Жарко Паић

МОРБИДНА АРКАДИЈА
Томас Бернхард и узвишени строј језика

Андрeју Николаидису

1. Et in Arcadia Ego: алегорија о смрти

Двије знамените слике Николе Пусена (Nicolas Poussin) из 1636/1637. године насловљене су латинском изреком *Et in Arcadia Ego*. Слике су још познате под француским називом *Les bergers d'Arcadie* (*Пастири из Аркадије*). Тијеком повијести западњачке сликовне умјетности њихова је иконографска препознатљивост постала опћим мјестом сугласја о бити пасторала и доживљаја нечег што је немогуће одредити језиком. Неодређеност се у суврeменој теорији знаности о слици (*Bildwissenschaft*), особито у текстовима Готфрида Боума (Gottfried Boehm) назива *иконичком разликом*.[1] Као што је то својим појмом мистичкога наспрам фактичнога покушао разријешити још Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein) у *Филозофијским истраживањима*, с ону страну језика сликовно као неприказиво указује на мјесто узвишенога. Само се узвишено одређује у односу с појмом лијепога као нешто језовито, застрашујуће, чудовишно. Из тог разлога Рилкеов стих из *Девинских елегија* како је љепота почетак оног страхотнога ваља схватити из саме бити неодређености узвишенога као мистичкога. Њега не досеже језик у својој „логици". Метафорички или алегоријски може га приказати само слика у својој истинској неприказивости. Чудовишна љепота је, дакле, неизбјежно повезана с искуством коначности и посљедње границе живота. Љепота означава почетак искуства страхотности. Она је предсказивање смрти у знаковима зачудне близине и повјерљивости са завичајем контемплативнога спокојства и смирености природе. Тематика пасторале у ренесансној умјетности била је у блиској свези с митским преостатком сусрета богова, нимфи, сатира и људи. Пасторала дјелује медијално посредовањем односа између божанскога и људскога у слици идиличне природе.

Пријевод латинске изреке *Et in Arcadia Ego* приближно гласи: „И у смрти сам овдје, у Аркадији." У грчкоме разумијевању свијета Аркадија симболички означава чистоћу, сеоску смиреност, живот изван градске вреве и каоса. Тамо мирно пасу говеда и овце на пространим зеленим пашњацима под божанском заштитом Зеуса и Аполона-Феба. Али, већ прво тумачење Пусенових двију слика „близанаца", иако различито сликарски интонираних, јер друга слика изравно приказује како пастири отварају гроб, из

[1] G. Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder", у: *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin, 2007, стр. 34-53.

пера његова биографа Андреа Фелибјена (André Félbien), упућује на нешто застрашујуће у овим иконографијски и иконологијски нипошто прекретним сликама с мотивом из класичне антике. Ради се о мртвацима који живе у Аркадији. Чудовишност је управо у томе. Сусрет са смрћу у четворице пастира на слици изазива нелагоду, запрепаштење, чуђење и сумњу. Ервин Пановски (Erwin Panofsky) у својим иконологијским анализама западњачке умјетности сликарства отворио је посве друкчије тумачење, које је до данас остало готово канонским.[2] Он, наиме, тврди да је значење слика алегоријско због тога што иронијски приказује супротност између сјене смрти и свакодневне досаде аркадијскога живота нимфи и сатира. Иронија је постала у романтици кључном стилском фигуром књижевности.[3] Овдје се сликовно представља управо ефектом зачудне антиномије између љепоте (крајолика) и узвишености (смрти). Одсутна присутност смрти латентна је у окружју пасторално одређене природе. Штовише, није тек искуство смрти оно што запрепаштава блажено радознале пастире. Ријеч је о чудовишнијем од саме фактичности сусрета са смрћу. Проблем који произлази из загонетке Пусенових слика не разрјешава се сликовним путем, него с помоћу онога што је слици тијеком повијести умјетности било надређено. Загонетка је, дакле, у бити језика.

На то су у својој књизи *Божји гроб: Тијело Исуса Криста и рјешење мистерија старог двије тисуће година* упутили Ричард Ендруз (Richard Andrews) и Пол Шеленбергер (Paul Schellenberger).[4] Њихове су поставке биле да у латинској сентенцији недостаје ријеч „sum", те да стога изрека *et in arcadia ego sum* означава анаграм изреке *arcam dei tango iesu*, што значи: „Дотакох Божји гроб – Исусов." Без обзира колико наведена аргументација била „скандалозном" и у сугласју с теоријом уроте, која данас надомјештава недостатак симболичких вриједности божанскога и метафизичку празнину свијета, нешто је у овоме напросто запањујуће. Смрт се појављује у окружју чистоће, близине битку, у самоме завичају. То искуство Фројд и Хајдегер називају непреводивом њемачком ријечју *Unheimlich* (језовито, чудовишно, беззавичајно). Језик твори истински завичај човјека. У њему човјек пребива од рођења до смрти. Језик је плацента и гроб, отвореност хоризонта будућности и напуштени бунар у бездану битка и људске егзистенције. Алегорија необразложеногa, готово апсурднога и контингентнога тренутка настанка ужаса, смрти и распада доживљаја близине битка и човјека догађа се неочекивано у простору-времену управо те нељудско узвишене природе. Нитко ту мисао у суврeменој књижевности није развио до парадоксалне свезе иронije, цинизма и метафизичке инкантације љепоте у хиперболичном понављању истих сентенција као аустријски писац Томас Бернхард. Морбидна Аркадија представља оно неприказиво и неизрециво стапање смрти и узвишености у његову дјелу. Болест, смрт, лудило, самоубојства налазе се у равновјесју с радикално-субверзивним чином деструирања масовне свијести властите земље као метафоре за

[2] E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press, Chicago, 1983.
[3] J.-L. Nancy/P. L.-Labarthe, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988.
[4] R. Andrews/ P. Schellenberger, *The Tomb of God: The Body of Jesus and the Solution to a 2.000.Year-Old Mystery*, Little Brown & Company, New York,1996.

провинцијалност сувремене цивилизације и њезине преобразбе из једне маске зла у другу, из националсоцијализма у католицизам, из идеологије у културу постмодернога друштва спектакла. Бернхард је сувременик разаралачке моћи језика у његовим играма до краја свих ствари с вољом за истином због ње саме, а не због пролазне славе и других безвриједних излика. Такво је стање ствари. Вриједи испитати „узроке" и „посљедице" непокорности слободе језика у стању морбидности и у стању недужности људске природе, која попут ексцеса у самој природи постаје разлогом уздизања умјетности до апокалиптичкога тона смрти понад аркадијских зелених брегова и напуштених гробова из којих вришти *зјапећа празнина*. А што ако је баш та *зјапећа празнина* најузвишенија точка догађаја умјетности у повијесноме свјетовању свијета? Што, дакле, ако је Бернхардова цјелокупна књижевна дјелатност само покушај да се разрачуна с том *зјапећом празнином* која настаје у озрачју морбидне Аркадије? Гроб је празан. Преостало вријеме припада још само филозофији и глазби. А можда ипак постоји и оно треће?

2. „Терминална болест": аутобиографија без субјекта?

У својим критичким опаскама против Вагнерова култа митско-херојско-националнога *Gesamtkunstwerka* Ниче наспрам класичнога стила одређује декадентну умјетност присподобом болести. Вулгарноме рессентименту живота у знаковима обнове витализма и барбарства њемачке „крви и тла" не може се супротставити ништа друго неголи идеја болести као бестемељне слободе патње и узвишенога искуства језика. Али болест овдје није не-моћ у односу спрам водеће моћи која представља вриједност нормиранога „здравља" у друштву и култури. Идеја болести је дубоко антиномична. Она је, парадоксално негација негације, увјет могућности онога самопотврђујућега и, напосљетку, саморефлексија дјеловања. Болест је, дакле, тјелесно самоочитовање животне моћи као воље за животом самим. Да би се досегао живот у својој екстатичкој моћи нужно је преболијевање оне болести коју Ниче препознаје у кршћанству као преокренутоме платонизму. Нихилизам који отуда произлази активнога је модуса, а не пасивнога, јер у својем превладавању постојећих вриједности захтијева „истину" с ону страну морала.[5] Негација долази из тјелесне свјетовности тијела. Оно је извор слободе и мјесто радикалнога отпора. У својој патњи која је истодобно нужна за материјалистички парадокс кршћанства – тијело се утјеловљује језиком без којег не постоји могућност ускрснућа – болест припада идеји новога као декаденцији и трансгресији самога тијела.[6] Зашто ускрснуће потребује језик а не слику? Зато што је ријеч о невидљивоме збивању прijелаза и преобразби. Парадокс је материјалистички управо зато што Крист потребује тијело Другога да би доказао како медиј његове патње за искупљењем човјечанства није пуком жртвом. Ради се о жртви с ону страну цјелокупне досадашње природе и повијести. Апсолутна жртва произлази из жртве апсо-

[5] Види о томе: M. Heidegger, GA, св. 50, *1. Nietzsches Metaphysik 2. Einleitung in die Philosophie – Denken und Dichten*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1990.
[6] Види о томе: G. Bataille, *On Nietzsche*, Athlone Press, London, 1992.

