



ФИГУРАЦИЈЕ МОЋИ. РЕТОРИЧКЕ СТРАТЕГИЈЕ У ДРАМАМА ТОМАСА БЕРНХАРДА

„Моћ моћи изгледа да суштински почива на околности да се не зна тачно о чему се заправо ради.“¹ Тим запажањем Никлас Луман описује један социјални феномен који изгледа да је неухватљив, а ипак, на свој дифузни начин, свеприсутан. Звучном фигуром номиналног полиптотона, Луман наглашава тај налаз и на стилистичкој равни: сама непрозирна појмовност моћи је оно што овој такорећи допушта да се указује као моћна. Наводна „евидентност феномена“ управо појачава „нејасност појма“.² Али како уопште можемо да запазимо моћ као моћ, ако не знамо како треба да разумемо појам који се употребљава за њу? О чему заправо говоримо када говоримо о моћи? Макс Вебер даје један од могућих одговора³ када описује моћ као сваку шансу „да унутар неког социјалног односа спроведемо своју вољу, чак и против супротних тежњи, као и оно на чему почива та шанса“.⁴ Ипак, и за њега појам остаје „социолошки аморфан“,⁵ јер сви замисливи квалитети неког човека и све замисливе констелације могу да га доведу у прилику да спроведе своју вољу у некој датој ситуацији. Утолико он пледира, сажимајући, за прецизнији појам власти, коју дефинише као шансу „да се наиђе на послушност код особа којима је дат налог одређеног садржаја“.⁶ Власт, дакле, увек претпоставља неки конкретни поредак у коме могу да буду локализовани заинтересовани актери, било као они који владају или они којима се влада. И тај поредак не само што везује моћ, него се он и манифестује на њој. При томе је суштина у томе да моћ не одликује никаква по себи постојећа реалност, уписана у тај поредак, него она егзистира увек само у свом упражњавању, или,

¹ Niklas Luhmann, *Klassische Theorie der Macht. Kritik ihrer Prämissen*, у: *Zeitschrift für Politik* 16 (1969), стр. 149-170, овде стр. 149.

² Исто.

³ Концизан преглед различитих дискурса о моћи од антике до данас нуди Wilhelm Berger, *Macht*, Wien 2009. Ту се налазе и продубљена извођења о многозначности феномена повезаних са моћи, као и о преклапању употребе речи моћ, власт и сила.

⁴ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Frankfurt a. M. 2008, стр. 38.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

како би рекао Мишел Фуко, „*in actu*“.⁷ Моћ, дакле, описује делање људи у узајамним међусобним односима, и обележена је тиме да уводи у игру најразличитије начине делања између појединаца или група. Фуко при томе говори о „ансамблу делања која се узајамно позивају и одговарају“.⁸ Метафорика за којом овде посеже Фуко, на трагу је суштинског индикатора моћи: наиме, комуникације. Док комуницирамо, дакле, док преносимо информације језиком или неким знацима, на одређени начин утичемо на друге. Штавише, у самом говорном акту спроводимо делања која увек демонстрирају и моћ, утолико што бива промењено поље информација других, а тиме и њихово знање. Односи моћи се, дакле, „у веома значајном опсегу спроводе продуковањем и разменом знакова; они тешко да се могу одвојити од делања управљеног ка неком циљу, било да су то делања која захтевају упражњавање моћи (као што су технике дресуре, поступци владања, знање да се постигне послушност), или таква која су, да би до њих дошло, упућена на односе моћи (као у подели рада и хијерархији задатака)“.⁹

Моћ спада у ред суштинских дубинских структуралних компоненти реторике.¹⁰ Да би се докучили механизми који су на делу у односима моћи, потребно је, између осталог, поставити питање о комуникативним стратегијама које се нуде да би се моћ демонстрирала, односно одржала. Овде ћемо настојати да на језичкој равни откријемо фигурације моћи у књижевном тексту. Суочићемо се са једним мање-више дифузним схватањем моћи, тако што ћемо захватити односе моћи у њиховом комуникативном формирању и описати их реторичким категоријама. Таква анализа претпоставља конкретну ситуацију у којој се моћ размењује између различитих актера. При томе је потребно да се узме у обзир да су често већ пре самог делања подељене улоге, фиксирана правила игре, откривени адути. Асиметричност ситуације се онда преноси до истанчаних структура интеракције, до подела говорних улога и начина говора, запоседања тема и драматуршких скрипти.¹¹

