

„Музичка“ ѝроза

О улози музике у Бернхардовом животу сведоче бројни примери забележени у аутобиографској пенталогiji: усамљеничко свирање виолине у ормару за ципеле у интернату (*Uzrok; Die Ursache*), часови певања и музичке теорије с Маријом Келдорфер (*Maria Kehldorfer*) и Теодором Вернером (*Theodor Werner*) (*Погрум; Der Keller*), као и благотворно дејство певања на пацијентова плућа (*Хлагноћа; Die Kälte*) најистакнутији су примери Бернхардове употребе музике с намером да изгради властити мит.⁹ Музика је од централног тематског значаја у многим Бернхардовим романима и драмама: првенствено у делима *Моћ навике (Die Macht der Gewohnheit)*, *Ииноранџ и лудак (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*, *Губиџник (Der Untergeher)*, *Дрварење*, али у мањој мери и у *Да, Бетону (Beton)* и *Корекџури*. И Бернхард је у неколико наврата лично алудирао на чин писања као „музички процес“: „Рекао бих да је то питање ритма и да

⁸ О детаљнијем приступу истој теми, видети мој чланак „Опирање Бернхарду“ („Resisting Bernhard“).

⁹ После Бернхардове смрти испоставило се да је анонимни пријатељ и учитељ у *Хлагноћи* заправо диригент Рудолф Брендле (*Rudolf Brändle*), чији су мемоари *Сведочансџива једној ѝриџаџельсџива: сећања на Томаса Бернхарда (Zeugenfreundschaft: Erinnerungen an Thomas Bernhard)* једно од најзанимљивијих штива на тему „Познавао сам Томаса Бернхарда“ и представљају информативну допуну *Хлагноћи*.

веома има везе с музиком. Да, то што ја пишем може само да се разуме уколико се себи разјасни да се пре свега у обзир узима музичка компонента, па тек онда оно што ја казујем“ (*Von einer Katastrophe* 109).¹⁰ Бројни критичари, различитог степена компетенције и с различитим успехом, покушали су да анализирају Бернхардове текстове у односу на музичке структуре.

Један од првих научних радова о Бернхарду у коме је у великој мери коришћена музичка терминологија је рад Манфреда Јургенсена (Manfred Jurgensen) „Говорне партитуре Томаса Бернхарда“ („Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“). Јургенсен се бави статусом језика у Бернхардовим текстовима. Он сматра да Бернхардов језик не изражава нити преноси идејну садржину него „игра улогу себе“ и тако на нивоу форме представља пандан оног што Јургенсен назива „таутологијом мисаоног говора“ („Tautologie der Gedankensprache“ 100). Значење Бернхардових дела, стога, *јесће* њихов стил (101). Но, недостатак Јургенсенове анализе представљају појмовне и лингвистичке нејасноће, што је проблем који се повећава употребом музичких метафора за које је тешко утврдити на шта се конкретно односе. У следећем примеру музичка терминологија је набацана без икаквог покушаја да се систематски и значењски повеже с текстовима који се разматрају:

Бернхард пише арије на различите мисаоне начине, као што композитор компоује користећи различите тонове који, међутим, морају бити у [позитивном] међусобном односу. То су мисаоне композиције, у којима су међусобни односи формално-језички естетизовани. (101)

На пример, у појиносној ископној („луда“) корелација појмова „лума“ и „висок водоспај“ [у Поремећају] доушћа да се созна као музичка реченица, као фуја до најситнијих дејала. (111)

Нигде у раду није истражена истинска могућност поређења ова два медија. Музички појмови се користе насумично и импресионистички, те Јургенсенов рад има тенденцију да се претвори у ауто-референтну лингвистичку конструкцију каквом он сматра Бернхардове романе. Као критички приступ, музички модел нам једва нешто може рећи о текстовима које би требало да расветли.¹¹

Андреа Рајтер је 1989. године објавила чланак „Музичка проза“ Томаса Бернхарда“ за који је Антон Кретли (Anton Krättli) рекао да спада у „најбоље што је о овом писцу написано“ (нав. према Kuhn 34). Таква издашна похвала, међутим, може бити изречена само ако се занемаре озбиљни проблеми које чланак покреће. Оштро критикујући Рајтерову, Гудрун Кун (Gudrun Kuhn) истиче да су аналогije које Рајтерова повлачи између делова романа *Сџару мајстори* (*Alte Meister*) и дупле фуге заснова-

¹⁰ Cf. и: „То су реченице, речи које се граде. У суштини то је попут играчки које се слажу једна преко друге, то је као музички процес.“ (It 80)

¹¹ Исто се може рећи за Хунтеманову расправу на тему „Проза и ‘музичко’ преструктурирање“ („Prose und ‘musikalische’ Überstrukturierung“) (*Artistik* 179-84), где се на свега неколико коментара о музици настављају размишљања о лингвистичком скептицизму, стилу, монотонији и „уништавању приче“ („Geschichtenzerstörung“).

не на погрешној примени музичке терминологије, мањкаве *синтаксичке* анализе Бернхардове прозе, бркању синтаксичких и семантичких категорија и произвољном одабиру одломка из текста који структурално и тематски излази из задатих граница анализе (Kuhn 34-8). Нема потребе да се на овом месту наводе прецизни и крајње технички аргументи Кунове. Оглед Рајтерове покреће много директнија питања која се тичу примене музичке терминологије на вербалне текстове.