лута. Њезина је апсолутност у томе што истодобно надилази и омогућује повијест уопће. Месијанска жртва стога омогућује догађај сусрета с Другиме у заједници. Исказано говором управо месијанске логике или-или: без те жртве све је узалудно! Патња (*passion*) претпоставља највећу могућу љубав спрам духовнога извора свијета. Њезин је језик симфонија воље за животом као борбом и непрестаном свијешћу о узалудности саме борбе. Језик модерне умјетности зато је језик рефлексивне патње, љубави и воље за тоталном промјеном самога живота. Ова болест је увјет могућности оздрављења и преболијевања траума из повијесне прошлости Европе. Велики стил модерне умјетности отуда означава разаралачку свијест о искуству властита тијела као посљедње границе онога узвишенога. Док је класични стил свагда још уроњен у животну моћ цјелине и њезине чудовишне љепоте, што већ од Бетовена отпочиње тамњети и постаје неподношљивом снагом у себи раздртога свијета, декадентни је стил апсолутни догађај апокалипсе тијела и немоћи језика у сусрету с неизбјежним крајем нововјековнога доба.

У свим се формама и дискурсима модерне умјетности појављује пукотина између онога припаднога *носталији за апсолутом* (G. Steiner) и онога што фатално обиљежава струју свијести рефлексивне садашњости. Та је пукотина изворно искуство свијета из свијести о раздвајању времена на модусе билости, присутности и онога што се именује надолазећим временом. Празно мјесто одгоде коначнога помирења божанскога, природнога и људскога има месијанско значење. Болест ваља, дакле, разумјети „онтологијски". Није то болест-у-свијету као болест-на-смрт, сукладно егзистенцијалноме искуству смртности и коначности тијела према Кјеркегоровим увидима.[7] Ријеч је, напротив, о самоме свијету у његовој фактичности и контингенцији. У својој неизљечивој болести, пропадању у овоме времену обиљеженом бијегом од повијесних сјена прошлости, тјелесне патње људске егзистенције могу се превладати докидањем саме природе као окрутне и немилосрдне или, пак, радикалном промјеном идеје „људске природе" захваљујући ономе што ту исту природу одуховљује и уздиже до трансгресије узвишенога. Појам узвишенога овдје ваља разумјети полазећи од Ничеа, а не од постмодерне приказиве неприказивости какву је на трагу Канта развио у својем мишљењу раскола/разлике Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard).[8] Ниче у својем радикалноме отклону од Кантова „пасивнога" одређења појма љепоте као безинтереснога допадања за проматрача у мирној контемплацији свим снагама умјетника-филозофа напада тај појам љепоте. У том отвореном сукобу између умјетничке воље за привидом као воље за „истином" појављује се оно надљудско у форми узвишенога. Бесконачно се огледа у коначноме, безмјерно у мјери, неизрециво у језику, неприказиво у слици. Узвишеност се за Ничеа појављује, дакле, као стваралачко начело активне немогућности досезања „истине" оним људско-одвећ-људским инструментима спознаје. Због тога је истински обрат спрам цјелокупне „пасивне" филозофије умјетности и западњачке метафизике од Платона до Шопенхауера у

[7] Види о томе: H. V. Hong/E. H. Hong (ур.), *The Essential Kierkegaard*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2000.

[8] J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford University Press, Stanford – California, 1994.

томе да је узвишеност начело животних преобразби битка као бивања/постајања дјелом у догађају борбе између сила природе и људских моћи. Тијело се у том склопу више не мисли тек из његове анималне „природе". Животно-енергетски начин битка постаје водећим начелом. Тек из њега произлази преобразба умјетничкога дјела из кршћанскога квијетизма пијетета у узвишену гесту надилажења природе и људскога чудовишним ускоком у простор смрти и растјеловљења.[9]

Pitanje radikalne promjene samoga života postaje temeljno pitanje moderne umjetnosti.[10] To podjednako vrijedi za poeziju, slikarstvo, glazbu, kazalište. Kada umjetnik-filozof postaje jedinim subjektom promjene života i jedina figura suvremenoga doba izvršen je posljednji obrat u novovjekovnome shvaćanju subjekta kao volje i predstave, kako je to mislio Шопенхауер. Истински свијет не постоји без свијести о патњи људскога тијела у болести и смрти. Једино оно узвишено у мишљењу и умјетничкоме живљењу чини га подношљивим. Садашњост је рефлексивна само зато што је њезин динамизам, култ новога и моћ техносфере непрестано предметом филозофијске и умјетничке дубинске анализе разлога зашто је то доба једино од свих у повијесноме развитку опсесивно обузето трагањем за аутономијом субјекта. Модерност се стога једино може мислити из те пукотине. Налик тектонскоме поремећају свијета и језика, земље и тијела у ослушкивању вибрација које предсказују оно надолазеће, умјетност, напосљетку, увијек жртвује своју сувереност на олтар мистичне моћи језика. У Џојсовој приповијести „Мртви" економија језика у његовој моћи самопроизводње угођаја и доживљаја страхотности, озрачја злокобнога свијета, ствара инкантацијом гласовне једноличности и транспаренцијом не-боја као темеља авангарднога сликарства претпоставке за продор у *оно* што је с ону страну језика самога. Мртви дишу узвишено. Оживљавањем прошлости, разликом у пукотини између свијета и језика и, напокон, понављањем строjно организираног поретка значења, које спаја предмете и знакове тако што их поништава сликом и звуковима самога прајезика ствари, смрт задобива значење коначне трансценденције. Човјек умире кад с њиме нестаје читав свијет-језик. Сви други само понављају судбину своје врсте рађањем и угибањем, природним узгојем и селекцијом врсте. Хајдегеру је било јасно да разлика „свјетова" између онога што припада човјеку и животињи пролази кроз пукотину битка као бездана. Језик казује искуство тог бездана. У својој кући битка језик свјетује као једнократан догађај и бездан свијета.[11]

Модерну умјетност зато неприсподобиво одређује ауторефлексивно искуство негативности егзистенције. То је чин успоставе аутономнога субјекта деструкцијом језика. Није случајно Бела Хамваш (Béla Hamvas) на трагу Ничеа у романтичкоме добу најаве апсолутне модерности Бетовенов грандиозни покушај довођења глазбе до границе узвишенога у истодобно изведбеном чину промјене самога живота прогласио нужним сломом саме идеје умјетности као посљедње утјехе пред чудовишном

[9] M. Heidegger, *Nietzsche:Der Wille zur Macht als Kunst*, GA, св. 43, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1985.

[10] Види о томе: P. Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007.

[11] M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1983.

моћи природе.[12] Тај слом јест понајприје слом онога што чини унутарњу структуру модернога субјекта. У самоме језику догађа се апокалиптички набој јединствене и непоновљиве болести уопће. Спознаја да је језиком немогуће дохватити фактичност истине и контигенцију смрти изазива сумњу у логичку структуру језика. Све што се још може рећи о свијету има само карактер метафоре. С метафором књижевни језик смјера ономе неприказивоме и неизрецивоме. То је сувереност краљевства онога мистичкога. Болест представља језик модерне умјетности, а њезин се свијет огледа у времену апсолутнога субјекта непрестаном одгодом краја властите суверености. На парадоксалан начин то повезује Пруста и Џојца, Ничеа и Кјеркегора, Модиљанија и Бејкона, Малера и Дебисија. Унутарње искуство времена произлази из суверености субјекта, Његова тјелесност жртвени је залог протјецања времена попут пијеска у пјешчанику. Прустова стратегија сјећања одговара материји и узвишеноме доживљају преобразбе извањских ствари у ауралне предмете, гдје више не постоји знаковни сустав сукладан тзв. објективној стварности. Све постаје субјективирано јер свака ствар дише и пати у својој оживљеној егзистенцији и постајању/бивању Другим.[13] Но, када сам језик ове универзалне болести постане смрћу било какве метафоре, штовише, када се метафоричност језика радикално негира као преостатак једне фигуре немоћи приповиједања о нарцистичкој природи самога субјекта, тада се свијет из равнодушности спрам неизбјежне патње и смрти језика модерне опсјене напретка и развитка преображава у узвишени строј деструкције. Једини отпор спрам таквог „објективнога" свијета каквог приказују и представљају модерне утопије напретка и развитка, којег миметички гради умјетност на претпоставкама класичнога појма љепоте у кантовскоме смислу естетскога суда, показује се у ономе што Делез (Deleuze) u svojoj postmetafizičkoj filozofiji imanencije naziva razlikom i ponavljanjem.[14]

Искуство свијета као „терминалне болести", коју једино деструкција језика као моћи казивања о свијету самоме може још довести до саморефлексије ужаса и чудовишне структуре живота свакодневице у преобразбама самога зла, припада идеји књижевности и књижевности идеје у списатељској дјелатности Томаса Бернхарда. Понављање је бит саме разлике. Разлика се раз-лучује од својега извора тиме што се понавља њезино удвостручење. Све се догађа у јединственом и једнократноме понављању. Тко говори о јединствености душе, тај зна да је душа увијек иста у свим својим подвостручењима и понављањима изворника. Клонирање се зато може назвати

---

[12] „Бетовен је отворио глазбу за козмичке прапојаве – будући да глазба коју ју затекао није била за то погодна, све је подигао за један ступањ. То је смисао *Übermusik*. Све то је неопозиво. Глазба се више не може писати с моцартовском невиношћу и бујном баховштином. Од тога тренутка глазба може бити само јога тона – свјесно дисциплинирана суставна аскеза која козмичке прапојаве надтонског звука дочарава помоћу тона. Наивност глазбе изгубила се заувијек: постала је оружје, магично средство, чаролија, позорница, мучилиште, стратегија, знање, криж." – B. Hamvas, *Невидљиво збивање*, Миракул, Загреб, 2004, стр. 112-113. С мађарскога превели Н. Ушумовић и С. Филаковић.