Најпре треба питати књижевност шта зна о моћи и њеним односима. При томе ће као референтни текстови бити узети позоришни комади Томаса Бернхарда, у којима су на драмски начин приказане конкретне ситуације у којима поједини протагонисти испољавају моћ над другима. У средишту мојих разматрања налазе се оне реторичке праксе којима се фигуре служе како би изашле као победници у одмеравању снага моћи и немоћи. Анализа се води на различитим равнима: на једној се истражују језичке фигуре и тропи употребљени у драмском говору, с обзиром на њихову моћ утицаја, а на другој се сценарији комуникације који се изводе између фигура посматрају као ритуализоване игре моћи. У том смислу, Бернхардова реторика треба да буде

⁷ Michel Foucault, *Botschaften der Macht: Der Foucault-Reader, Diskurs und Medien*, прир. Jan Engelmann, Stuttgart 1999, стр. 191.

⁸ Исто, стр. 188.

⁹ Исто, стр. 189.

¹⁰ Уп. Joachim Knappe, *Gewalt, Sprache und Rhetorik*, у: Julia Dietrich / Uta Müller-Koch (прир.), *Ethik und Ästhetik der Gewalt*, Paderborn 2006, стр. 57-78.

¹¹ Уп. Wolfgang Sofsky / Rainer Paris, *Figurationen sozialer Macht. Autorität – Stellvertretung – Koalition*, Opladen 1991, стр. 13.

обухваћена синтаксички, семантички, али и прагматички, рецимо дуж следећих питања: Које језичке фигуре и тропи су посебно подесни за реторику моћи? Која значења генеришу речи моћи које изговарају протагонисти? Ко заиста има реч у текстовима и на основу чега се то може реторички утврдити?

У књижевним текстовима Томаса Бернхарда изгледа да говор фигура незауостављиво тече, и перманентним понављањем повлачи своје перпетуиране кругове. Али, иако фигуре непрестано говоре, постаје јасно и оно неизречено, оно од чега се говор одвраћа. Јер, језик моћно ћути, претераном презентношћу речи он остварује управо њихову негацију: ћутање. Као што сам већ показао у другим радовима о Бернхарду, у његовим позоришним комадима је то ћутање конкретно постављено на сцену.¹² Јер, поред протагониста који маничним говорењем стално вербализују свој сопствени свет, увек се налазе и фигуре које ћуте, које сили говора супротстављају силу неме презентности. Посредством тих немих улога увек је присутно и оно што је ишчезло, даје му се тело, које сад и само почиње да говори: рецимо гестовима, мимиком и проксемиком.¹³

У Бернхардовим комадима, дакле, односи моћи нису изложени само на вербалној, него и на невербалној равни. При томе, језик постаје инструмент моћи, а релације између говора и ћутања – важно мерило за структуре односа уписане у комадима. Сама доминација језика свакако још увек не даје потврду о томе ко овде заиста има реч. Јер фигуре развијају различите стратегије за задобијање моћи. Онај ко говори и при томе не пушта друге да дођу до речи, полаже за себе искључиви захтев за предност у говорном акту. А ту привилегију у Бернхардовим комадима имају само малобројне фигуре. То што неко сме да се испољи без ограничења, јесте такорећи израз доминације и власти, као и симбол поседовања и вршења моћи над другим фигурама.¹⁴ Ове су тада најчешће упућене на говор тела, ако хоће да се боре против насиља речи свог супарника. Њиховом вербалном апстинентношћу и телесном презентношћу, оне у сваком случају перманентно износе пред очи фигурама које говоре, колико су, док изгледа да постоје само још у очајничком говорењу, постале жртве сопственог језика. То више или мање свесно постављено ћутање тиме добија на значају и доводи у питање привидно јасне односе моћи. Ћутању се не може противречити, и зато оно може да буде успостављено као делотворно средство отпора, и посебно је погодно за суптилно опхођење са односима моћи. Свакако, ћутање не преокреће те односе, већ води преко њих, у неодлучивост која пре свега доводи у сумњу привидно чврсте хијерархије и тиме их уздрмава: Да ли је то моћ? Или немоћ?

Да би се доспело до увида о томе, потребно је да се поглед окрене ка успостављању релација различитих сила у констелацијама фигура. Утолико у мојој анализи

¹² Уп. пос. Stefan Kramer, „redet nicht von Schweigen ...“ Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhard, Würzburg 2003.

