Владимир Гвозден

УМЕТНОСТ БОДЉИКАВЕ МИСЛИ: САВРШЕНА ПУКОТИНА ТОМАСА БЕРНХАРДА

Ако је живот коцка, за који облик опкладе се определити? Усуд и смрт су одмах ту, садржани у прве две реченице *Губитника*, позног романа Томаса Бернхарда: „И Глен Гулд, наш пријатељ и најважнији виртуоз на клавиру овог века, напунио је педесет једну годину, помислих улазећи у гостионицу. Једино што се он није убио као Вертхајмер, већ је, како се каже, умро *природном смрћу*."[1] После овог читамо трећи пасус, састављен такође од само једне реченице, а потом нас очекује, све до краја романа, континуирано приповедање без графичких размака. Све је, дакле, одмах ту, срце ствари бачено пред читаоца, или бачено читаоцу, у првим реченицама, приповедачким силогизмима: историја и њено изневеравање, међуљудски односи, уметничко савршенство, спој ирационалног и рационалног, смрт и самоубиство. То је саопштено прецизним, једноставним стилом, и заокружено ироничном каденцом, обележеном курзивом. Пред нама је, у неку руку, читав свет, који се потом заплиће попут Ешерове петље не би ли нас увукао у загушљиву, ускогруду атмосферу, у центар света који своје исходиште – а можда и смисао – задобија у једној запуштеној провинцијској гостионици. Као што наслов наговештава, заслепљујућа очигледност *Губитника* јесте да ће све од почетка ићи лоше. Али поставља се питање интерпретације лошег, јер све је понекад ништа, пошто пакао подразумева пуко понављање одређених радњи. Овде су, како се чини, „лоши" управо паклени и опсесивни покушаји наратора да, наводно излазећи на крај са самоубиством и смрћу пријатеља, изиђе на крај са самим собом.

У ствари, све почиње од краја, увод је истовремено закључак. Приповедач прича о нечему што се већ збило – или барем он то тако доживљава. Он се, наиме, враћа са сахране свог пријатеља Вертхајмера и присећа се збивања који су водили до његовог самоубиства. Двадесет и осам година раније, тројица пријатеља, Глен Гулд, Вертхајмер и приповедач – сва тројица болесни од исте плућне болести – студирали су клавир у Моцартеуму у Салцбургу код Владимира Хоровица. Вертхајмер и приповедач су подједнако добри пијанисти, али им се чини да је Гулд *најбољи пијаниста столећа*. То ће им постати сасвим јасно две године касније када Гулд буде свирао Бахове Голдберг-варијације на Салцбуршком фестивалу. У ствари, они првобитно мисле да би њихов *канадски пријатељ* могао да пропадне због свог пијанистичког радикализма, оличеног пре свега у претераној љубави према Баху и презиру према Бетовену. Глен, међутим, није ни пропао ни одустао. Премда су они изврсни, али не и

[1] Томас Бернхард, *Губитник*, прев. Златко Красни, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 5.

најбољи пијанисти, дакле тек релативно ограничени у пијанизму, Гулдов успех их одводи у правцу академске каријере – Вертхајмер се бави хуманистичким наукама, а приповедач започиње, како каже, *ūроцес кржављења*, који између осталог подразумева студирање филозофије.

С једне стране, Бернхард излаже вешто ткање чињенице и фикције, у причу уводи историјске личности Глена Гулда и Владимира Хоровица, али будући да ствара књижевне ликове, он слободно кривотвори чињенице. Примера ради, историјски Хоровиц никада није предавао у Салцбургу, а периодично се повлачио из јавности, између осталог и у раздобљу које описује приповедач, односно између 1953-1965 године; „историјски" Гулд нити је умро у 51. већ у 53. години, нити се школовао у Моцартеуму... С друге стране, упркос чињеничности и квазиреализму, детаљи из живота ликова остају прилично магловити: премда истрајно раде на рукописима који се баве светски познатим Гулдом, ни Вертхајмер ни приповедач нису ништа објавили. Приповедачев *Сūис о Глену* састоји се од нацрта које непрестано уништава и изнова пише, док Вертхајмер, који живи у инцестуозном односу са сестром – њена удаја и Гулдова смрт ће бити окидач за његово самоубиство – ради на рукопису који се зове исто као и роман, *Губиūник* (што је иронични надимак који му је Гулд наденуо приликом првог сусрета у Салцбургу; приповедача је пак назвао *филозоф*): „Хтео је да објави књигу, али то није успео, јер је рукопис увек мењао, толико га је често и толико дуго мењао да рукописа на крају није било, измена његовог рукописа није била ништа друго него потпуно прецртавање рукописа од кога на крају није остало ништа сем наслова *Губиūник*."[2]