[13] G. Deleuze, *Proust and Signes: The Complete Text*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2000.

[14] G. Deleuze, *Difference et Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

стваралачким чином разлике у самоме понављању. Болест о којој пише Бернхард у спиралама и круговима метаморфнога текста језика модернога субјекта, у фракталној реторици хипербола и монолога, несводљивости књижевности на било какву ангажирану или социјално-субверзивну дјелатност критике, на псеудоактивистичку и бесмислену реполитизацију естетике и умјетности, на било што друго осим најрадикалнијега уопће могућега отклона од досаде и предвидљивости догађаја у друштву, политици, култури, умјетности – то је сам живот у својој баналној контингенцији, у својем апсурду и бесмислености. Без језика који га саморефлексивно деструира у равнодушности догађања самога живота не постоји могућност било каквога узвишенога искуства „ужитка" у књижевности радикалне негације самога субјекта. Зато треба безувјетно деструирати прву и најчешће злорабљену догму о Бернхарду као писцу постмодерне мизантропије.[15] Уосталом, зар није сам у неколико разговора о својим опсесивним темама унутар аустријске сувремене књижевности – uz Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann), Елфриде Јелинек, Петера Хандкеа, Кристофа Рансмајера (Christoph Ransmayr), Роберта Менасеа (Robert Menasse) – говорио управо о супротноме: о страственој љубави спрам живота и разарању оног што се од Ничеа назива *посљедњим човјеком* у његовој неизмјерној таштини, окрутности и равнодушности спрам патње Других?[16]

Питање односа љубави и мржње може бити метајезик модерних идеологија попут национализма и расизма зато што почива на унапријед постављеноме односу бинарних опрека пријатељ – непријатељ, како је то развио Карл Шмит (Carl Schmitt) у својој теорији политичкога децизионизма. Али мржња не постоји као увјет могућности онога живога. Она је само девијација и дегенерација примарне љубави спрам нечега, жеље за објектом изван властитога подручја дјеловања субјекта у његовом тјелесноме опстанку. Мржња спрам човјека и човјечанства била би онда само негација онога што се назива апстрактном љубављу спрам човјека и човјечанства – филантропијом. Као што филантроп ништа не чини осим безувјетне и бескрајне етичке неодлучности спрам конкретнога зла у свијету, тако ни мизантроп ништа не чини без безувјетне негације филантропије. Обје су позиције апстрактнога моралитета. Филантроп нема дужности, а мизантроп нема обвезе спрам свијета! Не може се бити мизантропом а да се мрзи самога себе. Мржња је увијек „слијепа" јер је *ressentiment* и осветничка емоција непризнавања бескрајнога права субјекта. Њезина је агресивност понајприје језично усмјерена на објект властите љубави. Језик мизантропа стога је понављање и досада негативне филантропије без краја. Бернхардова књижевност не може то бити ни у најкошмарнијој верзији иморализма из савјести. Када га данас Петер Хандке поводом говора о Салцбургу у најгорој манири трачерске скандалозне кронике назива „проданом душом", који је своју мизантропију и критику аустријскога малограђанскога духовнога склопа довео до негативнога стереотипа у сувременој западњачкој култури, тада се иза овога исказа скрива нешто уистину чудовишно.

[15] Види о томе: T. Cousineau, „Thomas Bernhard: an introductory essay", *Review of Contemporary Fiction*, св. 21, бр. 2/2001.

[16] T. Bernhard, „From One Catastrophe to the Next: Interview with Asta Scheib 1986", www.thomasbernhard.org/interviews/index.shtml

Како је, наиме, могуће да један писац иконокластичкога стила приповиједања у екстази лирске инкантације, који чак у својој безграничној сумњи у моћ језика и његових метафора доводи идеју умјетности као посљедње утјехе узвишенога искуства свијета у питање и против властитих из Шопенхауерове метафизике глазбе изведених ставова, може уопће имати још увијек ауру разарателја друштвених и културних симбола не само локалне аустријске популистичке идеологије повратка традицији и завичају, него универзалних знакова моралнога распада ксенофобнога друштва у доба визуалне транспаренције и спектакла самога зла и то задуго након смрти 1989. године? Моћ књижевности надилази њезине естетске квалитете онда када сам језик те књижевности постаје субверзивна геста негације успостављених вриједности. Као што је познато, након изведбе драме *Трī хероја* 1988. у Бургтеатру у Бечу и политичко-идеологијскога скандала који је настао изведбом драме у којој се говори о живућем антисемитизму и нацизму у суврменом друштву демократске Аустрије, Бернхард је у опоруци након смрти забранио извођење својих драма у Аустрији све до истека ауторских права. Но, заборавља се да тај „скандалозни" чин није услиједио као нешто ново и неочекивано, премда је понајприје књижевна јавност остала шокирана таквим наизглед непомирљивим ставом једног радикално субверзивнога писца против не-духовне ситуације времена своје земље и њезиних водећих културних институција. Наиме, Бернхардово дјело већ је од самога почетка било радикално с ону страну припадности традиционалноме духу аустријске књижевности, чији су највећи врхунци у поезији везани уз искуство културне декаденције и краја Хабсбуршке монархије у Првоме свјетском рату. Понајприје се то односи на Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hohmannsthal) и трагичнога пјесника Георга Тракла, а потом на есејиста и фељтониста Карла Крауса (Karl Krauss). Он је својим есејима и критиком актуалне културне праксе конзервативнога монархизма отворио пут модерноме култу интелектуалца без компромиса спрам било какве партикуларне ознаке класе, рода/спола, расе, нације.[17] Декаденција и експресионизам припадају у духовне оријентире Бернхардове радикалне књижевно-филозофске геste отпора, одрицања, неприпадности, несводљивости на било што друго осим на бестемељност слободе суверенога субјекта у свијести о егзистенцији као болести, смрти и самоубојству.[18]

Споменути топоним аустријске амбивалентне културе, истодобно високо модернистичке и провинцијално-конзервативне, на који се у аутобиографској прози надовезује Бернхард јест Салцбург. Моцартов град представља за Бернхарда готово парадигматски случај постмодерне фаталне двозначности и губитка вјеродостојности истине. Не дјелује нимало апсурдно што је обрис духовних контура Салцбурга у Бернхардовом аутобиографскоме тексту налик Бодријаровој (Baudrillard) *Америци* и рефлексији о Лас Вегасу.[19] Извана лијепо, изнутра језовито. Лијепо се при том односи на елементе природе, а језовитост на судјеловање чудовишности друштвених односа

[17] C. E. Schorske, *Fin-De-Siecle Vienna: Politics and Culture*, Vintage, New York, 1980.

[18] Види о томе контекстуално: P. Domeracki, „Auf dem Rückweg zur Sprache. Die Identitätssuche in der österreischischen Literatur der Nachkriegszeit. Am Beispiel ausgäwahlter Prosatexte Thomas Bernhards", www.linguaemundi.wsjo.pl/.../007_DEMERACKI.pdf

[19] J. Baudrillard, *Amérique*, Grasset, Pariz, 1986.

моћи. Они, наиме, творе злокобну другу природу морбидне необарокне пасторале. Проблем у саморазумијевању свих радикално-субверзивних гести Бернхардове књижевности заправо је једноставан. Гестом се у доба корпоралнога заокрета од језика спрам тијела као слике задобива вишак симболичкога значења оног што је језику самоме немогуће.[20] Познато је да се Витгенштајново мишљење из друге фазе након *Tractatusa* усмјерава анализи језика и мистичкога кроз појам језичних игара. Оно неизрециво припада мистичкоме, али не као оном трансцендентноме што стоји изнад иманентнога, него као надсвјетовно што истодобно није и јест суприпадно Богу зато што је неодређено. Свијет и његове границе су за Витгенштајна одређене границама језика.[21] Бечки филозоф логичкога позитивизма с којим отпочиње дуга мрачна ноћ разоткривања загонетке језика сувременога мишљења појављује се не само метафорички у Бернхардову дјелу, особито у прози *Витгенштајнов нећак*. Као и готово сва друга његова дјела фрагилнога формалнога одређења прознога приповиједања, тако је и споменуто дјело аутобиографскога карактера. У њему се ради о размјештању властите болести као искуства животне саморефлексије о смрти и патњи индивидуалнога субјекта у заједници с Другима. Они су увијек одређени својим колективним ознакама масе, расе, нације, рода/спола. Та је стратегија писања производ касне модернистичке гесте саморефлексивне тјелесности. А она се догађа у докидању визуалнога опредмећења знака. Приповједачев пријатељ Паул Витгенштајн, који је истодобно био стварни пријатељ Бернхарда, сусрећу се у санаторију за плућне болести. Паулова болест у тексту (туберкулоза) постаје болест која надилази границе физичкога. У својој метафизичкој неизрецивости она постаје лудилом самога расцијепа у бити реалнога. Опсесивно исписавање властита живота у Бернхардову случају више није ни на који начин могуће повезати с Прустовим „случајем" или било којим списатељским претходником у раздобљу високога модернизма.