¹³ За извођења о различитим перформативним значима уп. рецимо Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004. и Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

¹⁴ Уп. Michael Billenkamp, *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*, Heidelberg 2008, стр. 331.

фигурација моћи у драмама Томаса Бернхарда пажња мора да буде управљена како на оне протагонисте који својим сталним говорењем и својим „церебралним садистичким ритуалима (речи)“¹⁵ настоје да спроведу своју вољу насупрот супротним тежњама, тако и на оне фигуре које су изложене вербалној тиранији и које су при томе развиле различите стратегије побуне. Однос фигура ни у ком случају не треба да се схвати као дихотомичан, као једнозначна подела на оне којима се влада и оне који владају, већ је, напротив, том односу увек иманентан отпор, сасвим у Фукоовом смислу, који полази одатле да не постоји „однос моћи без отпора, излаза или бега, или без евентуалног преокрета“.¹⁶ Тиме се у исти мах оспорава Урлих Дронске, који језику у Бернхардовим комадима не приписује никакву комуникативну функцију и посматра га као „чисту објаву“.¹⁷ Јер управо у конфронтацијама моћи између фигура, по мом мишљењу, језик постаје медиј размене и супротстављања.

Полазећи од Бернхардовога комада *Позоришни мајстор*, који је изашао 1984. код „Зуркампа“, сада треба да буду испитане реторичке праксе које се изводе у делу, како би се у анализи учиниле видљивим различите фигурације моћи.¹⁸ У *Позоришном мајстору* главни лик је Брискон, који говори скоро кроз читав комад и као патријарх који влада речју, тиранише своју породицу. Осим у односу према гостионичару, он моћ посебно демонстрира на својој жени и њихово двоје деце. Очински поглавар има водећу реч не само у породичним приликама, већ одређује све што се тиче театра, његовог светског театра. Као што, као позоришни мајстор и режисер, покреће фигуре и одлучује о њиховим говорним чиновима, он то чини и са личностима које га окружују. Само он одлучује о томе ко може да приступи у тај његов свет.

Додуше, он не може у потпуности да контролише наступање фигура, али му свакако у најмању руку остаје могућност да их игнорише све док не пожели да их прими у хоризонт свог опажања. Када, рецимо, у првој сцени Брисконова супруга долази на обед, он испрва то не региструје, све док му ћерка на то не скрене пажњу:

САРА (Брискону): Мајка је ту

БРИСКОН: Шта си рекла

САРА: Мајка је ту

Мајка је ту

БРИСКОН: Где је

САРА: Ту

БРИСКОН: Ту

ту [...] не видим је

¹⁵ Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, 2. Aufl., München 1992, стр. 153.

¹⁶ Foucault, *Botschaften der Macht*, стр. 200.

¹⁷ Ulrich Dronske, *Sprach-Dramen. Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards*, у: Alexander Honold / Markus Joch (прир.), *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999, стр. 115-122, овде стр. 118.

¹⁸ Уп. Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*, у: *Bernhard, Stücke 4*, Frankfurt a. M. 1988, стр. 7-116. У наставку текста ће одговарајући број странице бити наведен непосредно после цитата.

САРА: Ту је мајка
ту

БРИСКОН (*џреџе*): Ах да ти (стр. 60/61)

Сама присутност мајке није довољна да је Брискон примети, и тек вербална објава је уводи као фигуру. Овде ћерка дарује мајци свој глас. Но, Брискон испрва ништа неће да зна о томе, за њега су слушање и гледање прошлост. У сцени постаје јасно у којој мери се у говору и помоћу говора о некој личности остварују инклузија и ексклузија, и утолико се та личност појављује тек захваљујући инвокацији. Јер она једном таквом интерпелацијом¹⁹ добија могућност за делање и бива увучена управо у оне односе моћи против којих се заправо бори. Деиктички израз „ту“ [da] једном стилистичком заменом преводи се у личну заменицу „ти“ [du], и тек тако полази за руком интерпелативно именовање, и то на перформативан начин. Потпуна интеграција, чак отеловљење мајке у језичком свету њеног мужа, постиже се помоћу налога датог читавој породици. Овде мајка још пружа отпор. Она се не осећа прозваном, брани се против уобичајене форме окупљања тиме што испрва не следи налоге свога супруга, и реагује тек пошто јој буду директно упућене речи које Брискон понавља заповедним тоном: „Па седите / седите [...] / мајци, зајоведно / Па седи“ (стр. 61). Геминација подвлачи емфатички афективни карактер захтева. Његова јачина не проистиче само из заостравања колективне дирекције на индивидуу, него и из драматизације на паралингвистичкој равни.