Она критикује Јургенсена зато што се „запетљао у музичку метафору“, те с правом истиче да Бернхардови коментари о музикалности властите прозе не значе да се његово дело може „окарактерисати као музичко само зато што дозвољава тумачење које примењује музичке метафоре: то би био пуки маниризам тумача“ (193). Ипак, њена анализа врви од музичке терминологије чија је функција стриктно метафоричка. Одлука да реторичке фигуре хијазам и оксиморон опише у складу са „Шенберговим принципом обрнутог одраза у серијалној музици“ (197), или да Регерове антихајдегерске тираде сматра низом модулација (199), или да понављање одређених реченица тумачи као „неку врсту рефрена“ типичну за рондо (200): сви побројани примери су метафоре али се то нигде изричито не каже нити се испитују границе њихове примењивости. Осим тога, сви покушаји Рајтерове да Бернхардово дело објасни кроз призму мотивског низа су осујећени признањем да одломак који је изабрала из *Сџарих мајсџора* одступа од предложеног музичког модела. Тиме се аналитичка вредност овог модела доводи у питање, а метафоре које Рајтерова проналази, штавише, напослетку престају да буду музичке и постају просторне: ширење-скупљање, горе-доле (194). Свака веза с музиком тиме бива толико ослабљена да губи сваки значај за критичко тумачење.

Последњи крупни проблем у вези са анализом коју излаже Рајтерова лежи у томе што не објашњава текстуалне макроструктуре. Она „музичку прозу“ посматра потпуно одвојено од ширих питања приповедне структуре и приповедног значења. Уместо тога, она уситњава дати роман (*Сџари мајсџори*) на скуп насумично истргнутих одломака и подвргава их „музичкој“ анализи, која, чак и кад би имала смисла, не би могла ништа да нам каже о улози „музичких“ структура у *џриповедном* тексту.

У студији *Трилоџија уметности Томаса Бернарда*: Губитник, Дрварење, Стари мајстори (1999), Грегор Хенс (Gregor Hens) излаже неколико начина на који музичка анализа може бити корисна у разматрању приповедне форме и приповедне тематике. Хенсова општа теза јесте да романи *Губитник*, *Дрварење* и *Сџари мајсџори* чине трилогију повезану не само тематским преокупацијама него и чињеницом да се у њима дешава „обрада“ („*Verarbeitung*“), односно транспонованье у књижевни медиј структурних поступака који се изворно налазе, тим редом, у музици, драмској и визуелној уметности. Слично Рајтеровој, он истиче: „Није довољно препустити се музичким метафорама или изводити могуће музичко-композиторске структуре (као, на пример, тематски сумњива понављања и варијације)“ (30). Кључне речи овде су „препустити“ и „изводити“. Хенс се у анализама ништа мање не ослања на метафоре него Рајтерова, али је терминологија инструментализована на делотворнији начин.

Употреба музичких појмова је највише разрађена у Хенсовој анализи *Губитника*. Текст је, каже он:

Једна јединствена композиција која се састоји од четири гласа, при чему свака бива представљена једном од фигура. Живојни њушеви процице пријашеља се неко време одвијају паралелно, преићићу се, иранају се и међусобно ираше, варирају, коирају и обрнуто, шј. условљавају се међусобно, барем из уила приповедача, који је, мора се признаћи, пристрасан. (33)

Метафора три „гласа“ и „контрапунктна“ структура међусобног односта трију пријатеља је најпродуктивнија за Хесову анализу како на микротекстуалном (36-44) тако и на макротекстуалном (56-79) нивоу, при чему се користи и „полифонија“ да опише оне делове у којима приповедач у исти мах мисли једно а каже супротно (70-1).

Хенсова употреба музичке терминологије разликује се од других критичара по томе што је он не фетишизира нити апсолутизира. Уместо тога, он истиче како музичке структуре функционишу у целокупној приповедној схеми *Губићника*. Приповедачева употреба музичке структурације, тврди он, напослетку доводи до догађаја на нивоу радње који су неуверљиви или се другачије не могу објаснити. Другим речима, „површинска структура“ контрапункта и вођења гласова условљава „дубинску структуру“ радње. Приповедач користи контрапунктне технике зато што свет не сматра само манифестацијом естетских структура него и „персонификацијом ових структуралних услова“ (74). Текст драматизује неуспех естетике да се избори с принципом стварности који неумољиво загосподари на крају текста у облику холокауста и Вертхајмеровог јеврејства.

Ниједан критички дискурс не може се ослободити метафоре. Штавише, добар део постструктуралистичке теорије ужива у изобиљу метафора. Делотворност таквих метафора, међутим, зависи од тога колико су у стању да расветле првобитне текстове који су предмет разматрања. У том погледу највећи део музички оријентисане критике Бернхардовога стваралаштва је мањкав: метафорички статус дискурса није истражен, терминологија је примењена непрецизно, па чак и произвољно, испоставља се да музика не може да објасни макротекстуалне структуре, а примери Бернхардових „музичких“ техника постају сами себи циљ. Лако ћемо се сложити с подозрењем Ирмагард Шјјтлер (Irmgard Scheitler) да критичарска употреба музичке терминологије одаје „потребу да се прикрије беспомоћност у тумачењу неконвенционалних текстова“ (Scheitler 83-4). Хенс, чија књига махом не упада у ове замке, наглашава да музички модели нису општепримењиви на целокупно Бернхардово стваралаштво (49). Сваки интерпретативни приступ који би покушао да тако широко примени музичку терминологију начинио би два велика пропуста јер не би узео у обзир специфичности сваког појединог текста нити његов приповедни статус.

