



НАЦИОНАЛНИ ИКОНОКЛАЗАМ И АУСТРИЈСКА АВАНГАРДА

Представљање Бернхарда читаоцима новог миленијума захтева више од конвенционалног прегледа његових дела и остварења. Она су већ лепо похрањена у различитим уџбеницима и енциклопедијским одредницама и овде се неће понављати. Готово без изузетка се односе на Бернхардов иконоклазам, премда имају потешкоћа да дефинишу праву природу тог иконоклазма. У уводном есеју који следи, покушао бих да се позабавим тим питањем из новог угла, али не тврдим да ћу понудити коначне одговоре. Више бих желео да се усредсредим на помало пренебрегнуту везу између Бернхарда и аустријске авангарде. Пошто је у роману *Дрварење (Holzfällen, 1984)* и кроз разне опаске отворено исмејавао авангарду, уврежио се став да Бернхард не може да се смести унутар те традиције. Насупрот ауторовим властитим тврдњама, размотрио бих везу између његовог дела и аустријске авангарде. На тај начин, појавиће се нови приступ Бернхардовом делу, а њиме ће се вероватно боље разјаснити историјски контекст који је обликовао провокативни стил овог писца као и његово неприкривено непријатељство према држави Аустрији.

Заправо, на тај начин ће се лакше илустровати политички ангажман једног аутора који је презирао позе политичке коректности. Како би продрмао послератну Аустрију из историјске амнезије, Бернхард је на себе преузео улогу нарушавања устаљених конвенција између уметности, културе и политике. У том смислу, његова је политичка улога слична Хајнриху Белу или Гинтеру Грасу у Немачкој; међутим, Бернхард то постиже кроз неконвенционалну мешавину авангардних и мејнстрим наративних техника које на сличан начин уздрмавају слику књижевности и њене јасне појмове високог и ниског стила. Бернхардов иконоклазам је у том смислу одвећ важан на естетској и политичкој разини, он не само да укида помоћну улогу уметности у друштву већ испитује естетске норме унутар ње саме.

У својим мемоарима из езила *Јучерашњи свеџ (Die Welt von Gestern, 1942)*, Штефан Цвајг описује једну свима познату Аустрију, која је на прелазу између два века постала клишеизирана и у којој су политичка трвења разводњена и обустављена у атмосфери општег слагања и консензуса:

Људи су се у сџарој Аусџрији сукобљавали на виџешки начин, размењујући џсовке, додуше, џо новинама и у џарламенџу, а заџим су џи и сџи џосланици након својих цџице-ронских џирада џријаџељски седели скуџа и обраћали се једни друџима са „џи“ уз џиво

или кафу; чак и кад је Лујер, као вођа антисемијске партије, постојао градоначелник, ништа се на домаћем нивоу није променило.¹

Долазак на власт антисемитског градоначелника Карла Лугера, како Цвајг тврди, није имало утицаја на приватне односе између чланова супротстављених политичких партија. Политичке размирице, како он каже, дешавале су се само у парламенту и нестајале су након неколико сати проведених уз пиво или кафу. Цвајг је с разлогом изазивао питања због доброћудног описа Беча, што би се могло приписати слепилу класне привилегије или ускраћеностима у егзилу. Занимљиво је да се овај клишеизирани топос аустријског хармоничног друштва поновно појављује у послератној краткој причи Ингеборг Бахман *Међу убицама и лугацима* (*Unter Mördern und Irren*) објављеној 1961. али чија се радња збива средином 1950-их. Жртве и виновници расизма се још једном састају на пиву и праве пригодне планове како би се болна историјска сећања оставила по страни кроз ритуале у кућној атмосфери дружељубивости. Док Цвајгов клишеизирани портрет Аустрије на прелазу између два века занемарује културне разлике у ери наступајуће пропасти царства, клишеи Бахманове тичу се самог почетка, преломног тренутка аустријске поново стечене независности.² Прича Бахманове се посебно усредсређује на немушто и неделотворно супротстављање три аустријска Јеврејина присутна на недељном штаптишу. Њен злокобни портрет аустријских послератних преживелих Јевреја приказује их у саучесничкој колаборацији са *statusom quo* културне и историјске амнезије. Јеврејски преци су одбачени или занемарени,³ противљење је углавном исказано кроз немо размењивање погледа, спорне теме се учтиво заобилазе,⁴ а Аустријанцима нацистима се чак помаже у њи-

¹ "Man bekämpfte sich im alten Österreich chevaleresk, man beschimpfte sich zwar in den Zeitungen, im Parlament, aber dann saßen nach ihren ciceronianischen Tiraden dieselben Abgeordneten freundschaftlich beisammen beim Bier oder Kaffee und dutzen einander; selbst als Lueger als Führer der antisemitischen Partei Bürgermeister der Stadt wurde, änderte sich im privaten Verkehr nicht das mindeste." Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* (Frankfurt: Suhrkamp, 1998), стр. 41. (С немачког превела Ивана Максић као и све друге цитате у тексту.)