Ипак, на крају трећег чина Брискон не примећује долазак своје жене и деце, како то произлази из дидаскалија: „БРИСКОН који их није рејисџровао, његајући у џило“ (стр. 104). И опет следи позивање личности једном интерпелацијом, којом се те личности именују у складу са оним што представљају за Брискона, наиме „глумац / главни глумац“ (стр. 105). Костимиране и маскиране, онако како се појављују, и тако их и треба опажати. Али Брискон сада врши замену улога, и разоткрива личности као креатуре. Својој жени упућује грубу шалу: „Једина драж на теби / је надражај на кашаљ“ (стр. 105). То преношење није лишено комике, оно успоставља игру са значењским нијансама изграђеним на семантичкој диференцији једне те исте речи. Различити смислови „дражи“ редукују жену на телесност која се може описати како као женска привлачност, тако и као патолошка конституција. Виц иде на женин рачун, она се излаже пред својом децом и тиме постаје смешна. Али ко ће се на крају смејати, овде још увек остаје отворено.

Супротно од њиховог доласка, Брискон може вербално да подстакне одлазак фигура које га окружују. Он једноставно отправља онога ко не треба да буде у његовом свету.

¹⁹ Уп. уз то Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (Anmerkungen für eine Untersuchung), у: Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg 1977, стр. 108-153.

*Шїа ѿу сегїїе
нисїе ми ѿїрєбни
не сага
хоїу да будєм сам
дакле ишчєзниїе (стр. 101)*

Том наредбом он избацује фигуре, поново је окренут самоме себи и може да пусти своје каскаде речи да неконтролисано слободно теку. Када, насупрот томе, прво отправља сина „поїи веї јєдном“ (стр. 75) и нешто касније и кїи „дакле ишчєзни“ (стр. 77), разлог за то је Брисконова жеља да буде сам са појєдиним члановима породице. При томе има за циљ да ласкањєм код њих стекне поверење. Када уверава Сару и Феручија како је лепо „бити сам са тобом“ (стр. 75, стр. 77), у понављању сцене постаје евидентно како се удвара наклоности своје деце и како је заинтересован за сачуєсништво, свејєдно са којим дететом. Ничєга се не плаши више него неког комплота против себе, приговарајуїи Сари: „гураш се с мајком / под исто ћебе“ (стр. 77). У вези са тим се метафоризује „највеће слабо место“ (стр. 77). Иако се овде говори о њеном недостатку талента за уметност глуме, нема сумње да Брискон у ћєрку смешта опасност која би могла да уздрма склопове њєгове моїи. Сходно томе, он се у мушкој солидарности повезује са сином, како би зајєдно (сасвим у смислу хегемоне мушкости какву описује Роберт Конел)²⁰ успоставили бастион према женама.

Заповести које Брискон издаје не тичу се само доласка и одласка, веї одређују укупну интеракцију са другим личностима и у том смислу се показују као конститутивне за њєгову мої. Он на перформативни начин поставља своје илокуционе говорне чинове, како би покренуо друге имплицитним или експлицитним захтевом. Понављање директиве у различитим варијацијама, наглашава експресивност онога што се захтева: „доїи овамо / треба да доїеш / твој отац ти заповєда / да доїеш овамо“ (стр. 65). Стилским средством вербалног полиптотона овде су конјугиране различите форме налога. Појачавање у три корака циља на успех перформативног чина. На првом месту су императивни ставови који захтевају тренутно премештање, али се одлуке за одређєно делање задају и интеррогативним изјавама. Када рецимо Брискон пита ћєрку: „зар не видиш / да ме облива зној / зар не видиш дете моје“ (стр. 51), он индиректно тражи од ћєрке да му обрише зној са чєла. Питање не само што захтева реакцију, веї делује утолико снажније, што код ћєрке буди осећање гриже савести јєр није сама уочила ту околност и реаговала на њу. Реторички треба да разумемо и питања која Брискон поставља гостионичару:

*Шїо ѿу сїојиїе
иїо буїиїе у мене
їа шїа мислиїе
ко сїе (стр. 53)*

²⁰ Уп. Robert Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 2006.