Приповедна форма и Бернхардова „сабрана дела“

У годинама непосредно након Бернхардове смрти, најхитнији задатак који је стајао пред критичарима био је да се његово стваралаштво сагледа и оцени као заокружена целина. Почетком деведесетих година двадесетог века објављена је читава бујица књига које су покушавале да установе главне принципе, константе и развојне тенденције у стваралаштву које је сада сматрано целокупним. Студије Вилија Хунтемана

(Willi Huntemann), Еве Маркварт (Eva Marquardt) и Оливера Јарауса (Oliver Jahraus) представљају три различита приступа овом проблему. Премда се свака од њих унеколико бави питањима приповедне форме, чињеница да се анализе форме врше у неком ширем контексту значи да се оне не баве начином на који приповедна форма функционише у приповедном тексту.

Хунтеманово разматрање Бернхардове прозе почива на два супротстављена пара. Он разликује два вида приповедања, и то: „тај за прозу шездесетих година карактеристичан тип ‘аутентичног самопредстављања’“ (дневници, белешке, писма) и „извештај приповедача као *memoria mortui*“ који је типичан за касније романе. Тај супротстављени пар кореспондира са „приповедачем који доживљава“ („erlebenden Erzähler“) из раних дела и „приповедачем који цитира“ („zitierenden Erzähler“) из позног стваралаштва (*Arristik* 113). На основу ове две групе разлика Хунтеман исцртава хоризонталну и вертикалну осу на графикону, те конструише „образац у који прозни текстови у (скоро) генетском редоследу могу бити уписани“ (111). Израчунавајући „координате“ сваког текста у оквирима параметара графикона, он исцртава спиралну слику Бернхардовога естетског развоја (112). Крајњи циљ његове аргументације јесте да побије честе оптужбе да се Бернхард толико понавља у својим делима да она постају досадно монотона:

Тај за Бернхардово осмишљавање тако карактеристичан чистилачки стил узбудљиво ишчекивања и истовремено предвиђање већ од раније познатој, не би моли кроз чисто стилачки ионавање (чисти циркуларности) на естетско задовољавајући начин да буду активирани на дужи. У том ионавању прекомерно је најредовање ка некој индивидуалној стилистици, чиме се, ето, осмишљава форма спирале у сликовитој представи ове тенденције. (115-6)

Премда је Хунтеманова схема несумњиво домишљата, смештање појединих текстова на графикон често се чини произвољним, као да је вођено потребом да се прикаже „генетички“ развој више него особине датих текстова. За роман *Дрварење*, на пример, се каже да је „извештај приповедача као меморија мртуми“ и да има „приповедача који цитира“ (112). Упркос томе, овај роман је необичан управо по томе што у њему нема цитирања других ликова, те су разлози зашто је овако позициониран у Хунтемановој схеми крајње неубедљиви. Исто се може рећи и за позиционирање Бернхардових других романа написаних осамдесетих година, од *Губишника до Брисања*.

То указује на озбиљнији проблем у вези с Хунтемановом анализом, јер он се, наиме, ослања на наратолошке појмове чију примењивост Бернхардови романи доводе у питање уместо да је протврђују. Хунтеман наглашава да је позиција текстова у схеми релативна а не апсолутна, те можемо претпоставити да је разлика коју прави између „приповедача који доживљавају“ и „приповедача који цитирају“ исто тако релативна. Проблем је у томе што Бернхардови приповедачи – с изузетком приповедача у роману *Кречана* – систематски подривају наведену разлику. Не само да сви они подједнако цитирају и доживљавају; често се дешава да је чин цитирања уједно и представљање искуства слушања. Осим тога, Хунтеман нигде експлицитно не наводи критеријуме на основу којих приповедаче сврстава у оне који „доживљавају“ и оне

који „цитирају“. Како је, на пример, „Стажиста“ у *Мразу* више „приповедач који доживљава“ од Мурауа у *Брисању*? Чини се да Хунтеманова схема Бернхардовога развоја почива на уверењу да је приповедна форма скуп варијабли које се могу применити на све текстове одреда а да се при том не узму у обзир специфичности појединачних нарација нити начин на који дати текстови подривају концептуални оквир којим се служи у анализи текстова. Ни на који начин не желим да омаловажавам Хунтеманове оштроумне закључке о појединим текстовима нити његов надарени занимљив покушај да опише „Систем Томас Бернхард“ („Das System Thomas Bernhard“). Само желим да истакнем да је примена тотализујуће анализе приповедне форме на разматрање појединачних дела нужно ограничена.

