Стивен Д. Дауден

БЕРНХАРД КАО ДРАМСКИ ПИСАЦ

Последња драма Томаса Бернхарда која је доживела премијеру била је *Елизабета II* (*Elisabeth II*). Објављена је 1987. године, а премијерно приказана две године касније, у берлинском Шилер театру новембра 1989, девет месеци након Бернхардове смрти. Комад је подсећао на Бернхарда из најбољих дана – био је жесток, бескомпромисан и музикалан – али продукцију није режирао Клаус Пајман, редитељ који је обично радио с Бернхардом; уобичајене звезде Бернхардових представа (Бернхард Минети, Бруно Ганц, Едит Хердеген, Паула Весели) нису биле ангажоване; сам маестро био је мртав. Представа је доживела фијаско и код публике и код критичара. Пламен је некако згаснуо.

Разлози су, чини се, сасвим јасни. Бернхардове драме нису замишљене као ремек-дела. Оне су непосредне и директне, сензационалне и спонтане, везане за одређено време и место, па и конкретне глумце. Његове су драме кратки спектакли који продиру у само срце једног пролазног осећања, а потом замиру. Када се читају, Бернхардови позоришни текстови делују бледо и ефемерно у поређењу с његовом прозом. У њима нема исте оне концентрације интелектуалне енергије којом је обасипао своје романе. Иако његове речи уопште не звуче искрено, Бернхард је о позоришту говорио с неодобравањем, па и погрдно: „Завеса се диже, на сцени је гомила измета, око ње се окупља све више мува, завеса се спушта." Поред тога, Бернхард је тврдио да му његова прозна дела не доносе нарочиту зараду („тиражи од тек пар хиљада примерака, као код непознатих почетника"). За своје је комаде, уз ноту тривијалности, говорио да су то његове златне коке. А према позоришту и позоришном свету (уз поједине изузетке, нпр. глумца Бернхарда Минетија) није гајио посебно поштовање – или је тако барем тврдио.[1] Упркос томе, написао је осамнаест дужих комада и већи број краћих драма у периоду између 1967. и 1989, а када је умро, за собом је оставио два недовршена комада. Његова драмска дела била су изузетно успешна у немачким позориштима седамдесетих и осамдесетих. Да би била схваћена на прави начин, морају се узети у обзир две њихове основне одлике. Треба их пре свега посматрати као дела намењена за извођење, али их исто тако тумачити у контексту тадашњих актуелних збивања.

Бернхардов музикални језички стил – увек без интерпункције, текст штампан као да је у стиху – није једноставан медијум и захтева посебну врсту декламаторног извођења. Једино врхунски глумци, с познавањем класичног театра, могу да оживе

[1] Kurt Hofmann, ур., *Aus Gesprachen mit Thomas Bernhard* (Беч: Löcker, 1988), стр. 78-79.

Бернхардова позоришна дела. „По моме мишљењу, драма је првенствено ствар језика“, каже Бернхард; „постоји, наравно, и позориште акробација, где се људи бацакају унаоколо, утрчавају и истрчавају кроз врата, а судбине се одлучују на сваких пар минута... Моје су драме другачије. Морате да их ослушнете. Моја се драма развија полако, из голог језика, а ту не мислим на властито искуство, већ на своје схватање драмске књижевности.“[2] Минети је прави мајстор бернхардовског језика. Међутим, у рукама мање вештих глумаца, чак и оних који добро владају конвенционалним језиком позорнице, Бернхардове драме звуче бескрвно и незанимљиво. *Једноставно компликовано* (*Einfach kompliziert*, 1986), само један у низу могућих примера, јесте монолог писан с намером да га изводи Минети. А Минети је својим извођењем овог дела заиста доводио публику у стање хипнозе. Ипак, та фасцинација коју изведба изазива није присутна у читалачком доживљају. Комад постаје беживотан, па и досадан, зато што је музика утихнула и зато што нема Минетијевог импозантног сценског присуства.

Ловачко друштво (*Die Jagdgesellschaft*, 1974) још један је пример релативне крхкости Бернхардових позоришних остварења. То је први Бернхардов комад изведен у чувеном бечком Бургтеатру. Написан је, судећи према Бернхарду, за Бруна Ганца и Паулу Весели. Нажалост, ансамбл Бургтеатра се противио томе да главне улоге у представи буду поверене глумцима са стране. Везан уговором, Бернхард је невољко (у најмању руку) препустио поделу улога Бургтеатру. По Бернхардовом мишљењу, које су делили и критичари, представа је била промашај, иако је Бургтеатар у сваком погледу једно од водећих позоришта на немачком говорном подручју.