Сходно томе, ни Бернхардов роман *Губиūник* нема уобичајену, или боље рећи очекивану архитектуру, већ је конструисан према принципима музичке репетиције и варијације. У питању је постхуманистичка естетика, која кроз опсесивне синтаксичке квалификације разоткрива путеве дехуманизације и оспорава идеју о усавршавању човека. Главна стратегија је понављање, а с правом се може поставити питање како понављање уопште може да буде књижевни поступак. Роман личи на студијски рад, на снимање плоче, а заправо је реч о Бернхардовој опсесивној потрази за јединством форме, садржаја и – у најбољем модернистичком маниру – истине. Итеративност је губитак, паклена опсесија, јер искуство, будући смештено изван говора, изван онога што настоји да га обухвати, превазилази написану реч. Стил је овде управо оно што треба да буде: употреба језика, начин распоређивања наративних структура, поступак изградње ликова и артикулација гледишта.

Франческа Дуранти у занимљивом роману *Кућа на Месечевом језеру*, који нас одводи у Бернхардове истовремено идиличне и злокобне просторе Салцкамергута, записује: „(...) све што се завршава на 'иста' даје човеку неприкосновени статус, обезбеђује припадност некој скупини, утискује препознатљиву физиономију".[3] Бити успешан пијаниста (или уметник) значи, између осталог, бити и мајстор понављања: као што Гулд опсесивно понавља Голдберг-варијације, тако приповедач понавља своје

[2] Исто, стр. 38.

[3] Франческа Дуранти, *Кућа на Месечевом језеру*, прев. Иван Клајн, Нолит, Београд, 1991, стр. 43.

синтагме. Ово, наравно, има и одређене, лабаве везе са историјским Гулдом: иако Бернхард намерно редукује сложеност историјске личности (премда се у роману тврди да је презирао књижевност, Гулд је био и есејиста, а чак је и посведочио да би био писац да није пијаниста; није се бавио само Бахом, већ је снимао и друге плоче и имао другачије концертне програме...), светска каријера канадског пијанисте јесте почела снимањем Голдберг-варијација у студију Колумбије у Њујорку 1955. године, а годину дана пре смрти, 1981. године, снимио је нову, смиренију верзију. Ништа велико на свету није извршило без страсти, па стога и романескни Гулд, чија је поза предочена са свим претераностима, опсесивно и генијално понавља и „преисписује" Баха.

Како пише Јохан Фрокел, тридесет Голдберг-варијација за чембало Јохан Себастијан Бах је написао за свог даровитог ученика Јохана Теофила Голдберга, а по наруџби руског грофа Кејзерлинга. Непрестаним понављањем, варијацијама, Голдберг је требало да излечи грофову несаницу. Бах је успео и био пристојно награђен за свој труд, али је још важније што је, по свему судећи, добро знао да је понављање образаца заправо понављање живота, или чак начин да се удахне живот пустом свету без сна. Форкелова прича је можда плод фантазије, али је важна за изградњу Гулдовог лика у *Губитнику* где бити пијаниста значи упутити се ка свом кошмару. У роману Гулд је геније, оличење највиших уметничких достигнућа, оних сфера које више можда и нису људске – он се на крају претвара у уметничку машину (*Kunstmaschine*), која нема више ништа заједничко са људским бићима и која тек овлаш подсећа на њих. „У сам концепт умјетности умешан је фермент њеног укидања", рекао би мудро Адорно у *Естетичкој теорији*, а Бернхард успева истовремено да демитологизује и ремитологизује уметност. Иако се овде уметности изједначава са фантазијом о савршенству, јасно је да је у најбољем случају реч о савршеној пукотини. Док перфекционизам уништава каријере Вертхајмера и приповедача, прави Гулд долази до плодне симбиозе са продуцентима и инжењерима у студију. Па ипак, све време као да траје надметање који ће од њих бити губитник у животу, односно ко ће умрети први – а то је управо Гулд. Чини се да је смрт у роману фигура које показује коначност отуђења (савршеног) уметничког стварања од свакодневног живота.