У две монографије, Оливер Јараус настоји да покаже да је интратекстуално и интратекстуално понављање суштинска конститутивна особина Бернхардове прозе. „Инваријантно је основно“, пише он, „док је варијантно епифеномен који се изводи из инваријантног“ (*Wiederholung* 32). Јараусов критички метод има за циљ да изолује тематске, контекстуалне, лексичке, синтаксичке и приповедно-структурне константе у Бернхардовој прози. У поглављу о приповедној форми он непрестано показује како су структуре уметнуте нарације, карактеристичне за Бернхардове текстове, уједно и узрок и последица немогућности референцијалне аутентичности. Приповедна ситуација, тврди он, је неизоставно ситуација понављања (45). Приповедна трансмисија између текста и читаоца изнова ствара чинове приповедног посредовања који су се већ десили у свету који је приказан у тексту: „Испричано [од стране наратора] се не рефлектује као доживљај, већ само као већ остварена рефлексција“ (37-8). Такво тумачење заправо је парафраза широко схваћеног постструктуралистичког аргумента, који нам је познат из претходног разматрања Јургенсеновог тумачења, да је Бернхардова проза аутореференцијална и да има мало (или чак нема нимало) везе с вантекстуалном стварношћу.

Из овог кратког приказа Јараусове аргументације јасно се види да се жеља да се сви Бернхардови романи подведу под јединствени свеобухватни оквир може испунити само уколико се разноврсне приповедне технике сведу на један једини принцип који гласи: „повнављање понављања“ („Wiederholung der Wiederholung“) (38 и *passim*). Улога уметнуте нарације у појединачним делима уопште није размотрана премда се таква анализа чини апсолутно неопходном у случају текстова као што су *Мраз*, *Кречана* и *Брисање*, у којим се уметнуте перспективе знатно разликују по структури и улози.

Једина међу критичарима чији приступ Бернхардовом „развоју“ обухвата анализу појединачних текстова јесте Ева Маркварт. Марквартова прати „пут приповедача од периферије ка центру“ у романима *Мраз*, *Кречана*, *Коректура*, *Губишник* и *Брисање* (20-67). Тумачење Бернхардових романа које не би узело у обзир приповедне структуре, тврди она, створило би утисак да текстове карактерише све израженија „светоносна“ („Welthaftigkeit“): чини се да свет постаје приступачнији како приповедач заузима централнију улогу. Но, у исти мах тај утисак је проблематизован све израженијом ауторефлексивношћу. Тако, на пример, „стварност“ приказаног света је у *Коректури* подривена јер не постоји ниједан непромењив текст, у *Губишнику* јер постоје

противречности у дискурсу које откривају непоузданост приповедача, а у *Брисању* јер Мурау имплицитно распршује фикционалну илузију (180-2).

Студија Еве Маркварт је у погледу анализе приповедања примеренија Бернхардовом делу него што су то Хунтеманова и Јараусова студија. Но, она се уско фокусира на питања приповедачке непоузданости и епистемологије. Ова питања јесу темељна, али њима се не исцрпљује нити улога приповедне форме нити могућности наратологије. Приповедачка непоузданост, на пример, може у тексту имати и друге улоге осим указивања на епистемолошку дилему. Марквартова не успева да објасни зашто приповедачи уопште казују приче ако њихови текстови једноставно илуструју непоузданост или неприступачност прича које казују.

Теорија приповедања

Наратологија пре свега омогућава да разумемо *како њихови функционишу*: како приповедач и структуре фокализације условљавају наше поимање приказаног света и с којим циљем то чине? Како смена загонетки и решења усмерава наше читање текста? Какву улогу игра завршетак у приповедној организацији? И која су предзнања потребна за разумевање приповедних текстова – чак и у случају када поједини текстови одступају или подривају та предзнања? Ово нису успутна и споредна питања; напротив, она су кључна за утврђивање смисла, циља и сврхе приповедања.

Један од могућих разлога зашто је наратолошка анализа запостављена у критичкој литератури о Бернхарду јесте маргинализован положај који наратолошке студије имају у немачкој критичкој традицији. Најутицајнија теоријска промишљања нарације дали су Кете Хамбургер (Käte Hamburger), Дорит Кон (Dorrit Cohn), Франц Штанцл (Franz Stanzel) и Еберхард Лемерт (Eberhard Lämmert). Но, они нису од кључне важности за читање Бернхардових текстова које се излаже у овој књизи. Поглавља о књижевној прози у *Лојци књижевности* (*Die Logik der Dichtung*, 1957) ауторке Кете Хамбургер у крајњој линији формулишу теорију фикционалности, која се бави питањима споредним за ову дискусију.¹² Студија *Прозирни умови* (*Transparent Minds*) ауторке Дорит Кон има дескриптивни поднаслов *Посиљци представљања свесни ликова у књижевној прози* (*Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*). Премда четврто поглавље њене студије садржи увиде који се несумњиво могу применити на Бернхардово стваралаштво, она се сувише уско бави представљањем свести ликова због чега њено истраживање не може послужити као основа за свеобухватнију анализу приповедне технике.

Далеко релевантнији је трактат Франца Штанцла из 1979. године, *Теорија приповедања* (*Theorie des Erzählens*), теоријски приказ наративних поступака у књижевној прози. Штанцл успоставља „кружну типологију“ (Typenkreis) приповедних форми и у роману разликује три типичне приповедне ситуације („Erzählsituationen“), а то су: аукторијална приповедна ситуација („auktoriale Erzählsituation“), то јест, свезнајући

¹² Теорији коју развија Кете Хамбургер ћемо се вратити када буде речи о проблему деиксе у *Схарим мајсторима*.