Намјесто аналогија с језиком праприповијести с којом све отпочиње, овдје се ради о умреженим и „успоредним животописима властите душе". То је нековрстан антиплутархизам у доба, како каже његов лик Принц Зурау у роману *Poremećaj (Verstörung)*, „онтологијске уроте против свијета". Пруст полази од вјере у субјект писања као материјалности сјећања у објективирању свијета тоталним језиком предмета и ствари.[22] Бернхардов прозни субјект, напротив, јест попут лакановскога децентриранога субјекта. Темељна одредба која вриједи за њега јест трауматично искуство расцијепа у реалноме. Не постоји никаква „вјера" у линеарност нити цикличност приповиједања. Аутобиографска проза у случају Бернхарда није друго неголи геста радикално-субверзивнога отпора спрам прошлости као фикције и опсјене те садашњости као ужаса и досаде онога што се догађа. А што се догађа? Када више нема универзалнога субјекта унутарњега времена (Прустов синдром), на сцену долази узвишени строј језика као негације свијета и његових „истина" (фикција и опсјена). Једноставност је проблема који поставља Бернхардова књижевност у идеји двозначне присутности

[20] Види о томе: G. Agamben, „Notes on Gesture", u: *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, Verso, London-New York, 2007, стр. 147-156.
[21] L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978. 2. изд.
[22] J. Kristeva, *Proust and the Sense of Time*, Columbia University Press, New York, 1993.

језика и свијета. Будући да није ријеч о дуализму једнога наспрам другога, тзв. објективнога или извањскога свијета наспрам тзв. субјективнога или унутарњега свијета, већ сама геста понављања догађаја праксе језика у хиперболичној инкантацији без усмјерености на стварне објекте и догађаје у стварности придоноси томе да је понављање стваралачки чин махнитости субјекта. Фуко је сагледао махнитост у класичној перспективи репрезентације модернога знања. Она се збива у дискурзивноме поретку институција надзора и кажњавања: санаторији, луднице, школе, затвори, творнице. Диспозитив моћи махнитости јест у самој бити модерне суверености субјекта.[23] Без темеља је и не посједује фиксно мјесто идентитета. У трагању за истинским себством свака је постаја једне универзалне махнитости посљедња постаја смртности језика у његовој једнократној животној неисказивости.

Протагонисти Бернхардових проза онолико су стварне фигуре из стварнога живота колико је сама стварност фикција и опсјена и колико је фикционалност и опсјенарство средство модернога субјекта у саморефлексији живота као болести, лудила и несреће. Све то не упућује на фаталност повијести, него је сама идеја повијести фатална стратегија преживљавања с помоћу насиља и махнитости без граница. Зато су сви Бернхардови „јунаци" саморефлексивни разаратељи „истине" о томе да постоји неки месијански пут коначнога искупљења, нека универзална повијест спаса у кршћанскоме есхатологијскоме простору апокалипсе и вјечнога „сада", коју досеже само метафизичка снага глазбе. Но, како стоји ствар с тим Салцбургом и зашто је тај град од пресудне важности за разумијевање Бернхардове идеје књижевности као аутобиографске повијести разарања субјекта? Да антиципирамо: у роману *Губитник* један од „јунака-губитника", пијанист Вертхајмер пише роман о разарању романа, о немогућности писања уопће и немогућности истине умјетности као посљедње утјехе након досегнуте метафизичке тајне у узвишеноме језику глазбе. Аутобиографија у Бернхардову случају нема никакве везе с досадним и бесмисленим наклапањем о двоструким идентитетима тзв. постмодернога субјекта, о фикцији и опсјени приповиједања о стварима. Онај тко исписује догађаје из својега живота не исписује ништа друго неголи немогућност повијести субјекта из искуства трауме битка самога. Аутобиографија је зато пронађена књижевна форма након постмодернога подвостручења фикције и факције, стварне фикције и фиктивне стварности. Филип Лаку-Лабарт (Philippe Lacoue-Labarthe) у *Типографији* развија провокативну поставку да је траума рођења и догађај смрти у доба нарцистичке визуалне културе онај вишак чудовишнога одакле узвишено раствара субјект приповиједања, који се конституира писањем као надомјестком (*supplement*) за стварну егзистенцију.[24]

Бернхардови „јунаци" нису у томе изнимком, већ правилом. Сви су они умјетници и „губитници" живота самога. Писати значи узвисити бол свијета до начела неприпадања окрутноме друштву масовне одмазде против издвојених појединаца. Оно што је за Бернхарда истозначно јест нешто далекосежно за сваку будућу интервенцију

[23] M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972.-1977.*, (ур. C. Gordon), Pantheon Books, New York, 1980.

[24] P. Lacoue-Labarthe, *Typographie; Mimezis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford – California, 1998.

око ангажмана и реполитизације умјетности. То је шопенхауеровска метода с јасним упутама за суврeмено доба. Природа је каос и окрутност безобзирне воље за преживљавањем врсте, а друштво тотална ентропија примарних односа. У стању тоталне државне организације само друштво постаје строј за надзирањем и кажњавањем слободе. Што преостаје као темељно средство/сврха отпора тој „онтологијској уроти"? Само и једино субверзивна анархија умјетности као индивидуалне махнитости без компромиса. Говорити „истину" без страха од посљедица произлази из увида у бесмисленост и апсурд природе и друштва као контингенције зла-у-свијету. Али то није никакав анархични морализам који на крају завршава с месијанским искупљењем кршћанскога Богочовјека. Бернхард не оставља мјесто за Бога. Оно што ипак остаје отворено јест мистичко освајање простора за „истину" метафизике глазбе.[25] Када више нема битне разлике између живота и умјетности, када све постаје спектаклом визуалне стварности, тада је књижевност која поставља децентрирани субјект у средиште догађаја мрежа виртуалних слика-концепата. Загонетка њихова значења лежи у језичним играма деструкције живота као умјетничкога догађаја. Не треба заборавити да је претходник такве врсте рефлексивне прозе с топонимима санаторија и чудовишно узвишене природе планинскога крајолика у којем се одвија радња једног од најзначајнијих модерних романа Томас Ман и његов *Чаробни брије̄г.* Естетика атмосфере одређује крајолик распршености језика. Негдје високо у планинама као са слике Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich) *Der Wanderer über dem Nebelmeer* самотник на рубу понора сусреће се с најдубљом тјескобом егзистенције и питањем о смислу живота.

Будући да Бернхард за разлику од положаја субјекта у високоме модернизму као Ја или трансценденталнога творца свих представа које прате тај и такав субјект уводи у текст сам језик деструкције претходнога субјекта с његовим царством истине као апсолутне сукладности појма, идеје и збиље, цијели се текст развија кроз хиперболу монологијске игре са свијетом, који не може постати објектом проматрања управо зато што је резултат фикције и опсјене самога субјекта. Али оно што уопће јест стварност тога свијета јест воља за истином и опажањем његова гибања у вјечноме враћању истога (зла). Истина није књижевна метафора нити се алегоријски приказује у доба посвемашњег губитка свих друштвених, културних и политичких референција на оно узвишено. Приступити истини није могуће полазећи од логике чињеница. Други је пут онај који слиједи из естетике као логике заокрета к језику (*linguistic turn*).[26] Сада се изводи кључни обрат из бити самога језика као *казивања* о-језику. Тиме се догађај казује онако како га судионик као приповједач *исказује*. Трећа инстанција јест *указивање* на оно што стварност искривљује и идеологијски је скрнави. У Бернхардовим

[25] P. Engel, „Die Welt als Elend und Scheusslichkeit: Thomas Bernhards Aufnahme des Schopenhauerschen Pessimismus in sein Werk", www. uni-due.de/…/mauerschau_4_engel.pdf i C.Asmuth, „Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer", у: C.Assmuth/G.Scholz/F.-B.Stammkötter (прир.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Campus Verlag, Frankfurt/M. – Hamburg, 1999, стр. 111-125.
[26] R. Rorty, „Introduction to the *Linguistic Turn*", u: C.J.Voparil/R.J.Bernstein (ур.), *The Rorty Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, стр. 60-70.