Бернхард је себе сматрао драмским писцем који је окренут глумцима. У више наврата је изјавио да је драме писао с намером да својим глумцима омогући да развију свој дар. Штавише, често је писао за одређене глумце, а првенствено за Бернхарда Минетија. Комад *Минети: Портрет уметника у старости* (*Minetti: Porträt des Künstlers als alter Mann*, 1976) и не крије да је замишљен као позорница за таленат Бернхардовог омиљеног глумца. *Ритер, Дене, Фос* (*Ritter,Dene, Voss*, 1984) насловљен је по глумцима из трупе Клауса Пајмана којима је био намењен: Герту Фосу, Кирстен Дене, Илсе Ритер. Дела тако блиско повезана с конкретним глумцима и трупама лако могу да постану беживотна и да избледе када их изводе други глумци у другим срединама, без слуха за интелектуалну моду следбеништва Бернхарда, славног драмског писца, и Пајмана, славног редитеља.

Постоји, међутим, још један фактор у изведби који треба узети у обзир, а то је сам Бернхард. Наговестио сам да је један од разлога за неуспех *Елизабете II* у Берлину ауторова смрт. Иако не дословце, у својству глумца, Бернхард је доприносио „изведбама“ својих дела. И пре премијере свог првог комада *Свечаност за Бориса* (*Ein Fest für Boris*, 1970), Бернхард је био познат по склоности ка пргавим испадима и немилосрдним сатиричким текстовима бритким попут сабље. Његова публика је с нестрпљењем чекала да види која ће моћна личност следећа бити на мети увреда, какав ће то гневни протест Бернхард изазвати, ко ће хтети да га тужи, те како ће он на то

[2] Цитирано у: Jens Dittmar, ур., *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, друго, прерађено издање, (Франкфурт на Мајни: Surhkamp, 1990), стр. 231.

одговорити. Без улепшавања, може се рећи да су Бернхардови комади били и својеврсни медијски догађаји.[3] На пример, 1972. године је на Салцбуршком фестивалу одржана премијера *Ињоранта и лудака* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*). Бернхард је упорно захтевао да се ради постизања симболичког ефекта на крају представе светла у сали погасе, укључујући и ознаке за излаз у случају пожара. Шеф ватрогасне станице се успротивио, организатори фестивала су се успротивили, Бернхард је инсистирао, а цео је случај потом театрално пренадуван новинским текстовима, острашћеним препуцавањима и телеграмима.

Славни (*Die Berühmten*) су изазвали сличан скандал 1975. године. Салцбуршки фестивал је ангажовао Бернхарда да напише комад за предстојећу сезону 1976. Међутим, када су организатори Салцбуршког фестивала сазнали да Бернхард пише комад који исмева славне личности блиске фестивалу, опозвали су његов ангажман. Као што се дало очекивати, уследила је бујица јавних и приватних писама, љутитих оптужби и уводника у новинама. Посматрачи су били сигурни да је Бернхардовој сарадњи са Салцбуршким фестивалом дошао крај. Зачудо, Бернхард је поново позван да пише за фестивал 1981. (*На циљу* [*Am Ziel*]) и потом поново 1984. У *Позоришћарцу* (*Der Theatermacher*, 1984) Бернхард даје сатиричан осврт на самога себе и епизоду с пожарним ознакама из 1972.

Ипак, театар и уметност и сами се налазе на мети Бернхардове критике. Према Брускону, главном лику *Позоришћарца*, људска бића су лажови и лицемери, „и нигде у читавом људском роду / није претварање веће и фасцинантније / до у позориште." Брускон, који је и сам глумац, „каже да је позориште један апсурд":

али ако смо искрени
не можемо глумаћаћи
ниће ако смо искрени
можемо написаће комад
ниће глумиће у комаду
ако смо искрени
не можемо ниша друго
осим да се убијемо
али пошто се нећемо убиће
јер се не желимо убиће
бар не у овом ћренућку, не још
па будући да се у овом ћренућку, не још, нисмо убили
упорно пружамо позоришћу још једну шансу[.]

Брусконов став и није баш у духу традиције Салцбуршког фестивала. Права је ирониja да је Бернхард уопште позван да пише за овај фестивал. Имајући у виду нескривен естетски нихилизам Бернхардових остварења, чини се да је Салцбуршки фестивал неочекивано полазиште за његов напад на поставке западне позоришне традиције.

[3] Пошто су Бернхардови романи теже штиво које је привлачило мањи број читалаца, они нису изазивали исту медијску халабуку као његови комади. Важан изузетак био је роман *Holzfällen* (*Дрварење*), који је изазвао исти онакав циркус какав је пратио његове комаде.