приповедач који приповеда у трећем лицу; персонална приповедна ситуација („personale Erzählsituation“), то јест, приповедање у трећем лицу, али се приповедна стварност филтрира кроз свест једног лика; и приповедање у првом лицу („Ich-Erzählsituation“). Будући да је приповедање у Бернхардовим романима искључиво у првом лицу, понајвише нас занима ова последња категорија.

Унутар приповедања у првом лицу Штанцл разликује различите позиције условљене улогом коју приповедач има у тексту:

Као критеријум разликовања нуди се однос приповедајуће према доживљавајућем ја. На нашем њууу њо кружници шииова приповедања прво се срећемо с једним приповедањем у првом лицу, где се приповедајуће ја веома исцрпно исказује као приповедач (Трисџрам Шенди, Зиџи Јејсен у роману Час немачког Зиџфрида Ленца); зашћим се срећемо са класичним приповедањем у првом лицу, код које је однос између приповедајуће и доживљавајуће ја значењски, али не и квантшћшћшћивно, уједначен (Дејвид Којерфилд, Феликс Крул). Коначно, имамо и оно приповедање у првом лицу у којем доживљавајуће ја скоро у њошћуносћи исшћискује приповедајуће ја из видокрућа чиишћоца (Хаклбери Фин). (258)

Поред ових категорија, Штанцл разликује и следеће: „приповедач као сведок на месту догађаја, као посматрач, као савременик главног јунака, као његов биограф итд.“ (263)

На основу овог кратког приказа Штанцлове Теорије приповедања јасно се види да је њена примена на Бернхардово стваралаштво веома ограничена. Проблем са типолошком теоријом приповедања јесте што није у стању да објасни романе који се не уклапају у предвиђене таксономске позиције. Упркос дефинисању бројних категорија, „кружна типологија“ се не може успешно применити на романе чији приповедачи, истовремено или сукцесивно, заузимају неколико позиција. У случају романа Мраз Штанцлова категоризација идентификује приповедача који је истовремено „доживљавајуће ја“ (erlebendes Ich), „приповедајуће ја“ (erzählendes Ich) и „ја као сведок“ (Ich als Augenzeuge). То значи да би овај роман заузимао три позиције на Штанцловој кружници и тиме обесмислио читаву типологију.¹³ Осим тога, Штанцлова теорија се уопште не бави проблематиком уоквиравања. Као што ћемо видети у поглављу о роману *Корекшуре*, то је довело до неких натегнутих покушаја да се прилично јасан случај уметног приповедног нивоа протумачи као постојање три различита типа романа у оквиру *Корекшуре*, што је бесмислица. Уместо повећавања броја таксономских подврста у оквиру типологије, имало би више смисла потражити флексибилнији критички појмовник погоднији за анализу Бернхардових романа.

Премда је теорију Еберхарда Лемерта углавном потиснула сложенија „структуралистичка“ наратологија, њена вредност лежи у томе што јасно износи кључну концептуалну дихотомију на којој се заснива доминантна традиција теорије приповедања у двадесетом веку. Лемерт прави разлику између хронолошког низања догађаја и поступка којим су догађаји приказани у тексту (25). Мишљење да приповедање прика-

¹³ Исти је случај и са већином других Бернхардових романа. О критичком промишљању примене Штанцлове теорије на Бернхардове аутобиографске текстове, види Parth 43-51.

зује скуп догађаја за које се сматра да претходе представљању деле теоретичари који настоје да сачине приповедну *прамаџику* и они који развијају дескриптивну приповедну *џоеџику*.

„Приповедна граматика“ настоји да расветли фундаменталне дубинске структуре које леже у основи свих појединачних површинских манифестација приповедног текста. Пионирска студија Владимира Пропа (Propp) *Морфологија бајке (Morphologie du conte)*, која је први пут објављена на руском 1928. године, анализира је корпус од 200 руских народних бајки с циљем да из варијабли издвоји константне елементе. Као резултат Пропп је добио скуп од тридесет и једне функције, где је функција „радња коју изврши неки од ликова, дефинисана са становишта важности за ток радње“ (31). Ове функције се, сматра Пропп, у сваком тексту јављају увек истим редоследом, мада не мора свака од тридесет и једне функције да буде присутна у датог бајци. Настављајући и усавршавајући Пропово истраживање, А. Ж. Гремас (A. J. Greimas) предлаже шесточлани актантски модел и структуру заплета рашчлањује на три бинарна пара (нав. према Toolan 93-96):

пошиљалац / прималац
субјект / објект
помоћник / противник

Сваки заплет се, отуд, у принципу може анализирати приписујући једну Пропову функцију или једну Гремасову актантску ознаку ликовима и другим носиоцима радње у тексту.