дјелима је то непрестана преобразба нацистичке прошлости аустријскога затвореног друштва у католички неонацизам у доба „краја идеологија“. У својој прозној стратегији ауторефлексивнога субјекта Бернхард је преокренути Шопенхауер с гестом ничеанскога разаратеља свих „вриједности“ управо тог врлога модернога свијета. У аутобиографскоме дјелу *Die Ursache; Eine Andeutung* описује Салцбург, град његове младости гдје се школовао као гојенац у интернату. На површини лијеп и препун естетске заводљивости толико суприпадне аустријскоме духу велике повијесне традиције католицизма и конзервативизма, а у дубини мрачан и одбојан спрам козмополитске идеје неуроћенога странца.[27] Салцбург је за Бернхарда картографија универзалне морбидне Аркадије сувременога доба. Иза његове орнаменталне заводљивости скрива се „злочин“ баналности и чудовишност свијета. У својим спектакуларним преобразбама „истине“ град Моцарта и Моцарт-кугли скрива загонетку о најмрачнијој слици сувременога хибриднога идентитета – оживљенога националсоцијализма у католичкоме аустријскоме „Heimatkomplexu“

> *Љепота овога мјеста и његова крајолика о којој непрестано говори читав свијет, увијек на најнепромишљенији начин, а заиста и у недопустивом тону, управо је онај убојити елемент на овом убојитом тлу, овдје људе, који су с овим градом и његовим крајоликом повезани и природном силом за њега приковани рођењем или на неки други радикалан начин који нису скривили сами, та свјетски позната љепота непрестано њечи. Таква свјетски позната љепота у сprези с таквом нељудском и непријатељском климом постаје убојита...Дух овога града тако је тијеком читаве године католичко-националсоцијалистички недух, све остало је лаж. Љети се под именом Салцбуршког фестивала у овом граду лицемјерно хини универзалност, а средство такозване свјетске умјетности само је средство замаљивања и лицемјерно хињење, заташкавање глазбом и заташкавање глумом, такозвану високу умјетност љети овај град и његови становници не злорабе ни за што друго него за своје подмукле пословне сврхе. Фестивал се одржава само како би се на неколико мјесеци прекрила кальужа овога града...*[28]

Подријетло Бернхардове деструкције духовнога склопа нацизма и католицизма у послијератноме аустријскоме друштву несумњиво је везана уз Карла Крауса, Хермана Броха и Роберта Мусила. Иако се изријеком ријетко спомињу у његовим текстовима, те су три књижевно-интелектуалне фигуре радикалне критике „радосне апокалипсе“ Хабсбуршке монархије путокази Бернхардовој духовној и идејно-политичкој несводљивости на моралистички ангажман. У анализи настанка масовне психологије нацизма из ressentimenta спрам аутократске бити једнога идеологијско-политичкога поретка дискурса и идеја конзервативне револуције особито је Брох као психолог и феноменолог аустријскога „распада вриједности“ оставио најзначајније мисаоне трагове. Иронија је повијести да се након Кундерина есеја о трагедији Средње Европе

---

[27] Види о томе: C. Ruthner, „Macht-Spiele: Kulturwissenschaftliche Kategorien als Propedeutik zum Werk Thomas Bernhard“, *Germanistische Mitteilungen*, бр. 60-61 / 2004 – 05, стр. 5-19. и Joseph P. Mautner, „Die Zeit macht aus ihren Zeugen immer Vergessende“: Katholizismus und Nationalsozialismus im Werk von Thomas Bernhard“, wordpress.com

[28] Т. Бернхард, *Узрок*, Меандармедиа, Загреб, 2010., стр. 23. С њемачкога превео Б. Перић.

1980-их идеја културнога простора флуидних идеја и апокалиптичке повијести малих народа прометнула у нешто крајње патетично и стога мистификаторско. Ради се, наиме, о својеврсноме идеализирању културне функције Хабсбуршкога царства као парадигме либералнога федерализма у још једној промашеној утопији и фикцији, оној о узвишености духа Средње Европе као склопа великих мислилаца, књижевника, умјетника, архитектуре декаденције и високога модернизма. Умјесто да се види како је управо та наводно либерална утопија била ништа друго него морбидно присвајање демократских начела модерне Европе за орнаменталне сврхе колонијализма и аутокрације за мале народе на рубовима Хабсбуршкога Царства, настала је културна индустрија носталгије за K.u.K. бонтоном, стилском декорацијом духовне празнине и бечким Опернбалом. Све је то одавно предвидио Херман Брох у својим есејима о Бечу као кич граду неохисторицизма.[29] Оно што је у хрватској књижевности 20. стољећа деструирао Мирослав Крлежа као лаж о козмополитизму и демократији *Mitteleurope* из чега је произведен монструозни строј националсоцијализма, а то је класична поставка *Kulturkritik као Ideologiekritik* од Броха до Адорна и Хоркхајмера, у својим књижевним дјелима и јавноме интелектуалноме дјеловању од самога почетка 1950-их на најрадикалнији начин је провео Томас Бернхард. Али, при том ваља учинити битну разлику његове деструкције нацизма-католицизма као нове идеологије десно-популистичкога повратка изворима – ксенофобија, расизам, конзервативна култура, органско схваћање нације и демократски аутократизам – спрам сродних покушаја у европској књижевности друге половине 20. стољећа, као што је, примјерице, случај с Данилом Кишом. Бернхард не припада шулцовско-борхесовској поетици меланколије и носталгије за пропалим козмополитизмом Средње Европе. Посве супротно, самосвојност његова интелектуалнога и књижевнога пута припада ономе што Валтер А. Штраус (Walter A. Strauss) назива *поетиком констернације*.[30]

Од романа *Verstörung* (*Poremećaj*) из 1967. године може се пратити рад на дисперзији језика. Аутобиографско у књижевноме тексту стоји у знаку тријаде: ужас – терор – узвишено. Након Кафке и Бекета, али с ону страну пукога начела негације у дијалектичкоме смислу, Бернхард пролази кроз „лабиринт немоћи" књижевности као својеврснога путовања кроз постаје бесмисленога симулакрума зла. Као што се у Кафкиноме метафизичкоме лабиринту закона и казне не догађа ништа друго неголи

---

[29] „Премда се Беч једнако тако осјећао градом умјетности, штовише градом умјетности *par excellence*, ту је озрачје било посве друкчије. Био је то, наиме, много мање град умјетности, а много више град декорације *par excellence*. /…/ Оно што напосљетку значи прекривање биједе богатством, то је у Бечу, у његовом аветињском задњем добу процвата, постало јасније него било када и било гдје другдје: минимум етичких вриједности требало је покрити максимумом оних естетских које то више нису биле, а више нису ни могле бити, будући да је естетска вриједност која не израста на етичкој основи своја супротност, наиме кич. И као главни град кича, тако је Беч постао и метрополом вриједносно зракопразног простора епохе. " – Х. Брох, „Умјетност и њезин не-стил свршетком ХИХ стољећа", у: *Дух и дух времена: есеји о култури модерне*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2007, стр. 117. и 138. С њемачкога превео Н. Петрак

[30] W. A. Strauss, „The Poetics of Consternation in Thomas Bernhard's Novels", *Postscript* – св. VIII – 1991. Papers from the 1990PAC Conference (ур. D. C. Boyd), Vintrop University, стр. 27-33.

одгода онога посљедњега у месијанскоме смислу, тако смо и у Бенхардову случају, особито у касним романима попут *Брисања. Расйада* и *Губишника* из 1980-их, суочени с нечувеним распадом форми животнога свијета и форми књижевнога приповиједања. Распадом форми живота, говорећи појмовљем Агамбена, „истина" се излаже кроз исписивање тренутака о настанку лудила, образложењу самоубојства и ономе што је константа у цјелокупноме његову дјелу, а што има сликарски тон апокалиптичке алегорије сувременога доба. Однос између распада животних форми и књижевнога дискурса није тек аналогија и паралелизам. Писање је за Бернхарда више од „другога живота". То је једини начин осмишљавања егзистенције у настојању да се дохвати „истина" с вољом за успоставом свијета који једино оправдава метафизичка чистоћа најузвишеније умјетности уопће – глазбе. Врхунац је Бернхардова комичко-бизарнога стилскога умијећа у прецизности исписивања озрачја рађања зла и махнитости у пасторалноме окружју мистерија анђеоски чисте природе. Но, управо је то оно морбидно и застрашујуће. Провинција је као што гласи назив прве збирке Бернхардових пјесама *In hora mortis* – бездан из којег излазе само чудовишта, моралне наказе и луђаци. Говор о провинцији као нечему мрачноме и с ону страну модерне рационалности поретка индустријских друштава Европе већ је Јанкелевич (Jankélévitch) одредио амбивалентним егзистенцијалним доживљајем свијета као досаде, тјескобе и баналности.[31] Смрт представља коначну границу трансгресије махнитости и језика чињеница окрутне свакодневице. Што је свакодневица баналнија у својој досади понављања, то је заводљивија декорација за необразложени темељ морбидности. Чини се занимљивим испитати свезу између ова два крајње антиномична појма: морбидности и баналности. За Хану Арент (Hannah Arendt) управо је одредба обичности у доба припреме идеологије нацизма оно застрашујуће у функционисању једног Ајхмана. Баналност није тек рутина, него и покоравање унутарњој дисциплини извањскога идеологијско-политичкога поретка који захтијева „људе без својстава". Само они могу постати савршени масовни злочинци и слуге геноцида. У Бернхардовим дјелима мјесто аустријске провинције, озрачје пасторалних крајолика, дворци смјештени на планинским узвисинама који подсјећају на декадентну архитектуру лудости краља Лудвига II. Баварскога и његов декоративни кич, све то припада јединственој психодраматици зла. А управо зло скривено бдије у природи и друштвеним односима моћи. Међутим, зло није декоративна позадина нити озрачје ланца покренутих догађаја. Зло је само друго име за окрутност природе у њезиноме анђеоскоме лику „природности", „нужности", „контингенцији".