Фестивал су 1920. године покренули драмски писац Хуго фон Хофманстал, композитор Рихард Штраус и позоришни редитељ Макс Рајнхарт, као симбол аустријског националног идентитета и духовног јединства. Постепено пропадање и коначни пад Хабзбуршке монархије након Првог светског рата створили су празнину у аустријском националном осећању. Оставши без континуитета у политичкој историји, интелектуалци су тежили да обнове аустријски историјски легитимитет и самодефиницију путем уметничке традиције. Хофманстал, Штраус и Рајнхарт покушавали су пак да кроз уметност поново повежу ратом опустошену Аустрију са самом собом.[4] Уметничко јединство требало је да надомести војни пораз и политичку пропаст.

Музика и театар добро су послужили поновном осмишљавању аустријског идентитета зато што се чинило да културни идеали стоје ван домета историјских евентуалија: католичка традиција аустријског барока коју је Хофманстал тежио да оживи у својим драмама и либретима; музика Моцарта и Бетовена, те нове композиције које је писао Штраус; сценско умеће бриљантног бечког редитеља Макса Рајнхарта употребљено да освежи старе класике. Да се послужимо високопарном реториком Рихарда Штрауса, фестивал је требало да буде „симбол испуњен светлошћу истине и одблесцима наше славне културе. Нека цела Европа зна да наша будућност лежи у уметности... У времену када је богатство духа ређе од материјалних добара и када наоко владају егоизам, завист, мржња и неповерење, онај ко следи наш позив учиниће добро и помоћи да се поново васпоставе братска љубав и људска доброта."[5] Вреди упоредити Штраусов послератни патос након Првог светског рата с Бернхардовим патосом након Другог светског рата:

> *Дух Салцбурга стога се читаве године потврђује као* первертирани *дух [„Un**geist**"] католичанства и националсоцијализма, и све остало су неистине. За време лета се под заставом Салцбуршког фестивала град огрће привидом универзалности, а такозвана међународна уметност само је начин да се прикрије перверзираност његовог перверзираног духа, као што су иначе сва лета овде притворност, лицемерје, покушај да се уз музику прикаже и музиком одагна [перверзираност] града и његових становника који из лета у лето злоупотребљавају такозвану „врхунску уметност" у вулгарне комерцијалне сврхе, а фестивали служе да прикрију глиб у којем се град налази.*

Ове Бернхардове речи могле би да послуже као коментар на драме које је писао за Салцбуршки фестивал.[6] Међу њима је вероватно најкарактеристичнија комедија

---

[4] Michael P. Steinberg је написао историју фестивала која умногоме доприноси његовом разумевању: *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology 1890–1938* (Itaka: Cornell University Press, 1990).

[5] Walter Pankofsky, *Richard Strauss: Partitur eines Lebens* (Минхен: Piper, 1965), стр. 235.

[6] *Ињорант и лудак*, Салцбуршки фестивал, 29. јул 1972; *Моћ навике*, Салцбуршки фестивал, 27. јул 1974; *Славни*, Беч, Theater an der Wien, 8. јун 1976; *На циљу*, копродукција Салцбуршког фестивала (19. август 1981) и Бохумског позоришта (22. октобар 1981); *Позоришнарац*, копродукција Салцбуршког фестивала (17. август 1985) и Бохумског позоришта (21. септембар 1985); *Ритер, Дене, Фос*, копродукција Салцбуршког фестивала (18. август 1986) и бечког Бургтеатра (4. септембар 1986).

Моћ навике (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974). Ова драма се такође сатирично бави Салцбуршким фестивалом, али суптилније од *Славних*. Бернхард замишља фестивал као мали, офуцани породични циркус. Као и обично, представа породице одраз је представе нације. У средишту драме је Карибалди (у првобитној постави игра га Минети), pater familias и директор циркуса, који већ двадесет две године покушава да из својих неспособних циркузаната измами савршену изведбу Шубертовог квинтета „Пастрмка". Циркузанти пак нити имају дара нити их то занима. И сам је Карибалди већ изгубио сваку наду у успех, али овај зловољни тиранин ипак наставља да свом невољном квинтету намеће режим свакодневних проба. Овде се Карибалди обраћа свом жонглеру:

Истина је следећа
Ја не волим виолончело
Оно ме мучи
али свирати га морам
моја унука не воли виолу
али свирати је мора
кловн не воли контрабас
али свирати га мора
кротитељ лавова не воли клавир
али свирати га мора
Ни ти не волиш виолину
Ни ми не желимо живот
али живети се мора
Мрзимо квинтет Пастрмка
али свирати га морамо[.]