Наметљивост с којом су овде постављена питања уз примену анафоре, наглашава Брисконову надмоћ над гостионичарем. Не само што тако отворена питања демонстрирају гостионичареву безначајност, већ у исти мах сугеришу да овај нема шта да тражи у свету позоришног мајстора. Гостионичар се, дакле, тера из сопствене гостионице, коју Брискон проглашава својим позориштем. Као да је преузео туђи ревивр, он захтева тај простор у којем сад треба да настави игру.

Исто тако, ни питање које Брискон изговара заповедним тоном „Јесте ли се / код команданта ватрогасаца / распитали за светло“ (стр. 16), не захтева одговор, него акцију. Овде се сугерише да је гостионичар начинио пропуст, и то се користи да се истакне позиција сопствене моћи. Ту се такође под изговором о подели послова овај инструментализује за нешто што није његов задатак. Страхујући да командант ватрогасаца неће дозволити да се током представе искључи безбедносно осветљење, Брискон захтев радије делегира посреднику и пушта га да говори у његово име: „Реците команданту ватрогасаца / ја сам Брискон / државни глумац Брискон“ (стр. 16). Он хиперболички описује шефове ватрогасаца као „такозване моћнике“ (стр. 25) који су сви скупа „запосели полуге моћи“ (стр. 41). Он их додуше вербално дифамира, изврћући их подсмеху, али се клони директне конфронтације.

Да би ојачао осећање сопствене вредности, позоришни мајстор је изучио различите ритуале које изводи како му падне на памет. У игри питања и одговора, у којој своју кћи изричито пита шта је њен отац, желео би да чује следећи одговор: „Највећи глумац / свих времена“ (стр. 65). Иако Брискон мора да, и то уз претњу, присиљава на реплику, ритуал, у својој итерабилности и цитатности,²¹ чини му се проверено средство да очува своју суперлативну позицију. Али при томе је важно то што се ова позиција увек изнова потврђује у понављаном језичком чину. У ритуалу језички чин може да буде произвољно призван и цитиран. И управо у тој цитатној пракси језик показује посебну перформативну моћ.

Брискон то користи и онда када је потребно да дифамира свог супарника. Мета његових погрда је нарочито његова жена, коју он дискриминише пре свега с обзиром на њено порекло. У социјалној диференцијацији, он се уписује на породично стабло једне глумачке династије, док своју жену жигосе као „пролетерку“ (стр. 58, 114), као „кћи зидарског предрадника“ (стр. 114). При томе, његова грдња упућена пролетаријату (стр. 67) не достиже његово ниподаштавајуће држање према жени. Даље жртве његових вербалних дифамација су и његова деца, коју пежоративно више пута назива „дилетантима“ и „антиталентима“ (стр. 49), „богаљима“ или празноглавима (стр. 50), каже да „појма немају [...] / о машти / ни појма о духу / ни о стваралачком“ (стр. 55). У једној језичкој игри, он описује свог сина као онога ко „повлачи завесу / повлачи жице глупости“ (стр. 85). Овде не треба занемарити досетку која настаје тако што се у хиперболичној метафорици повезују сепаратне области смисла. У Брисконовим тирадама налазе се пажње вредне косе метафоре, које претеривањем не губе своје комично дејство. Вили Хунтеман наглашава да хипербола као реторичка фигура по себи

²¹ Уп. Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, у: Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, стр. 291–314.

још није комична, „она то постаје тек као стилско средство Бернхардове реторике грдње и увреде, чије најпрепознатљивије обележје је суперлатив“.²² Претеривање се при томе не користи само да би се другима потенцијално умањила вредност, него и да се у одређеној мери потцрта сопствена узвишеност. У том смислу, Брисконову употребу речи „ми“ треба читати као увијено уопштавање, где се најпре ради о његовом сопственом искуству. Ту се у његовом лудилу величине инсценира једно *totum pro parte*, као знак имагинираног захтева за свемоћ.