Чудовишни је парадокс аутобиографске позадине савременога романа у томе што он жели бити тотално дјело оживотворења умјетности средствима њезина уништења. Језик тог парадокса је у Бернхарда очигледан. То је узвишена немоћ језика у својој моћној хиперболи о махнитом пјеснику који пјева изнад понора зато што је тај пјев још једино преостали доказ људскости. Бекет је сажето исказао два пута модерне књижевности с обзиром на моћ језика. Један је Џојсов, а други његов властити: „Џојс, као умјетник, тежи свезнању и свемоћи; ја, пак, радим у немоћи и незнању." Бернхард

[31] Види о томе: V.-N. Grappe, *L'enui ordinaire*, Austral, Pariz, 1995.

припада поетици пукотине у самоме језику, оном између моћи и немоћи казивања, оном чудовишно блиском траумама модернога човјека и истодобно њему страном што га привлачи и одбија. Аутобиографија при том игра улогу поремећаја (*verstörung*) самога живота у његовој линеарности и ексцентричној бачености на рубове. Бити на рубу значи непрестано живјети у стању панике и „рационалне екстазе" с обзиром на јавну изложеност погледу Других као масе и колектива у формално демократском окружју једне идеологијско-политичке масовне психозе искључења оних који одбијају покорност припадништву тотему и табуу идентитета.[32] Ужас је фашизма у томе што се појављује у форми праметајезика органске заједнице. Мистика „природе" при том повезује идеју крвнога сродства и друштвене односе као расно-етничку солидарност у обрани територија пред продором измишљених унутарњих непријатеља.[33] Форма масовне моћи племенске свијести савршено дјелује у доба тоталне кризе вриједности. Но, проблем је у томе што фашизам као модерна идеологија расизма и национализма почива на логици масе и утолико има демократску легитимност за своје протудемократске циљеве. Бити против сваке обнове потиснуте кривње у латентну агресију постмодерне политике „просвијећене масе" без субјекта за аутора *Имитатора гласова* чини темељ умнога дјеловања у стању перманентнога „изванреднога стања". Питање слободе и етике у стању идеологијске „поремећености" (*verstörung*) универзалних вриједности модерности као што су идеја људских права, достојанства особе и несводљивости Другога није стога питање о смислу хуманости, него питање о вољи за озбиљењем непостојеће бити хуманости под цијену властите друштвене искључености. Бернхардов је интелектуални положај у еуропској култури јединствен примјер онога што Сартр назива бастардом. Никоме не припадати, ни култу нације нити тотему расе ни табуу културе, нити интересима корпорација, значи остати безувјетно немузикалан на бубњеве злокобнога марша у мрачноме добу идеологија. Интелектуалац као бастард у себи чува и на највиши ступањ махнитости слободе уздиже неприпадност, самотност, вјеродостојност властита чина отпора.[34]

Томас Бернхард је био нежељено дијете експеса, рођен 1931. године највјеројатније силовањем његове мајке, која је зато пребјегла у Низоземску у изолацију од друштвене осрамоћености у аустријској провинцији. Одрастао је и школовао се у интернату у Салцбургу, а истински свијет умјетности и филозофије, анархистички свјетоназор и наклоност спрам друштвених маргиналаца од лумпенпролетера, пијанаца, боема, тјелесно друкчијих до свих одбјеглих од окрутнога закона друштвене просјечности у сваком погледу баштинио је од дједа, књижевника завичајне тематике, Јоханеса Фројмбихлера (Johannes Freumbichler).[35] Цијели је живот због туберкулозе провео у разним санаторијима. Био је настањен у аустријској провинцији. Све је то довољно

---

[32] О појму „рационалне екстазе" из Брохових анализа масовне психологије фашизма, види: P. Sloterdijk, *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.

[33] Види о томе: E. Canetti, *Маса и моћ*, ГЗХ, Загреб, 1984. С њемачкога превела J. Планинц.

[34] Види о томе: Ж. Паић. *Моћ непокорности: Интелектуалац и биополитика*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2006.

[35] K. Fleischmann, *Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2006.

за аутобиографски оквир једне много сложеније и радикалније идеје књижевности но што се може сажети из готово уобичајене аутобиографије у којој једна неизљечива болест има функцију више од метафоре. Што уистину одређује Бернхардову идеју књижевности?

3. Доживљај раскоријењености: распад и преостаци

С ону страну мизантропије и нихилизма, али и без напасти запалости у нови моралузам без утјехе у ономе трансцендентноме, Бернхард је развио аутентичан протудискурс негације и потврђивања језика као једине вјеродостојне матрице за могуће разумијевање свијета. Не каже случајно Хајдегер у својим фрајбуршким предавањима 1940-их да је језик догађај и да бит умјетности припада догађају (*Ereignis*).[36] Овдје нам је од посве минорног значаја што Бернхард у роману-есеју *Стари мајстори: Комедија* вјероватно у цијелој повијести критике Хајдегера исписује најциничније коментаре о прекретноме мислиоцу сувременога доба називајући га „лудим нацистичким филистром". Важно је само ово: језик се догађа онда када казивајући о истини битка из њега пјевајући свијет сам од себе отвара своје тајне никад их посве не пуштајући разумијевању оних који слушају и читају. Бернхардов је протудискурс стога деструкција језика као инструмента и алата спознаје. У већ споменутој књизи поремећеног жанра аутобиографије-романа-есеја, приповједач устрајно показује колико му је стало до инкантације и хиперболе у начину артикулације ставова. Поредак протудискурса произлази из савршенога каоса природе и њој супротстављенога начина организације људске врсте у друштва, државе и царства.[37] Да би „истина" могла уопће бити досегнута и, дакако, недотакнута јер је за Бернхарда на трагу Ничеа ријеч о игри метафора и фикција у бивању/постајању, а не у фиксноме стању идентитета, нужно је да се поредак језика организира као ентропијски модел свијета. У њему се истодобно сваки распад реорганизира и постаје преостатак једнога другога свијета, а преобразба једног стања у друго мора одговарати темељној идеји књижевности као контингенције и емергенције. Називи су Бернхардових проза, есеја, аутобиографских дјела преузети из језика метафизике и суврених природних знаности, из техносфере и биосфере: *узрок, случајност, распад, губитак, исправке*. Када бисмо хтјели успоставити дијалог између два сродна списатеља суврменога доба након искуства постмодерне и након њезине каријере парадоксалне медијалности, алегоричности и орнаменталности, тада је саморазумљиво да Бернхардово претјеривање, цинизам и радикално-субверзивна геста отпора у самоме језику има својег сродника и баштиника у романима и есејима Мишела Уелбека (Michel Houellebecq). У његову роману *Елементарне честице* то је доведено до крајњих конзеквенција. Емергентна пракса језика исказује се хиперболом и рефлексивним цинизмом субјекта. Али за разлику од Бернхарда он потпуно профанира језик на медијални дискурс комуникације сликама-тије-

[36] M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, св. 5. V. Klostermann, Frankfurt/M., 1989, стр. 173.

[37] V. Pratt, „L'odre du discours chez THOMAS BERNHARD: Pour une invitation á la lecture de Bernhard", www.thomasbernhard.org/essays/index.shtml

лима с помоћу паразнанственога дискурса биогенетике и социобиологије. Но, разлике између Бернхарда и Уелбека су не само у томе што први поетизира језик понављањем и инкантацијама, а потоњи га своди на елементарну моћ разарања свих форми животне комуникације у тежњи за апсолутним Ја друштвене ентропије сувремености, него понајвише у томе што Бернхард у својој бастардној неприпадности друштвеним идолима маса и популистичких идеологија фашизма исказује супатњу с Другима, док је Уелбек до нарцистичке равнодушности окренут субјекту властите празнине.[38] На крају се показује да питање језика и дискурса у сувременој књижевности увијек завршава као етичко-политичко питање. Међутим, то није аргумент у прилог ангажиране књижевности. Прије би се могло казати да је то оно што преостаје од језика у епохи деструкције његових моћи комуникације. Преостају или „мале приче" идеологије-политике или, пак, оно езоретично и рубно што је најбоље дефинирао баш Петер Хандке у говору поводом једне књижевне награде: *Ја сам становник куле од бјелокости*? Бернхард би томе сигурно могао додати: „У тој кули човјек мора полудјети, постати идиот или се убити. Увијек постоји излаз из безизлазја." Треће ипак постоји. Бернхардов протуговор као субверзивна геста пролаза између два кича грозе – политичке умјетности и естетскога поретка живота не оставља много наде, али оставља страст за истином у доба смрти језика.