У овом комаду, написаном специјално за фестивал, Бернхард се обраћа пре свега публици Салцбуршког фестивала, његовим учесницима и организаторима. Музика наставља да се чује све ове године у Салцбургу, тврди он, само захваљујући моћи навике. Величанствени фестивал је у суштини тек небитан породични циркус који се распада пред неспособношћу и хаосом. Стога *Моћ навике* обрађује једну од две основне теме којима се Бернхард бави у својим драмама: немоћ уметности да искупи појединца, нацију, породицу или било шта друго. Уметност, као и живот, представља терет који се невољко носи.

Друга кључна тема у Бернхардовим драмама историјске је природе. Бернхард се суочава с проблемом нацистичке прошлости без имало околишања, нарочито у комадима *Пред пензију* (*Vor dem Ruhestand*, 1979) и *Трг хероја* (1988). Обе је представе режирао Клаус Пајман и изазвале су силне контроверзе. Бернхард је предност увек давао ансамблу авангардног редитеља, који је режирао готово све Бернхардове праизведбе. Уз остале самосвојне редитеље тога времена (какви су Георг Табори, Петер Штајн, Петер Цадек), Пајман се опирао преовлађујућој моди у западнонемачком театру седамдесетих година која је значила да се постављају или конзервативне продукције класика или политички ангажовани брехтовски радови. Његове су представе у првом реду истицале редитељску машту и интерпретацију. Бернхардови комади, без мно-

го дидаскалија и са својом склоношћу ка скандалозном и увредљивом, одговарали су његовом дару.

Бернхард је за Пајмана написао *Пред пензију* 1979. године, када је Западна Немачка била у јеку таласа конзервативних реакција на терористичке активности Фракције Црвене армије, односно групе Бадер-Мајнхоф. Пајмана, тадашњег уметничког директора Државног театра у Штутгарту (престоници покрајине Баден-Виртемберг), већ дуже време су критиковали конзервативни политичари из редова Демохришћанске уније. Његов театар, попут већине немачких позоришта, добијао је позамашне субвенције од државе, а њени су се водећи политичари питали да ли се у рукама авангардног редитеља државни новац троши на прави начин. Добар део критика на Пајманов рачун долазио је од премијера Баден-Виртемберга, конзервативца Ханса Карла Филбингера, који је заговарао оштру казнену политику и није се либио да изнесе своје ставове.

Уз опште неодобравање с којим су је пратиле рад његовог театра, један је конкретан догађај био трн у оку државним властима. Пајману се 1977. године обратила мајка осуђене терористкиње Гудрун Енслин. Она га је замолила да затражи добровољне прилоге за њену ћерку, којој је, за време служења казне у затвору с максималним обезбеђењем недалеко од Штутгарта, била потребна прилично скупа поправка зуба. Пајман је поставио обавештење на огласну таблу Државног театра, што је убрзо изазвало буру негодовања у новинама и конзервативним политичким круговима. Неки су оптужили Пајмана да је симпатизер терористичких идеја, док су га други (првенствено тадашњи градоначелник Штутгарта Ромел) подржали, сматрајући да има право да прикупља прилоге за кога год хоће, све док се то не коси са законом. Премијер Филбингер и његови партнери на крају су успели да присиле Пајмана да поднесе оставку на место уметничког директора виртембершког Државног театра.

Но, Пајманови су се главни критичари убрзо и сами нашли у незгодном положају. У јулу 1978. године открило се да је премијер Филбингер, који је у круговима Демохришћанске уније помињан као могући председнички кандидат за целу Западну Немачку, дуго година скривао своје срамне активности у својству судије немачке ратне морнарице током и након Другог светског рата. Спорне су биле бројне смртне пресуде које је изрекао као ревностан агент нацистичке правде, укључујући и оне изречене за крајње тривијалне преступе. Успостављајући образац који ће након њега осамдесетих следити и аустријски председнички кандидат Курт Валдхајм, Филбингер је прво тврдоглаво порицао да је смртне пресуде уопште и изрицао. Када је истину било немогуће даље побијати, Филбингер је, невероватним потезом, покушао да тривијализује значај пресуда. Након оштрог притиска осрамоћених страначких колега из Демохришћанске уније, Филбингер је коначно поднео оставку на своју функцију и повукао се из политике.

Афера око Филбингера одиграла се и завршила пре него што је Пајманова оставка на место уметничког директора театра ступила на снагу. Као своју лабудову песму, Пајман је планирао да режира доку-драму Ролфа Хохута *Правници* (*Die Juristen*), засновану на Филбингеровој причи. Међутим, пошто Хохут није испоштовао рок за предају рукописа, Пајман је уместо његовог текста поставио *Пред пензију* у јуну 1979. Иако се

Бернхардова драма није директно заснивала на Филбингеровом случају, најбоље ју је читати је као одговор на контроверзу коју је случај изазвао и на питања од јавног значаја која је покренуо.