У једној равни *Губитник* се бави уметношћу и уметником, чије су главне особине прецизност, самодисциплина, изолација, ред. Гулд се у том кључу може посматрати као изоловани, самодовољни уметник који не жели да има ништа са публиком. Он постаје деперсонализован до те мере да се стапа са инструментом, са клавиром. Бернхард, међутим, добро зна да је духовност у нашем времену (јер његово време је и даље наше време) или тврда као камен или сасвим гњецава. Савршенство уметности у овом роману служи да разобличи њено несавршенство. Уметност је опсесија успехом, то је манија клопке, приморености да се доносе одлуке: „Кад се тако гледа, Вертхајемер је, пријавивши се на курс код Хоровица, упао у *замку свог живота*, помислих. Замка се заклопила, оног тренутка када је први пут чуо Глена како свира, помислих. Из те животне замке Вертхајмер се више није извукао."[4]

[4] *Губитник*, стр. 61-62.

Бернхард истовремено, славећи уметност као савршенство, вешто приказује и њено наличје (или је то можда лице?). Из романа се може ишчитати да је духовно тек наличје материјалног – простор вештачки створене мистерије која не успева да попуни испразност светске славе. Уметност су присвојиле комерцијалне силе, она је, *Губитник* то убедљиво показује, питање новца, моћи, статуса, културног и економског капитала. Какво је порекло три главна лика у роману? Сви имају снажно економско упориште: приповедач и Вертхајмер су потомци богате буржоазије, која се обогатила у време велике индустријске експанзије и економског раста у Аустрији 1850-1873; Гулдово породично богатство потиче од трговине крзном. Власништво је ограђивање, и то што су главни ликови до блутавости поштеђени економских проблема доприноси да њихов троугао буде толико загушљиво затворен. Уметност је тако одвојена од хирова тржишта на које су осуђени други друштвени актери, симболично оличени у лику гостионичарке. Њена прича се бави људским опстанком, чиме се релативизују бриге приповедача и његових пријатеља, чији су уметнички напори подупрти експлоатацијом других људи. Како би то рекао Бењамин, сваки документ културе је истовремено документ варварства.

Али, у празном простору жеље места су скупа. Свет је за Вертхајмера, Гулда и приповедача уређен тако да га не морају искусити. Приповедач описује начин живота богатих и отуђених, припадника породица које су биле посвећене моћи, профиту и материјалном опстанку, а не неговању заједништва и солидарности. Они су опседнути прорачуном, савршенством, успехом, смрћу и самоубиством. „Унапред прорачунато самоубиство, помислих, никакав спонтани чин очајника", гласи мото романа, један од кључева за отварање његове полуделе партитуре. Какав је живот, ако се тражи надокнада у имагинарном савршенству или у прорачунатој смрти? Упркос свом пореклу, или управо због њега, ликови не успевају да ходе тајанственим стазама радости и нежности. Како спретно каже Тери Иглтон, велика заблуда је да „духовност мора бити нешто егзотично и езотерично а не нешто практично и материјално".[5] Стога не чуди што је уметнички ексцентричним, али економски добро центрираним (ситуираним) јунацима романа тешко, па и немогуће, да пронађу смисао чак и у приватној сфери.

Разобличавање културе лажи је темељ Бернхардове уметности – антијунаци *Губитника* су студије случаја индивидуа које су дубоко трауматизоване због лажи. Да ли је уметност, ако се узму у обзир њени услови, пренадувана? Не значи ли бити Гулд *савршено* поновити већ постојеће? Да ли је уметност таутологија, класна пројекција, забран лажне свести? Вертхајмер и приповедач су уклештени између својих жеља и неспособности да се одвоје од самих себе. Нарцисоидна индивидуа мора да плати цену због неспособности да се суочи са прошлошћу – јунаци нису у стању да сами стварају историју, али, верујући да Гулд то чини, одбацују живот, *машину егзистенције*, и полазе путем самоуништења. Премда га писци често подражавају, рекао бих да је Бернхарда бесмислено формално подражавати, јер његова форма садржи дубину везану за испитивање наслага насиља друштвености, ужаса (аустријског) грађанског

[5] Terry Eagleton, *Смисао живота*, прев. Мартина Чичин-Шаин, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2008, стр. 31.

друштва које је било неми посматрач, саучесник и иницијатор злочина током Другог светског рата. Његово подражавање је камен спотицања сваке идеализације грађанског друштва и грађанске уметности. Стога Вертхајмера и приповедача непрестано прогони сенка порекла, јер, како се чини, свирати лиру док цивилизација гори није више тако изводљиво као некад.