Контингенција је темељни појам сувремене филозофије. Појам се односи на немогућност пробоја затворене структуре западњачке метафизике и из ње изведене нововјековне знаности. Од Њутнове механике она почива на идеји нужности конструкције природе и човјека. Контингентно је уједно случајно и оно што, примјерице, филозоф Макс Шелер (Max Scheller) назива тако-битком (*So-Sein*). То је тако и никако друкчије. Питати зашто је то тако, а не друкчије чини се бесмисленим. Зато је „природа" категорија објективности, а исто тако и цјелокупни поредак друштвене организације људскога живота у модерно доба. Што се догађа није „случајно", али није ни фатално. То је напросто тако. Ако се X не докине, он ће нужно у Y имати неки свој преостатак, који ће дјеловати у стварању нове ситуације. Поставка о аустријскоме културноме и друштвеноме моделу као националсоцијализму-католицизму несумњиво је уједно застрашујуће „необјективна" и изазива подозривост спрам логике којом се ставови писца проглашавају истинском политичком збиљом. Тиме долази до искривљавања како логике књижевнога текста тако и саме политике и друштвене збиље. У 20. стољећу има мноштво примјера ишчитавања политичке и друштвене стварности на темељу прекретних књижевних дјела. Тако долази до нужнога искривљавања саме стварности подарујући јој оно што она нипошто не заслужује – митску слику неовисну од збиљске истине догађаја. Роман у естетскоме смислу није, дакако, пуки одраз модернога индустријскога друштва и његове техно-знанствене логике. Већ је Брох у анализи Џојсова *Уликса* указао на проблем преображаја схваћања временитости у фрагментацији приповиједања, које одговара распаду цјелине модер-

[38] Види о томе: „Michel Houellebecq и европски полемички dossier о сексуалном либерализму", *Европски гласник*, бр. 6/2001. и Ж. Паић, „На посљедњој платформи", у: *Montaigneov рез*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2004, стр. 161-172.

нога живота на разликовне зоне рада и доколице, дисциплине (нужности) и анархије (слободе).[39] Моћ књижевности почива на митскоме знаменовању свијета као трагичнога случаја божанске игре природе и човјека. У суврeменоме добу техно-знаности митски се дискурс појављује у форми виртуалне умјетности саме дигиталне слике као симулакрума стварности. Мит на тај начин постаје сам визуални језик комуникације у умреженим друштвима глобалнога доба. Метајезик мита може при том бити идеологијски флуидан и варирати од говора гротескних тоталитарних вођа до вулгарних испада баналности икона поп-културе. У оба случаја његова је позадина сувишак имагинарнога у самој језгри патолошки расцијепљенога реалнога.[40] Посебно је тај поступак невјеродостојан када се ради о писцима који у својем јавноме обраћању разликују фикцију од факције, белетристику од политичке публицистике. У томе је парадигматски случај управо Петер Хандке. Његови су романи и прозе езотерична чиста имагинација сусрета језика и знакова стварности, а политички путописи и ангажман у рату на простору бивше Југославије, гдје је на засадама провинцијалнога културпесимизма бранио злочиначку политику Милошевићеве Србије против „декадентнога и морално пропалога Запада" 1990-их, срамотни чин интелектуалнога и моралнога пораза.[41] Зато ваља Бернхардову критику аустријскога „Heimatkomplexa" ослободити од сваке врсте приземне политичке подјармљености у друге сврхе. Не ради се ни о каквоме „културноме моделу" као вјечноме архетипу, него о наставку онога што је највјеродостојније критички показао управо Херман Брох у поставци о „радосној апокалипси" Беча и Хабсбуршке монархије. Само су друга средства и само су друге стратегије књижевности као идеје. Оно што је истовјетно јест распад вриједности и потонуће у заборав неискупљиве кривње за истребљење Жидова у Другом свјетском рату. Књижевност се ослобађа политичкога тек онда кад само политичко више не треба за своје сврхе никакву књижевност као „додану вриједност" властитој немогућности смисленога дјеловања. Проблем је управо у томе што је суврeмено доба у својој начелној аутономности сфера умјетности, религије, политике све друго неголи узајамна игра несводљивих духовних моћи. Логика интегрираногa спектакла фундаментални је поремећај ранга у глобално доба.[42] Све се губи у жрвњу празнине и ништавности самога друштва спектакла. Сваки облик отпора постаје минорна геста очајника, а сваки очај рађа само нови ressentiment у форми управо оног што је тема Бернхардова скалпела психопатологије морбидне Аркадије – масовни злочин без разлога, чисти терор без сврхе. Одговор на питање чему и зашто то и управо то само је један: напросто зато! Апсурд још припада херојскоме добу егзистенције у

---

[39] М. Роберт, „Чему роман?", *Европски гласник*, бр. 10/2010, стр. 49-66. С њемачкога превео Б. Перић.

[40] Види о томе: J. Lacan, *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishement*, W. W. Norton comp., New York, 1990.

[41] Ж. Паић, „Сањарево обожавање зла", у: *Montaigneov рез*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2004, стр. 139-146.

[42] G. Debord, *Друштво спектакла & Коментари друштву спектакла*. АРКЗИН, Загреб, 1999. С француског превео Г. Вујасиновић и G. Agamben, *Means without End; Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2000.

свијету разликовних зона државе и друштва, политике и умјетности. У доба спектакла све је поремећено и ништа више нема посљедњи разлог у нечему другоме осим у властитој бестемељности ништавила.

Језик је Бернхардова протудискурса поље емергенције. Ради се о појму из суврeмене теорије знаности – од космологије до биознаности и неурофилозофије – који упућује на прекид с логиком узрок-посљедица и отуда се изводи могућност настанка новога као апсолутно несводљивога и неочекиванога.[43] У Бернхардову језику цијелокупни се свијет догађа као сукоб контингенције-емергенције, „нужности"/"случајности" и „слободе". Та парадоксална и ексцентрична *поетика конс̄тернације* у својој је изведби радикалан спој свемоћи-немоћи језика да досегне чисту једноставност оне чудовишне „истине" распада свијета на елементарне чињенице тјелесности и узвишене фрактале једне безувјетне метафизике умјетности с глазбом као врхунцем. У многим се провокативно изведеним анализама Бернхардове идеје књижевности језик показује протудискурсом субјекта (без) моћи. У аналогији с утјецајним Рудолфовим тумачењем Хофмансталова књижевнога дјела као метафизичкога оправдања еуропске „конзервативне револуције" у самоме срцу модернизма,[44] постоји довољно разлога да се Бернхард именује „конзервативним анархистом".[45] Образложење за такав став може се пронаћи у самој Бернхардовој опчињености традицијом њемачке романтике с врхунцем у Новалиса и Ничеа. Његова су дјела топологијски смјештена у сеоску заједницу затвореног и непропуснога друштва. Мрежа непотизма и примитивни обрасци друштвених интеракција одређују настанак ressentimenta спрам прошлости Аустрије на двострукој разини. Прва је везана уз народну заједницу као органску структуру нације и односи се на сељаштво и мало обртништво, а друга је разина она коју би се у складу с Бурдијеовим социологијским анализама културнога хабитуса могло назвати културним и симболичким капиталом аристократске елите преостале у сразу финанцијскога капитализма корпорација и животних стилова нових олигархија. Аустрија је одувијек била „трећи пут", како Бернхард цинично коментира њезин повијесно-друштвени развитак. Без истинскога социјализма, без реалнога либералнога капитализма, али с духом рођалистичкога католицизма који је својом тиранијом и против своје воље произвео револуционарну реакцију духа – глазбу великих композитора и Витгенштајна.

Носталгија за Монархијом и „Heimatkomplex" компензиран у нацистичкоме саставу владавине огледа се у потиснутој колективној кривњи за екстерминацијом Жидова у Аушвиц. У оба случаја ове суврeмене микрофизике моћи, која се савршено зрцали у институцијама политичке културе, а која у демократским оквирима носи значајке опасне ауторитарне свијести, недостаје темељни друштвени и политички субјект равнотеже моћи. Разорена средња класа у одсутности просвијећенога либерализма представља кључни чимбеник настанка онога што Бернхард немилосрдно деструи-

[43] Vidi o tome: J. Greve/A. Schnabel (yp.), *Emergenz: Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2011.

[44] H. Rudolph, *Kulturkritik und Konservative Revolution: Zum Kulturellpolitischen Denken Hohmannsthtals und seinem Problemgeschichthlichen Kontext*, M. Niemeyer, Tübingen, 1971.

[45] C. Ruhtner, нав. чланак, стр. 15.