Поднаслов драме, „Комедија о немачкој души", добар је показатељ шта је заправо Бернхард желео да постигне, без обзира на то што његова „комедија" није комична. Као и иначе, Бернхард жели да проникне у унутрашњи свет спољашњих догађаја, а овде то значи да се без зазора бави немачким потискивањем сопствене прошлости. Филбингер је за Бернхарда, па и многе друге, био симбол шире немачке неспособности да се правилно спозна значење националсоцијализма. Нарочито је вређао, дакако, успон нацистичког џелата до позиције која му је обезбедила богатство, престиж и поверење јавности, и то у једној демократској земљи која је наводно раскрстила с прошлошћу. Филбингер је представљао симбол погубног континуитета између немачке садашњости и прошлости, и то у време када се чинило да се захваљујући државној политици према тероризму неповратно продубљује сукоб између владе (оличене у ауторитарној личности самог Филбингера) и људских права. Бернхард на то одговара скицом породичног живота немачког председника суда, сличног Филбингеру, који очекује одлазак са положаја.

Сцене његовог породичног живота представљају приватну, прећуткивану, потиснуту прошлост читаве нације, ону „немачку душу" из Бернхардовог поднаслова. Сваког седмог октобра, судија Рудолф Хелер са своје две сестре, Вером и Кларом, већ деценијама потајно слави рођендан есесовског вође Хајнриха Химлера. Хелер је под Химлером био командир концентрационог логора за време рата, а тих се дана присећа с нежном носталгијом. Шампањац, укусан оброк послужен уз тактове Моцарта и Бетовена и прелиставање породичног албума означавају почетак вечери зачињене Хелеровим махнитим тирадама упереним против Јевреја, Американаца и демократије.

Након што су се Хелерови сити науживали у сећањима на националсоцијализам, председник суда и његова сестра Вера вече завршавају одласком у кревет и препуштањем редовном годишњем ритуалу инцестуозног вођења љубави. Друга сестра, Клара, један је од Бернхардових немоћних женских ликова изложених репресији. Она не учествује у опсценим задовољствима којима се одају њен брат и сестра. Кларине су симпатије на страни демократије и социјализма, али њој не полази за руком да се супротстави Рудолфу и Вери. Клара је инвалид, везана за колица од америчког бомбардовања за време рата. Глас либералног разума у „породици Хелер" не успева да се избори за своја права.

Пред пензију представља успелу сатиру због тога што немилосрдно дира у отворене ране немачке свести и историјског идентитета. Ликови драме не само што изговарају неизрециво, већ то чине на тако трезвен начин да се од тога леди крв у жилама, што драми даје језив, па и застрашујући призвук аутентичности. „Ко би рекао, Вера", каже Рудолф, раздрагано разматрајући свој живот од краја рата:

Како се само времена мењају
Најпре десет година скривања у бедноме подруму
скривале сте ме ти и Клара
а онда ова најрасна промена набоље

не мучи ме савест
Ту и тамо чини се да ствари стоје лоше тако је и данас
али не ме мучи савест
Мене понајмање треба да мучи савест
само сам вршио своју дужност
и нисам жалио труда
одлазио сам на посао и испуњавао више
но што је ико могао очекивати
нисам жалио труда
немам себи шта да замерим[.]

Хелерова чиста савест, Бернхардов сатиричан приказ немачке националне свести, надасве је потресна. Ипак, Бернхард овим остварењем не стасава у политички ангажованог драмског писца. У њему не нуди позитивну слику критичког разума, јер је он отеловљен у тужном и трајно обогаљеном лику Кларе.

Кључали бес који Бернхард претаче у свој комад није бес либералног интелектуалца посвећеног политичком ставу заснованом на примени критичког разума. Уместо тога, Бернхардови ставови су ставови *моралног анархизма*. Интелектуални либерали – нарочито они окупљени око утицајног хамбуршког недељника *Die Zeit* – помно су и углавном са симпатијама пратили Бернхардов рад, док је он сам често објављивао текстове у овом гласилу. Ти су интелектуалци делили Бернхардове критички проницљиве погледе на немачку (и аустријску) прошлост и подстицали дебату што су је изазивале његове књиге и драме којима ништа није било светиња. Међутим, упркос томе што се кретао у интелектуалним круговима, сам је Бернхард остајао морални анархиста: „анархичан" по томе што његови ставови представљају моралну побуну против природне склоности да се с временом злочини забораве и опросте. О добу нацизма Бернхард пише следеће: „Увек се изнова бавим темом тих ужасних времена, али људи само одмахују главом. У мени су ти стравични догађаји присутни као да су се јуче десили." Бернхард одбија да прихвати проток времена и заборав (па и залечење) што с њим долази јер је то етички неприхватљиво. Његов се револт не заснива на систематичној идејној или вредносној платформи која би могла да прерасте у политички програм. Бернхардови етички стандарди следе из унутрашње моралне окоснице која је лична и безнадежно песимистична, која не зна за компромис, опроштај, нити политичку праксу изван граница књижевности.