Претеране су онда и шикане, када Брискон смешта предмете на одређено, али деиктичким изразима само непрецизно описано место. Примери за то су сцена са корпом за веш коју уносе гостионичар и његова жена (стр. 70), и она са сандуком са маскама, који Брисконова деца треба да пренесу према његовим нетачним упутствима:

БРИСКОН

Сандук с маскама иде тамо

Тамо

носе сандук ѿамо где Брискон хоће га буде ѿосѿављен

БРИСКОН

Тамо сам рекао

ѿоказује шѿаѿом

Тамо

А не тамо

ѿодижу и ѿоново ѿремешѿају сандук

БРИСКОН

Тамо

тамо сандук

сандук са маскама тамо

тамо

тамо где сам рекао (стр. 50)

Код свог тог вербалног малтретирања и шикане, суштинско је то што Брискон не трпи „никакав приговор / и никакво одбијање послушности“ (стр. 65). Но, прави проблем лежи управо у испуњавању тог захтева, јер непротивљење фигура које га окружују на крају постаје мучна оптужница против њега. Што се продорније Брискон остварује као тиранин, утолико више се открива његов болни неуспех. Позоришни мајстор на крају више не зна како да се бори против мајчиног ћутања, које прекида само њен кашаљ, сем да јој телесно нашкоди. Унаказује јој лице шминкајући га у црно, и више-мање насилно је окреће снажно је повлачећи за косу. Агата се пасивно препушта, очигледно без отпора, и тиме преузима наметнуту јој улогу жртве. Ма колико се овде Брискон показује моћним, чин ипак сведочи о његовој беспомоћности. Тамо где речи више не делују, не успева језички чин. И управо тада он мора да постане активан и сам да постави радњу. Вербално дифамирање прелази у телесно понижавање,

²² Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg 1990, стр. 208.

са јединим циљем да изложи своју жену. Касније се руга њеној шминки: „Како изгледаш / Срамота за позориште / срамота за женски род“ (стр. 114). Жена се најпре десном руком брани од Брискона и његових вербалних напада, а онда изненада прасне у гласан смех. Она његов вербални атентат може да схвати само као смешан и својим незауостављивим смехом демонстрира своју надмоћ. Брискон је против тога немоћан, његова моћ је такорећи пала у немоћ. Агатин смех показује колико је смешна читава представа њеног мужа, раскринкава свет позоришног мајстора као свет привида, и руши га откривајући противречја уписана у њега. Ђен смех је најзад наговештај катастрофе на крају комада – „точак историје“ се не може поново покренути. Где нема публике, ни представа не може да се одигра: „Сала је празна / празна је сала / савршено празна“ (стр. 115). Помоћу епаноде, Брискон се рефлексивно и емфатички уверава у оно што је речено. Ту му више ништа не помаже ни што приписује и себе низу великана: „Шекспир / Гете / Брискон / то је истина“ (стр. 115). Климакс као средство појачања израза у својој динамичкој продорности потцртава његово лудило величине. Али у костиму Наполеона, пропаст му је већ зашивена за тело. Ватерло је пао, битка је изгубљена, као и борба полова.

Мирајла Таба је у свом раду о родној диференцији код Томаса Бернхарда показала у којој мери Бернхардове мушке фигуре често опажају оно женско као претеће отелотворење Другог, и на то реагују на одговарајући начин: наиме тако што „аподиктичким паушалним судовима проклињу женски род, а жене које живе у области њихове моћи, систематски деградирају на објекте свог језичког, а каткад и телесног насиља“.²³ Женско је приказано као конструкција мушких фигура – и то као негативни одраз мушкарца. При томе бива разоткривен говор Бернхардових мушких фигура: ове се показују као трагикомичне марионете, које се врте „дословно у ђаволском кругу гротескних мушких фантазија“,²⁴ који покрећу фалологоцентричка идеологија и хегемонистичка доминација западњачке културе. Оне пародирају и мистификују патријархални дискурс о разлици полова, обелодањујући начин његовог функционисања и откривајући његова унутрашња противречја помоћу егземпларних појединачних случајева.

Поред многоструких фигурација моћи које су могле да буду приказане на примеру Бернхардовог *Позоришног мајстора*, и које се у сличном облику налазе и у другим Бернхардовим комадима, овде треба да се укаже на још две форме које су подједнако карактеристичне за Бернхардову драму.

Прва је индиректни говор, онакав како га у комаду *Три јунака* објављеном 1988,²⁵ изводи госпођа Цител. Она дарује свој глас преминулом послодавцу, и на самом почетку комада указује на мртвог професора, тиме што на бину такорећи метонимијски износи његово одело на вешалици. Одело репрезентује умрлог, материјал одела чини тело које оживљава захваљујући професоровим речима стављеним у уста госпође

²³ Mireille Tabah, *Der „Geistesmensch“ und die Frauen. Zur Parodie der Geschlechterrollen in Thomas Bernhards Theater*, у: Manfred Mittermayer / Martin Huber (прир.), *Thomas Bernhard und das Theater*, Wien 2009, стр. 71-74, овде стр. 71.