ра као аустријску посебност – нацизам у обличју милитантнога католицизма. У роману *Брисање. Распад* изријеком се приповједач окомљује на ту злокобну алијансу злочиначке идеологије модерне и политички прерађену вјеру као духовни темељ Хабсбуршкога царства и послијератне Аустрије. Није ријеч тек о деструкцији „објективнога свијета". Понајприје је то деструкција трауматскога насљеђа самога субјекта, приповједача који у правилу исказује ставове самога Томаса Бернхарда. Ослобађање језика неизбјежно означава трауматско суочење с обитељским насљеђем. Паралелизмом с примитивним менталним склопом аустријскога друштва Бернхард га поставља као питање најрадикалније промјене живота. То је питање о истини слободе и егзистенције човјека у ослобађању од патријархализма, католицизмна и националсоцијализма. Застрашујућа тоталност ове еманципације задобива у овоме роману црте радикално-субверзивне просвијећености. Да би се ослободио прошлости, комплекса својега подријетла, приповједач Франз-Јозеф Мурау заувијек мора напустити дворац Волфсег, пребрисати мрачно мјесто „природе" и „друштва" као распада вриједности и, коначно, напустити „своју" земљу.

Моји су ме родитељи, вјерујући да ме одгајају, уистину разарали, као што су разарали моја браћа Јоханеса и моје сестре. Гдје год би рекли одгој, радије су требали рећи разарање, они су са својим одгојем који, како је речено, није био ништа друго него разарање, све у мојој глави унаказили до непрепознатљивости, како се то увијек каже у другом суодносу. Годинама су на свој католички и националсоцијалистички начин с највећом безобзирношћу сирам мене све у мојој младој глави измијешали и испретурали, тако да је моме стрицу Георгу такођер требало више година да ту моју главу опет доведе у ред. Умјесто да нас одгајају, моји су родитељи мене, моја браћа и сестре заправо унаказили, направивши у нашим главама само зло.[46]

Бернхард се, наравно, не бави анализама раслојавања аустријскога послијератнога друштва. Али не може се изоставити да раскринкавање облика патријархалнога темеља морбидних односа унутар обитељи, које чине предложак његових моћних књижевних проза, показује да је тиранија Оца/Закона легитимно средство перверзне одмазде. Као што се садистичко-мазохистички односи сексуалних перверзија у конзервативноме друштву појављују увијек у његовој пукотини, захваљујући идеологијскоме дјеловању доминантне кршћанске вјере, тако се у случају Бернхардове деструкције језика сама перверзија не скрива у жељи за подјармљивањем Других, него у њиховоме одстрањењу. Проблем с којим се суочавамо у тумачењу „конзервативне анархије" Бернхардова језика јест управо у ономе што је у њему латентно чудовишно. То је нестанак разлике између имагинарнога и симболичкога. Језик је у Бернхарда сама деструкција темеља вјере у свијет, болно искуство распада и брисања свих граница између живота и умјетности.[47] Вратимо се још једном за тренутак Ничеовој

[46] Т. Бернхард, *Брисање. Распад*, Меандармедиа, Загреб, 2011, стр. 122-123. С њемачкога превео С. Мухамедагић.

[47] P. Bozzi, *Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards*, Humboldts Universität zu Berlin, 1996. – докторска дисертација.

критици декадентнога стила у умјетности након романтике. Наиме, да би се уопће могао изградити нови стил на рушевинама класичнога с којим свијет има привид цјеловитости цјелине, гдје није могуће да се субјект цери у лице неког извањскога објекта, гдје парадигма Гетеова *Фауста* показује да класично означава доба заокружености свијета и смјерне потчињености свакога аутономнога дијела цјелини, што је Хегел у својој спекулативно-дијалектичкој филозофији апсолута дефинирао ријечима истина је цјелина (*Das Wahre ist das Ganze*), било је нужно створити протудискурс спрам тоталне моћи апсолута. Његова је главна значајка у комичкоме, иронијско-циничкоме, разлагању распада цјелине на фрагменте, побуна против духовнога тоталитета као опсјене истине ума која збиљи одређује границе збивања. Дух је ове побуне физиологијски. Показује се бјелоданим у тјелесној ексцентричности и екстравагантности субјекта. А он може бити само и једино умјетник као филозоф, апсолутна фигура саморефлексивнога дјеловања унапријед помиренога да су његове границе разарања слике нововјековнога свијета истодобно границе његова језика-свијета, а његова средства ограничена на радикално-субверзивну гесту побуне против лажне цјелине ума из екстатичне моћи самога тијела.

Од Ничеа преко Артоа и дадаизма до сувремене перформативне умјетности дух се ове побуне своди на провокацију језика затвореног друштва у својим имагинарним и симболичким институцијама надзора, кажњавања и обуздавања слободе у окове забаве и спектакла. Зато у читавој модерној књижевности толика махнитост субјекта и његових неуроза, тјескобе, нарцизма, схизофреније (*forma mentis*) и толико распада цјеловитости тијела у крхотине захваљујући болести попут туберкулозе, рака, леукемије (*forma corporis*). Луђаци и болесници-на-смрт дефилирају модерном књижевношћу као узвишене даме и коситрени војници на необарокној променади. Слика изазива носталгију јер је свједочанство неумрле прошлости. Парадокс је модерне фотографије у томе што је она приказ оног што се већ догодило, што је минуло и похрањено у решетке заборава. Црно-бијела одслика стварности поништава садашњост, претварајући је у доба „кад је жељети још помагало". Искуство болести у својој метафизичкој структури поремећенога свијета припада модерности и њезиној „истини" коју је понајбоље сажео Валтер Бенјамин у алегорији слике Паула Клеа *Angelus Novus*: сваки је напредак свијест о катастрофи.[48] У роману *Брисање. Распад* Бернхард отвара питање бескорисности сјећања на прошлост, јер свака је носталгија болест махнитога субјекта који у своје двије форме болести – менталне и тјелесне – пролази кроз решетке животнога самопотврђивања ужаса подријетла. Понављање егзистенцијалне фразе о *зјапећој празнини* прошлости нема никакве друге функције осим у саморефлексији. Нужно је избрисати сјећање, поништити прошлост да би траума саблажњујућега дјетињства заувијек остала у бездану ништавила, да би се могло кренути даље, у нову неизвјесност једне дубоке самоизвјесности коначности и посљедње границе људске егзистенције.

[48] W. Benjamin, *Нови Анђео*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2008. С њемачкога превела С. Кнежевић.

Сви ми свуда са собом носимо неки Волфсеї и имамо вољу да їа себи на спас избришемо, желимо їа уништити тако да їа напишемо, избрисати їа. Али већином немамо снаїе за такво брисање. Можда је, међутим, сада тај тренутак. /…/ Чему сав тај римски уїођај, чему ће ми мој стан на Пјаци Минерви ако не у ту сврху, рекао сам Гамбетију. Вјеројатно сам, међутим, већ пречесто размишљао о томе, а то недвојбено слаби такав наум; Брисање ћу назвати тај свој извјештај, рекао сам Гамбетију, јер у том извјештају стварно бришем све, све што напишем у том извјештају бит ће избрисано, сва ће моја обитељ у њему бити избрисана, њено ће вријеме у њему бити избрисано...[49]

Брисањем прошлости не прекида се њезина фаталност заувијек одиграног догађаја. Прошлост се, парадоксално, само тренутачно одгађа. У Бернхардовој поетици она је заустављена у понављању трагедије-комедије „људске природе", која попут оних пастира са слика Николе Пусена загледаних у напуштени бунар у часу смрти (*in hora mortis*) исписује посљедње биљешке о умјетности и махнитости у озрачју већ одавно нарушене идиле. Болест и распад вриједности су темељне значајке искуства еуропске декаденције и модерности. То је истодобно самосвијест једне епохе, која је на својем исходу у Томасу Бернхарду пронашла најрадикалнијег сањара и разаратеља опсјена сувременога друштва, политике и културе. Проблем није у томе што је на трагу Шопенхауера поставио у питање идеју свијета као воље и представе субјекта, него у томе што је и саму идеју умјетности поставио у питање у односу на нешто крајње фрагилно, али једино етички обвезујуће. Посриједи је говор о истини који тиме што исказује вољу за свједочењем већ јест воља за истином због ње саме. А тај говор не може никад бити патетично узвишен и апстрактно филантропски. Ако је икад мизантропија имала икаквог смисла, онда је то само у њезиноме руху циничкога отпора спрам досаде и баналности говора. Такав истински говор умјетности *зјапећој празнини* не може супротставити ништа осим посљедње утјехе у узвишеним сферама глазбе. Бернхардова је „мизантропија" само преокренути чин радикалне просвијећености. Преостаци су ионако распад свих вриједности и дијагноза стања ствари без анестезије. У морбидној Аркадији Божји је гроб одавно напуштен и празан. Из њега као опомена још само вришти та чудовишно отворена *зјапећа празнина*.

[49] Т. Бернхард, *Брисање. Распад*, Меандармедиа, Загреб, 2011, стр. 174-176. С њемачкога превео С. Мухамедагић.