Упркос томе, поједина Бернхардова дела имају политичку, друштвену и историјску димензију, те и директног утицаја на политички живот, што су уредници недељника *Die Zeit* врло добро разумели. Уз драму *Пред пензију*, међу њима је најзначајнија Бернхардова последња објављена драма, *Трі хероја*, написана за Бургтеатар, на чије чело 1987. године долази Клаус Пајман. Бернхард је драму написао двоструким поводом. Године 1988. не само што се славила стогодишњица оснивања Бургтеатра, већ је то уједно била и педесетогодишњица Хитлеровог тријумфалног уласка у Беч. Хитлер се 15. марта 1938. обратио маси Аустријанаца, усхићених што је њихову земљу анектирао богати Трећи рајх. Управо је на бечком Хелденплацу (Тргу хероја), који од Бургтеатра раздваја тек улица Рингштрасе, Хитлер одржао свој говор.

У *Трīу хероја* Бернхард утрљава со на отворену рану аустријског антисемитизма. Мисао да је „све још горе него пре педесет година" као рефрен одјекује читавом драмом с језивом упорношћу. Комад приказује групу аустријских Јевреја – у стану недалеко од Хелденплаца и парка Фолксгартен, одакле се може видети и Бургтеатар – окупљених у марту 1988. на сахрани професора Јозефа Шустера. Педесет година раније нацисти су протерали филозофа Шустера у Енглеску због тога што је Јеврејин, да би се Шустер, који је у међувремену постао познати оксфордски професор, након рата на наговор вратио у родни Беч. Боравак у Аустрији се, међутим, показује неподношљивим, па Шустер извршава самоубиство непосредно пре но што је требало да се са супругом заувек врати у Енглеску.

Шустерова супруга је кључна фигура за разумевање Бернхардове не нарочито суптилне тематике. Фрау Шустер страховито пати услед немогућности заборава. У Бечу и даље чује подивљалу светину из 1938. окупљену на оближњем Хелденплацу. У овом контексту вреди још једном поновити Бернхардов лични став према Трећем рајху. Стравични догађаји из нацистичких времена су, каже он, „у мени присутни као да су се јуче десили". Фрау Шустер оличава његово неприхватање протока времена. Чак ни терапија електрошоковима у Штајнхофу, локалној психијатријској болници, не успева да избрише њена живописна сећања на прогоне и дехуманизацију. Са Бернхардовог становишта, њено је лудило вид моралне луцидности.

У суштини, смрт и сахрана који служе као окосница драме представљају пад Аустрије. Шустер није толико аустријски *Јеврејин* колико је *аустрījски* Јеврејин. Прогон који су Аустријанци вршили над другим Аустријанцима указује на унутрашњи слом оног духа који је раније омогућавао да се идеја о Аустрији – царству различитих националности и раса – обједини у складну целину. Аустријанац у Шустеру онемогућава му да живи игде другде, док му сама Аустрија онемогућава живот у домовини. Та безизлазна ситуација веома подсећа на непомирљив конфликт који доживљава есејиста Жан Амери, о чему пише у свом оштроумном мемоару *С ону стрāну кривље и задовољштīине* (*Jenseits Von Schuld Und Sühne*, 1966).[7] Није извесно да ли је Бернхард имао на уму овог аустријског филозофа емигранта када је створио лик Шустера. Чак и ако није, паралеле између њих двојице сувише су значајне да бисмо их занемарили.

Америјево име (Améry) на немачком је анаграм имена Мајер (Maier), што је презиме с којим је Амери рођен у Бечу 1912. године. Отац Ханса Мајера био је аустријски патриота, јеврејски војник који је погинуо борећи се за цара Фрању Јосифа у Првом светском рату. Мајка му је била Аустријанка немачког порекла. Ханс Мајер није много размишљао о свом јеврејском пореклу све до Нирнбершких закона из 1935. године, који су задирали у саму срж његовог идентитета. Његова га је јеврејска крв наједном претворила у странца у властитој домовини, допадало се то њему или не. Након припајања Аустрије нацистичкој Немачкој, Мајер је одбегао у Белгију, где се придружио покрету отпора и прешао у илегалу. Заробљен је 1943, подвргнут гестаповском му-

[7] Превод наслова дела на енглески гласи *At the Mind's Limits*. Овде је коришћен наслов превода на хрватски језик из 2009, у издању Накладе Лјевак из Загреба, будући да не постоји интегрални превод дела на спрски. (*Прим. прев.*)

чењу, а потом био заточен у низу концентрационих логора, укључујући и Аушвиц. Ипак, Мајер је преживео и потом покушао да за себе изгради нов идентитет у Белгији, као Жан Амери – филозоф, новинар и фотограф.