Главна слабост ових модела лежи у њиховој редуктивности: критичар просто примењује статични, непромењиви модел на сваку нарацију а да при том не открије ништа о околностима настанка текста, о његовој рецепцији, културном значају и структуралним особеностима. „Зајапурен од успеха“, као што запажа Тери Иглтон (Terry Eagleton), „структуралиста врши прегруписавање својих правила и јуриша на следећу причу“ (95). Упркос томе, овај приступ, настао у такозваном „јеку структурализма“, садржи две импликације које ће постати од кључног значаја каснијим генерацијама теоретичара. Прва гласи да је причу могуће одвојити од поступка казивања. Друга гласи да се приповедни текстови састоје од борбе и размене: иако се чине статичним, Проппов и Гремасов модел подразумевају да је средишњи део приповедног текста поприште битке између елемената који служе да се текст приведе крају (помоћници, донатори) и елемената који успоравају и онемогућавају напредовање (противници). Ово је најважнији увид у то како функционише нарација, те ћемо се њему вратити и подробније га размотрити у току ове студије.

У такозваним „почетним фазама структурализма“, рани радови Ролана Барта, Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) и понајвише Жерара Женета (Gérard Genette) настојали су да сачине не толико модел дубинске структуре свих замисливих заплета колико описни оквир који би обухватио све могуће особине *површинске сџрукџуре* свих приповедних текстова.¹⁴ У складу са овом променом фокуса, наново су осми-

¹⁴ Види Barthes, „Introduction“; Todorov, *Introduction* и *Poétique*; и Genette.

слили темељну конфигурацију дубинске и површинске структуре у виду опозиције између *приче* и *дискурса*,¹⁵ при чему *прича* означава хронолошки след догађаја, а *дискурс* приказивање догађаја у оквиру семиотичког система, који може бити језик (као у роману), слике (као у цртаном филму), комбинација то двоје (као у филму) или неки други медиј као што је плес.

Разлика између приче и дискурса није само корисна него и неопходна за анализу нарације:

При анализи нарације пошребно је најравиши разлику између пријоведних и нејријоведних шексцова, при чему се не сме изјубиши из вида чињеница да пријоведни шексцови преносе неки след догађаја. Ако се пријоведни шексци дефинише као приказивање низа догађаја, тада аналишичар мора знаши како да ушврди који су шо догађаји, ше они јочинју да функционишу као ваншексцвална дајшсци, нешшо шшо јосшјој пре и неовисно од пријоведној приказа и које, заштим, пријоведни шексци преноси. [...] [Н]аршолошка анализа шексца захшева да се дискурс шрешира као приказ догађаја који нишошшо не зависе ни од какве пријоведне јерсешкшиве ниши приказа и који имају особине сшварних догађаја. (Culler, Pursuit of Signs 171)

Раздвајање приче од дискурса омогућава критичарима да пажњу усмере на питања временске структуре, приповедања, фокализације, простора, карактеризације и томе слично, с циљем да одреде дистинктивна обележја приповедног дискурса и да установе шта се доводи у питање – психолошки, идеолошки или епистемолошки – тиме што се одређена прича исприча на одређени начин.

Невоља је у томе што приповедни текстови имају тенденцију да изокрену хијерархијски однос између приче и дискурса и тиме ставе под знак питања поставке теорије која је створена да их објасни.¹⁶ Ова тенденција уочљива је у свим приповедним текстовима, али се у Бернхардовим романима у великој мери налази у крупном плану. Чињеница да је прича апстракција изведена из дискурса подразумева да постоји стабилан однос између приповедних нивоа, али као што ћемо видети у случају *Губишника*, ови односи могу постати флуидни или чак обрнути. Исто тако, и *Губишник* и *Кречана* не дозвољавају да се прича дефинитивно реконструише на основу информација које су понуђене на нивоу дискурса.¹⁷ Овим се наглашава примат дискурса, те

¹⁵ Женет и његови следбеници, првенствено Шломит Римон-Кенан (Shlomith Rimmon-Kenan) и Мике Бал (Mieke Bal), деле текст на три нивоа, чиме заправо рашчлањују „дискурс“ на „текст“ (који обухвата временску структуру, фокализацију и карактеризацију) и „нарацију“ (што је сам чин приповедања). Патрик О’Нил (Patrick O’Neill) је, међутим, истакао да подела приповедних текстова не зависи толико од објективних структура самих текстова колико од прагматичких преокупација критичара (*Fictions of Discourse* 22). У овом контексту подела на три није толико важна за критичко сагледавање; држао сам се двочлане терминологије за коју се опредељује и Симор Чатман (Seymour Chatman) у студији *Прича и дискурс (Story and Discourse)*.
¹⁶ О теоријским расправама о овом феномену, види Culler, *Pursuit of Signs* 172-87, и O’Neill, *Fictions of Discourse* 6-7.

¹⁷ Упореди са Хенсовом анализом *Губишника*, где тврди да структура радње зависи од дискурса, а не обрнуто. Cf. и Marquardt 67.

свако тумачење ових романа мора да узме у обзир улогу дискурса који делује тако да баца озбиљну сумњу на начин конституисања света књижевног дела. То, међутим, не оповргава дихотомију прича-дискурс, јер да не читамо романе Томаса Бернхарда с претпоставком да ће нам се испричати низ догађаја, онда не би било ништа проблематично или дезоријентишуће у вези с текстом који нам не дозвољава да са сигурношћу утврдимо тачан след догађаја. Контрадикторни прикази догађаја могли би се једноставно протумачити као скуп неповезаних дешавања. Недостатак потпуних и поузданих информација о приказаном свету дезоријентишуће је управо зато што очекујемо да ћемо на основу дискурса успети да реконструирамо причу. Опозиција прича-дискурс, стога, не само што установљава норму него чини видљивим изузетке које анализа мора да објасни.