Како остати грађанин са животном мисијом? Важно пишчево оруђе је десублимација – он жели да дезинтегрише индивидуу и њену ситуираност у простору и времену. Гулд је диспозиција уметника; он је код Бернхарда естетизован, премда сам то не зна (роман је објављен годину дана после његове смрти). Гулд је у ствари празно место које треба да заузме уметник. Али, као што каже Гастон Башлар: „Уметничка дела рађају се увек од оног ко се суочио са опасношћу, од оног ко је ишао до краја неког искуства, до оне тачке коју ниједно људско биће не може да превазиђе. Што се даље продире, живот постаје све чишћи, све личнији, све јединственији".[6] С једне стране, ово одговара Бернхардовој слици Глена Гулда. С друге стране, писац је амбивалентан, што добро уочава једна интерпретатор: „У лику Гулда препознајемо парадокс целокупног Бернхардовог писања, вољу ка уметничком и интелектуалном савршенству толико снажну да резултује у патологији, деформацији, перверзији на концу резултујући у помрачењу саме уметности."[7] Гулд постаје типичан Бернхардов јунак – идиосинкратичан, опсесиван, бескомпромисан. Чињеница је, међутим, да савршена интерпретација више није интерпретација, да савршена уметност више није уметност. Хегеловим речима речено: свака ствар која досегне свој максимум претвара се у своју супротност.

У ствари, Гулд није само диспозиција уметника, већ је и диспозиција смисла, јер њему приповедач романа и Вертхајмер учитавају смисао; он не говори без њиховог посредовања, односно без посредовања њихових опсесија. Гулд жели да се претвори у савршен медијум Бахове музике, али ми га заправо посматрамо кроз наслаге посредовања. Уметник је интервенциониста, а не прозирно средство. Он је увек ту, не може сакрити своје присуство: Гулд је био познат и по томе што је приликом савршеног извођења мрмљао себи у браду. Мрља је увек ту, на телу или на души. Кафка се најпре радовао туберкулози, јер му је давала слободу; на концу му је донела прерану смрт. У *Губитнику* плућна болест служи као метафора за тешкоће јунака да изиђу на крај са стварношћу. Амбигвитет и непрецизност су за њих анатема, они дануноћно вежбају, верујући да је могућа потпуна контрола. Они безуспешно желе да оправдају живот који је, упркос њиховом пореклу и статусу, контингнетан, бесциљан, неутемељен. Сходно томе, код Бернхарда се дешава инверзија: свест постоји како би открила крајњу узалудност нашег постојања. Он као да деконструише Ничеов став из *Воље за моћ* тако што брише реч „не": „Истина је ружна. Уметност имамо како не бисмо пропали због истине."

---

[6] Гастон Башлар, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, Градац, Чачак, 2005, стр. 203.
[7] Mark M. Anderson, "Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose", у: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, ур. Matthias Konzett, Camden House, Rochester, 2002, стр. 129.

Смисао је сумњив појам, а истина је, неко ће рећи, илузија параноика. Како да се одвија борба за налажењем смисла живота у 20. веку у којем је живот постао тако застрашујуће јефтин? Свако хтење, како би рекао Шопенхауер, произилази из мањка, из недостатка, према томе из патње. Томас Бернхард пише свестан, речено Бењаминовим речима из огледа „Приповедач", да је цена искуства пала и да и даље пада у бездан.[8] Стога је читалац суочен са фрустрацијом, са озвученим унутрашњим гласом којег уоквиравају судбинска нелагода и егзистенцијални несклад. Учинак стила се састоји у стварању утиска да су се ствари одиграле на један одређени начин, изван домашаја читаочевих жеља. Оваква књижевност одбија да развија заплет, јер је епска страна истине, мудрост, како је говорио Бењамин, у изумирању, односно она је, код Бернхарда, мртва – она је губитников прави губитак. То је истовремено напад на уметност, јер док се дивимо спољној форми, заборављамо трајне унутрашње трауме.