Током седамдесетих Амери постаје добро позната фигура у немачким и аустријским интелектуалним круговима. Без препуштања сентименталности индустрије холокауста која је кренула да цвета, изражавао је горчину и мржњу према ономе што су му Немци и Аустријанци учинили, и то с проницљивом прецизношћу. Није безначајно то што је Амери похвално писао о Бернхардовом мемоару *Порекло* (*Die Ursache*) и његовом роману *Коректура* (*Korrektur*).[8] Најважнијим се, међутим, чини став непролазне горчине којим се оба аутора одликују. Као и Бернхард, Амери одбија да се помири с тим да шта је било, било је. Ни један ни други не верују да је у послератном периоду остварен истински напредак. Упркос својским напорима правдољубивих Немаца и осталих, пише Амери с трезвеним песимизмом, „Хитлеров Рајх најпре ће још неко време важити као историјски квар у производњи." Он даље пише:

> *А онда ће просто прећи у историју, и неће бити ни бољи ни гори него што су то и остале драматичне историјске епохе, можда крвав, али ипак рајх у ком је живот ишао даље... [Н]екадашњи официр немачког генералштаба, принц Фердинанд фон дер Лајен, пише: „…са једне наше истурене позиције стигла је још језивија вест. Тамо су одреди SS-а упали у куће и са горњих спратова кроз прозор бацали на плочник децу која још не умеју да ходају." Но, такво убијање милиона људи, које је са поузданом организацијом и готово научном прецизношћу извео један високо цивилизован народ, биће, додуше, жалосно, али се неће посебно разликовати од убијања и прогона Јермена од стране Турака или од срамног насиља Француза по колонијама. Све ће се то изгубити у некаквом сумарном „веку варварства". Као заиста непоправљиви, непомирљиви, као анти-историјски реакционари, у правом смислу те речи, остаћемо ми, жртве, а као квар у производњи важније то што је неколицина нас ипак преживела.*[9]

И најужасније слике из Бернхардове маште бледе пред извештајем принца Фон дер Лајена. Ипак, њихово поређење указује на један могући духовни извор Бернхардове тератологије немачке душе. Као и Жан Амери, Бернхард је, чини се, непоправљив у свом анимозитету према Аустрији, непомирљив према историји и стога „анти-историчан" у свом одбијању да пусти проток времена да обави своје и залечи ране. *Трі хероја*, ма како се злурадим и ускогрудим чинио, наводи на морално сучељавање прошлости и садашњости – нарочито у Бечу из времена опште амнезије којом се одликовало председниковање Курта Валдхајма.

Постоји још једна значајна веза између Америја и Бернхарда. У питању је сличност између Америја и Јозефа Шустера (те Франца Јозефа Мурауа из романа *Брисање*

---

[8] Jean Améry, "Morbius Austriacus", *Merkur* 30 (1976), стр. 91-96.

[9] Jean Améry, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*, прев. Sidney Rosenfeld и Stella P. Rosenfeld (Њујорк: Schocken, 1990), стр. 79-80. (Цитирано према: Жан Амери, „Ресантимани", превела с немачког Александра Бајазетов-Вучен, у *Реч: часопис за књижевност и културу, и друштвена питања*, 57.3 (март 2000), стр. 143-153. Овде: стр. 152-153. У питању је четврто поглавље из дела. (*Прим. прев.*)

[*Auslöschung*]). Амери се никада није заиста одрекао свог аустријског идентитета. Променио је име и земљу, али је наставио да пише на матерњем језику, језику насилника; свидело му се то или не, његов је културни и интелектуални оквир остао аустријско-немачки, иако у моралном смислу није могао да се поистовети с нацијом која га је протерала у изгнанство, убијала његове сународнике и одузела преживелима право да властиту прошлост, властити језик и властиту културу доживљавају као своје. Амери се 1978. вратио у Аустрију, и то управо у Бернхардов Салцбург, очито с јасном намером да се обеси. Није навео разлоге због којих је одузео себи живот, мада је тешко не повезати његово самоубиство с осећајем горчине, губитка и мржње који изражава у свом мемоару.