Без обзира на све њене добре стране, класична структурална анализа запоставља једно суштинско обележје сваког приповедања, а то је временски аспект рецепције. У чувеној студији *С/З* Ролан Барт је увео приступ приповедним текстовима који омогућава анализу њихове динамике: написане приче се читају током времена. Теоријски апарат студије *С/З* развијен је на основу само једног текста, Балзакове новеле *Сарацен* (*Sarrasine*), и по сопственом признању је импровизиран и прелиминаран. Без обзира на то, неколико Бартових кључних појмова су значајни за разумевање приповедних текстова уопште, а нарочито је битна констатација да наставак читања приповедних текстова зависи од стварања напетости. Напетост је, наравно, психолошка категорија више него формална одлика текста. Барт, међутим, уместо речи „напетост“ користи термин „херменеутички код“, што је појам који има психолошке примесе али омогућава да се поступак читања доведе у јаснију везу с формом текста. Типично за приповедне текстове, сматра Барт, је да на почетку постављају загонетку која се решава на крају. Средина текста, то јест, „простор за одуговлачење“, се ствара тако што се одржава читаочева жеља за расплетом, а то се постиже помоћу „херменеутичких морфема“, које могу имати облик делимичних одговора, обмањујућих одговора („мамаца“), нетачних одговора, двосмислености, и слично (215-6). Херменеутички код, стога, игра кључну улогу у динамици нарације, усмеравајући напредак за време читања тако што обећава жељени крај и истовремено га одлаже.

Барт херменеутички код назива „гласом истине“ („*voix de la vérité*“), и заиста, у Балзаковој новели коју анализира, решење загонетке открива истину да је Замбинела, објекат протагонистиних жеља и фантазија, у ствари кастрат. Но, док читамо Бернхардове романе, суочени смо с текстовима који подривају очекивања која уоквирују херменеутичку структуру нарације. У *Мразу* и *Поремећају*, на пример, херменеутичка структурација је једва приметна. Не само да на почетку није јасно какву „загонетку“ треба решити него ни крај не доноси никакво велико откривење, а приповедна структура прети да ће се распасти и претворити у пуку хронику догађаја. *Кречана* и *Губишник* су примери текстова који не испуњавају обећање и не доносе разрешење: загонетке остају неодгонетнуте, а херменеутички код престаје да игра улогу средства помоћу којег се открива приповедна истина. *Дрварење*, *Сџари мајсџори*, и први део *Корекџуре*, с друге стране, су романи структурисани у складу с херменеутичким принципима, али кад се загонетке реше испостави се да су неверованто баналне, а „глас

истине“ се појављује у крајње ироничном светлу. Иронични аспект такође усмерава употребу херменеутичког кода у *Брисању*, где се приповедачеве неискрене изјаве да не зна крањи исход своје приче раскринкравају као „нужне лажи“ („Notlügen“) чија је улога да потпомогну конструкцију нарације.

Будући да већина Бернхардових текстова доводи у питање наратолошке категорије, употреба наратологије у овој студији није пука „примена“ већ је дијалог. Тиме што нуди флексибилан скуп аналитичких појмова који изричито наводе норме према којима се руководи стварање и рецепција приповедних текстова, приповедна теорија омогућава разумевање оних особености Бернхардове прозе које се разликују и одступају од датих норми. Улога две поменуте централне теоријске категорије, при том, бива превреднована. Дихотомија прича-дискурс је углавном схватана као одређени приказ детерминисаног фикционалног света. Бартова дефиниција херменеутичког кода сагледава га као начин преношења главне истине о свету текста. При традиционалном тумачењу, стога, оба средства у крајњој линији служе да пренесу приповедну садржину. У случају романа Томаса Бернхарда, међутим, они не врше увек ту функцију. Прича и дискурс, и херменеутички код, морају се преиначити у перформативне категорије. Низови загонетки и решења више не откривају истину него само омогућавају причи да „буде испричана“, а нарушавање дихотомије прича-дискурс, при том, намеће промену у поимању приповедног текста, те у први план избија „поента“ а не приказ: из којих психолошких или идеолошких разлога приповедачи стварају приповедни дискурс који осујећује више него што потпомаже читаочево разумевање приче?

У прва два поглавља ове књиге разматрају се четири рана Бернхардова романа. Анализа прва два Бернхардова романа, *Мраз* и *Поремећај* (1967), користи разлику, позајмљену из лингвистике, између синтагматског и парадигматског груписања приповедних догађаја. Синтагматско груписање односи се на „хоризонталну“ дистрибуцију приповедних догађаја дуж временске осе. Но, могуће је догађаје груписати и парадигматски, анализом „вертикалне“ сличности једног приповедног догађаја с другим догађајима у истој причи.¹⁸ Текст романа *Мраз* је приповедачева реакција на сучељавање властитог „разумног“ света медицине и „полуделог“ света сликара Штрауха (Strauch), кога је послат да посматра. Пандан овом сучељавању на нивоу форме се одиграва између синтагматског и парадигматског односа епизода – и то не само у приповедном смењивању приповедача и Штрауха него и у структури текста као целине. У *Поремећају*, синтагматска оса је толико ослабљена да губи способност организације временских односа у тексту. То преусмерава интерпретативну пажњу на парадигматске односе који постоје међу догађајима, што подразумева статично поимање времена. То се, опет, подудара са историјским периодом стагнације Друге аустријске републике, што се у више наврата у тексту експлицитно наводи као тема док се на другим местима имплицира.