²⁴ Исто, стр. 74.

²⁵ Уп. Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Frankfurt a. M. 1988.

Цител. У њеном монолошком говору, дакле, не долази до речи само она сама, него и њен некадашњи послодавац, и то у облику дословних цитата. На њих се као такве најчешће указује формулацијама „професор је рекао“, али у сваком случају цитати нису посебно истакнути уобичајеним знацима. Тиме настаје конгломерат саопштавања мишљења, у којем су искази госпође Цител тако стопљени са исказима преминулог професора, да најчешће мора да остане отворено питање о њиховом аутору. Али приликом покушаја да се мишљење припише некоме од њих двоје и да се испита њихов удео у говору, постаје евидентно у којој мери је говор госпође Цител засенчен и подређен професоровом. Она додуше вербализује и каналише своје увиде, али сама има мало тога да каже и сходно томе фунгира пре свега као продужени глас свог некадашњег послодавца. Моћ коју професор има над госпођом Цител чак и после смрти, преноси се у констелације разговора између ње и кућне помоћнице Херте. Ако госпођа Цител у односу према професору није била подређена само у пословном смислу, него и као неми слушалац, она сада преузима његову позицију, демонстрирајући своју надмоћ над ћутљивом Хертотом. Но при томе се као суштинско показује то што је у свом испољавању моћи према Херти она увек упућена на ауторитет некадашњег послодавца.

На другом месту треба да се скрене пажња на Бернхардов манир цитирања, онако како је рецимо у комаду *Имануел Кант*²⁶ из 1978. пародирани помоћу папагаја, који као говорник понавља Кантове исказе и при томе налик на неко огледало дословно рефлектује изливе филозофа, што свакако на посебан начин чини смешном Кантову просветитељску максиму о усмености. Једна таква „папагајска комуникација“²⁶ среће се, рецимо, и код оца у комаду *Инорант и лудак*, код Карибалдисове циркуске групе, или, у модификованом облику, код Бајла у *Клаус Пајман и Херман Бајл на слабини*. Монолошке фигуре у Бернхардовим комадима изгледа да су упућене на такво цитирање, али ипак унутар комуникационе ситуације оно фунгира као могући доказ да њихов говор не одлази у празно, него проналази неког слушаоца. Увек понављајући последњи део онога што је саговорник рекао, те фигуре не само што пружају саговорнику осећање да прате његов говор у свој комплексности, већ и репродуковањем такоређи мултиплицирају речено. Они протагонисти који су прикупили око себе такве рефлексије свога говора, могу да се сматрају срећнима, јер их то брани од чињенице да у основи говоре усамљени, и да говоре да би преживели.

Закључујући, могло би да се утврди да се сви монотични говорни протагонисти у Бернхардовим комадима указују као виртуози садистичке вербалне тортуре. Својим неуморним артикулацијама, они успостављају перманентне језичке чинове и тако изграђују један свет у коме могу да испољавају своју моћ над свима који су као делови тог света изложени њиховој језичкој доминацији. Док једни говоре, други су најчешће осуђени на ћутање, и на делање. Оно вербално своди се на нити којима се све фигуре покрећу као марионете. Користи се моћ навике када се у ритуализованој форми изводе радње које служе дифамирању и понижавању других. Не само што се

²⁶ Eun-Soo Jang, *Die Ohnmachtspiele der Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*, Frankfurt a. M. 1993, стр. 171.

такве сцене понављају у ритуалу, већ је и сам говор обележен цитатима и фигурама понављања, које у својој хиперболичкој употреби стварају комику која се успоставља као средство компромитовања других учесника. Али и у односима моћи постављеним на сцену у Бернхардовим комадима, конститутивни елемент је побуна, која у многоструком погледу чини јасним границе упражњавања моћи. Те границе ипак не могу увек једноставно да се утврде, и пре осцилирају између моћи и немоћи. Чак и када могу да буду именоване различите реторичке стратегије, различите фигурације моћи развијају свој самосталан живот, „оне се преклапају, укрштају, ограничавају и покаткад анулирају [sic!], а у другим случајевима појачавају“.²⁷

(Са немачкој превео **Саша Рагојчић**)

²⁷ Foucault, *Botschaften der Macht*, стр. 198.