Тиме се барем донекле може објаснити и нихилизам ликова. Сваки од њих сматра да ће онај други извршити самоубиство и да ће они присуствовати његовој сахрани. Приповедач на крају остаје сам и увиђа у чему је грешка. Он и Вертхајмер су, наиме, увек почињали од догађаја са почетка, од порекла и одигравали мноштво сценарија у уму. Ум је мучење, рекао би Мишел Фуко, а порекло, наравно, има смисла само у конструисаном линеарном свету у који се све може укалкулисати (речи „рачун", „прорачун", „рачунање" често се јављају у тексту). Али догађаји у стварности се не одвијају линеарно. После сусрета са Гулдом, Вертхајхмер и наратор мисле да се решења могу подражавати – измиче им увид да је смисао живота ствар начина, а не стварног садржаја.

Како увећати живот, а не само додавати ово или оно? Коју причу о животу причамо? И коме? Увођење хаоса је удео *Губитника*, у причи нема ничег поузданог, догађаји и речи се понављају, ништа не води до уопштавајуће поенте. Све су то нејасна сећања којима је време, празнећи вагоне егзистенцијалног гнева, дало привид извесности. Ми не сазнајемо како јунаци изгледају, каква су им тела, недостају подробни описи... Они се не развијају у времену, што је карактеристично за традиционални роман. Могуће су пермутације разлика и сличности међу ликовима, чак је могуће претпоставити да су сви они један исти лик... Приповедач као да тражи од живота да га не гњави превише. Недостаје дубина утиска, а то је намерно произведен учинак. Као дубински антиромантичарски писац, Бернхард сумња у спасоносну могућности књижевности. Писац, дакле, не верује у пишчев ауторитет, у положај изнад друштва. Поред дехуманизације, десублимације и денаративизације, на делу је и десентиментализација уметности – Бернхард свесно издаје преосталу сентименталност уметника као друштвеног мученика.

Приповедач на крају постаје, како сам каже, *уметник погледа на свет. Помислих*, то су речи које он најчешће изговара. Али шта приповедач зна о животу? Он је самокритичан до идиотизма, никада не доводи у питање мерила која се од њега траже, а која је Гулд остварио. На концу, приповедач није ни победио ни изгубио, већ му се

[8] Walter Benjamin, „Приповједач", *Естетички огледи*, прев. Труда Стамаћ, Школска књига, Загреб, 1986, стр. 166-187.

све једноставно догодило. Историју углавном чине сећања преживелих који најчешће нису ни победници ни поражени. Постоје ситуације из којих је немогуће изићи чистих руку; писца занимају контингенције историје и морала – два диспозитива који упадају у контроверзу и потражују језик филозофске алегорије, језик савршене пукотине. Тамо где постоји проблем не мора, наравно, да постоји решење, и Бернхардов роман функционише *као да* је сврха живота и приче да нас присили да се помиримо са коначним губитком, да схватимо да живот није оно што се прича да јесте. Али где је тачка прекида, када смо једино ми ти који причамо о животу. Како описати одсуство ствари из њих самих? Бернхард претерује. Па шта? Заводљиви иконокласта уклештен у троугао уметност-култура-политика поставља нам питање свих питања: како изгледа естетска норма изнутра? Кристијан Клуг је умесно приметио да се, када се узму у обзир рани Бернхрадови текстови који идеализују Салцкамергут, овај аутор има посматрати у полемици са самим собом.[9] Уистину, још од *Амраса* (1964) га занимају колективна амнезија и породичне вредности, уништавање породичног наслеђа, самоубиство као самопоништавање, биолошки и културолошки пад у живо блато савремености. Лакановски речено, Томас Бернхард ужива у симптомима властите болести.

Има ли разлога за уживање приликом читања *Губитника*? Бернхард проверава наш осећај за реалност и прави читалац као да опажа некакав сеновити *déjà vu*. *Губитник* је „непроменљива" прича, која говори о неостварeним жељама да се измени судбина. Коначно, ко је губитник? Бернхард нам намерно ускраћује идеолошку утеху. Последња реченица књиге гласи: „Замолих Франца да ме неко време остави самог у Вертхајмеровој соби и ставих плочу с Гленовим *Голдберг-варијацијама* коју сам угледао на Вертхајмеровом грамофону, још увек отвореном."[10] Све је поновљена изведба. У томе лежи варљиви смисао опкладе: оригинал настаје из немоћи, писац у ствари, попут Гулда, пише, борхесовски речено, једну од могућих верзија.

[9] Christian Klug, "Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952-1954", *Modern Austrian Literature,* бр. 3-4, 1988, стр. 135-172. (овде 137).
[10] *Губитник*, стр. 110.