Кречана (1970) покреће проблеме друге врсте. Анализа се усредсређује на питања перспективе уметнутог приповедања и то не само да би се приказале тешкоће

¹⁸ О анализи приче на овај начин, види Cohan и Shires (54-68).

установљавања шта заправо чини „причу“ (у наратолошком смислу) него да би се показало да су ови наизглед епистемолошки проблеми нераскидиво повезани с родном политиком текста. Последњи роман Бернхардове ране фазе, *Коректура* (1975), бави се сличним тематским проблемима као *Поремећај*, али на различит начин манипулише приповедном телеологијом. Приповедање је уређено тако да завршетак има очекивану улогу разјашњења: сваки догађај има значај утолико што доприноси достизању приповедног завршетка, и посматрано с краја, све што се десило раније може се објединити и добити смисао. Отуд је традиционална нарација оријентисана према циљу, односно *Шелолошка*. Прво од два поглавља *Коректуре* структурисано је на загонетки како ће приповедач довести у ред постхумне списе свог пријатеља, Ројтхамера (Roithamer). Очекивани *Шелос* се, међутим, никад не испуњава, а чин довођења у ред се никад не дешава. Осећај приповедне телеологије је иронично подривен, што се на нивоу самог приказаног света подудара са иронизацијом Ројтхамерове сопствене телеолошке мисли.

Треће и пето поглавље ове студије анализирају три текста чија је главна тема пријатељство. Треће поглавље враћа се питању приповедне форме и рода у Бернхардовој прози и овога пута је испитује помоћу херменеутичког кода: *Да* на први поглед уздиже главни женски лик, али овај површински дискурс бива подривен кад се њена смрт употреби за стварање структура загонетке и решења које омогућавају приповедање. Разматрање *Вишњеншијајновој нећака* (*Wittgensteins Neffe*) у четвртом поглављу упоређује неуспешне покушаје Паула Витгенштајна да свој живот преточи и приповедни текст са истим настојањима приповедача с циљем да истражи услове који су неопходни да би приповедни текст имао форму и значење. Пето поглавље бави се проблемом претакања животних прича у приповедни текст из нешто другачијег угла будући да се пред приповедачем *Губишника* налази задатак да установи узроке смрти свог пријатеља Вертхајмера (Wertheimer). Премда наизглед има структуру детективног романа, приповедна форма доводи у питање тврдњу да се уз помоћ херменеутичког кода долази до приповедне истине, те нагони на превредновање улоге и значаја завршетка у организацији приповедног текста.

У завршна три поглавља пажња се усмерава на Бернхардова последња три романа. Бечка публика је била скандализована кад је објављен роман *Дрварење*, па шесто поглавље истражује приповедне технике које су подстакле публику да овај роман схвати као *roman à clef*. На једном нивоу, текст се може тумачити као реакција и противотров оптужбама за стагнацију уметности које приповедач упућује осталим гостима на „уметничком банкету“, али роман у исти мах садржи бројне „метафикцијске“ елементе који наглашавају да је књижевна проза по природи вербална конструкција. „Двоструко тумачење“ романа *Дрварење* изнето овде настоји да нађе средину између првобитног наивног ишчитавања овог романа и естетизованог ишчитавања које занемарује његову референцијалност. Седмо поглавље показује како приповедни дискурс *Старих мајстора* на нивоу форме функционише као пандан техници фрагментације коју користи главни лик Регер како би се изборио с теретом хабзбуршког културног наслеђа. Последње велико поглавље бави се приказом националсоцијалистичке прошлости у Бернхародовом монументалном последњем роману *Брисање*.

Објављен недуго након успеха Курта Валдхајма (Kurt Waldheim) и Јерга Хајдера (Jörg Haider) на изборима 1986, Бернхардов је последњи обрачун с овом темом, при чему се јасно види одлучна намера да артикулише и сачува од заборава сећање на националсоцијалистички период и жртве које су преживеле. Проблем краја се, опет, намеће као суштински – да ли нужно мора да носи разрешење? Улога уметног приповедања у *Брисању* се испитује у светлу очигледног парадокса између експлицитне садржине и захтева приповедне форме.

У закључку се разматра питање Бернхардовог „развоја“. Његово стваралаштво није сагледано као резултат праволинијског напретка него као низ преклапања, повратака и скокова, пишчевих поигравања с репертоаром пермутација у односу између експлицитне тематике и формалних стратегија. Затим се прелази на Бернхардов однос према Аустрији са становишта утицајног појма који је увео Роберт Менасе (Robert Menasse), а то је „социјално-партнерска естетика“.

*(С енглеској превела **Нађаша Камџмарк**)*