Шустеров скок с прозора стана у *Трīу хероја* (те изненадна смрт Фрау Шустер на крају драме) могу се тумачити у светлу Америјевог самоубиства. Шустер се осећао као странац у Енглеској, па се вратио у своју домовину, Аустрију, да би ту схватио да она више не може бити његов дом. Прошлост, симболично присутна као дом с погледом на озлоглашени Хелденплац, више је но што овај брачни пар може да поднесе. Док Шустер сам себи одузима живот, његова супруга напросто попушта под теретом живота међу људима који су некада покушали да униште њу, њену породицу и читаву њену расу.

Дâ се разумети зашто аустријски Јевреји, који су у данашњој Аустрији тек малобројна мањина, нису дочекали Бернхардову драму с ентузијазмом. Поједини су приговорили наизглед самодопадљивом Томасу Бернхарду, који, мада сâм није Јеврејин, даје себи за право да осуди Аустрију у име Јевреја. Да ствари буду горе, прљава предизборна кампања Курта Валдхајма, а потом и његов избор за председника Аустрије 1986. оставили су код неких Аустријанаца траг антијеврејског расположења. Последње што је аустријским Јеврејима требало била је једна тако агресивно оптуживачка драма Томаса Бернхарда да подгрева антисемитско расположење. Било би, наравно, погрешно претпоставити да је Бернхард намеравао да проговори у име јеврејске заједнице. Он се, без сумње, у одређеној мери поистовећивао с аустријским Јеврејима; њихова судбина поклапа се с његовим основним схватањем аустријског опхођења према сопственој деци. Међутим, дубљи разлог за његов приказ Јевреја у савременој Аустрији морало је бити његово анархично схватање морала. Увек бескомпромисне етике, увек спреман да по сваку цену јавно иступи, Бернхард је био спреман да увреди било кога – свакога – у корист горке моралне истине.

Бернхардов театар је био потпун театар, нарочито у Аустрији. Он је надилазио оквире позорнице и преносио се на збивања на улицама. Чинило се да не постоји нико ко није био умешан у театралну контроверзу око *Трīа хероја*. Како каже један од ликова из драме:

> *Овом јадном малолетном народу није остало*
> *ништа друīо осим īозоришта*
> *Аустрија и сама није ништа друīо до īозорница*
> *на којој је све запушīено труло и īропало*[10]

[10] Цитирано према: Томас Бернхард, *Трī хероја* (други део), прев. Käthe Jowanowitch и Миљен Бобић, у *Видици: часопис београдских студената за културу, књижевност и друштвена питања*,

Полемике су кренуле врло рано, још када је објављено да Бернхард у тајности ради на тексту поводом јубилеја Бургтеатра. Приговори су стављени на одлуку да Бернхард уопште пише за ту прилику, али и на то што је Клаус Пајман, из Западне Немачке, узео под своје историјски најзначајније аустријско позориште. Првобитно је премијера представе заказана за октобар 1988. Међутим, по појављивању одломака текста у дневној штампи, избио је скандал. Поједини чланови ансамбла Бургтеатра одбили су да учествују у поставци, услед чега је премијера одложена за новембар.

Масовна хистерија која је пратила продукцију била је невероватна.[11] Политичари су се окомили на Бернхардов анти-аустријски текст и запенили против „расипања" јавног новца на његова дела. Курт Валдхајм је осудио дело као „грубу увреду аустријског народа". Избиле су уличне демонстрације против Бернхарда и његове драме. Његове присталице организовале су контрадемонстрације на којима су нападале његове противнике и пружале подршку драми. Жучне расправе водиле су се у новинама, по кафићима и по дневним собама широм Аустрије. Увредљива писма и претње смрћу упућени су и Бернхарду и Пајману. Представа је ипак постављена.

Трī хероја последња је Бернхардова драма одиграна на аустријској позорници. У фебруару 1989. Бенрхард умире од саркоидозе, али не пропушта да изазове и један постхумни скандал. Када је објављен његов тестамент, откривено је да садржи необичну одредбу: ниједно његово дело не сме да се објави у Аустрији и ниједна драма не сме да се игра тамо све док не истекну ауторска права, односно наредних седамдесет година. Када су се вести о овом услову из тестамента проширили по Аустрији, људи су похрлили у књижаре по његова дела.

(С енīлескоī īревела ***Викшорија Кромбхолц****)*

год. 38 (1990), св. 2-3 (264-265), стр. 65-136. Овде: стр. 84. Први део драме објављен је у двоброју 261-262, год. 37 (1989), св. 1-2. (*Прим. īрев.*)

[11] Jens Dittmar нуди репрезентативан одабир различитих реакција у својој незаобилазној књизи *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, стр. 330-337.