² „Ми смо у Бечу већ више од десет година након рата.“ (Wir sind in Wien, mehr als zehn Jahre nach dem Krieg.“) Ingeborg Bachmann, "Unter Mördern und Irren", *Das dreißigste Jahr. Erzählungen* (Munich: dtv, 1995), стр. 79; даље ће се ово дело наводити као UM.

³ „Фридл је безобзирно зурио у њега својим округлим водњикавим очима, и снажно га узео за руке, вероватно зато што је мислио да он није био никакав Јеврејин, нити је то био Малер, његов отац можда, његов деда – Фридл то није знао тачно.“ ("Friedl starrte ihn verständnislos mit seinen kugeligen wäßrigen Augen an und preßte seine Hände ineinander, wohl weil er dachte, daß er doch gar kein Jude sei, und Mahler war es auch nicht, sein Vater vielleicht, sein Großvater – Friedl wußte es nicht genau", UM, 81)

⁴ „Хадерер је убацио кратку паузу, упозорио прво Хутера, потом прекорио Фридла, а онда неочекивано почео да говори о Првом светском рату, како би избегао разговор о Другом... Бертони је искористио тренутак у којем је видно жедан Хадерер принео устима чашу воде, и почео неумољиво да препричава једну невероватну и сложјену причу из Другог светског рата... Чак је и Фридл одједном почео да се дрмса од смеха, чудило сам се све више, када се он одједном трудио да се вешто појави у операцијама, низовима бројки и података.“ ("Haderer legte eine kurze Pause ein, verwarte erst Hutter, tadelte darauf Friedl und sprach dann überraschend

ховом послератном поновном заузимању друштвених позиција.⁵ Док провокативни опис историјске амнезије 1950-их код Бахманове може дати прецизну слику моралне дилеме аустријске јеврејске заједнице која живи међу својим убицама, он такође намеће превелики терет јеврејској мањини да насилно прекине префутно наметнут споразум између жртава и џелата. Клишеи повратка цивилној демократији претварају Јевреје из ове приче у узорне грађане који стају у одбрану демократских институција јавне сфере баш како су то суштински чинили на прелазу између два века. Међутим, ово узорно грађанство се постиже само кроз претерану асимилацију и потпуно самоукидање, односно њихову спремност да у доба послератне обнове пређу преко свега лошег што се десило. Јевреји, како се то погрешно чини, настављају бити проблем Аустрије одржавањем *statusa quo* и спречавањем промене у тој њиховој старомодној привржености грађанству.

На крају приче Бахманове, овај консензус долази до крајње тачке у ноћи када су присутна само три Јеврејина (Малер, Фридл и приповедач), уместо стандардне петорице (Штекел, Херц) и када бивају бројно надмашени од стране четворице нејеврејских колега (Хадерер, Бертони, Хутер, Раницки): „Овог петка разговор се преокренуо, можда зато што су Херц и Штекел одсуствовали и зато што Фридл, Малер и ја нисмо представљали никакву препреку.“⁶ Отворено се дискутује на тему рата, док се у суседној просторији дешава окупљање ратних ветерана који славе своје херојске подвиге. Један луди самозвани убица који је, како се испоставља, неспособан за било какво ратно или организовано насиље, придружује се штамтишу да би испричао своју причу и наставља, на одласку, да вређа окупљене ратне ветеране у суседној просто-

vom ersten Weltkrieg, um dem zweiten auszuweichen... Bertoni benutzte den Augenblick, in dem Haderer durstig sein Glas an den Mund setzte, und fing unerbittlich an, eine unglaubliche und verwickelte Geschichte aus dem zweiten Weltkrieg zu erzählen... Sogar Friedl schüttelte sich plötzlich von Lachen, es wunderte mich und wunderte mich noch mehr, als er plötzlich sich bemühte, auch eingeweiht zu erscheinen in die Operationen, Chargen, Daten“, UM, 89-90).

„Сада се морало посумњати, да би Хадерер Фридлу и мени заташкао наше лоше познавање латинског и грчког, не марећи за то, да смо, од стране таквих као што је он, били спречени да на време стекнемо то знање. Али ја (јеврејски приповедач) нисам био расположен да се упустим ни у једну од Хадерерових омиљених тема, нити сам хтео да њега изазовем, већ сам се нагнуо ка Малеру као да ништа нисам чуо.“ („Jetzt mußte man befürchten, daß Haderer Friedl und mir unsere mangelhaften Griechisch und Lateinkenntnisse vorhalten würde, ungeachtet dessen, daß seinesgleichen uns daran gehindert hatte, diese Kenntnisse rechtzeitig zu erwerben. Aber ich (Jewish narrator) war nicht in der Stimmung, auf eines der von Haderer bevorzugten Themen einzugehen oder gar ihn herauszufordern, sondern beugte mich zu Mahler hinüber, als hätte ich nichts gehört“, (UM, 99)

⁵ „Он (Бертони) је Штекеља, пре него што је Штекел морао да емигрира, добро познавао, био му је поново најбољи пријатељ, не само зато што је убрзо после 1945. за њега гарантовао и вратио га у дневне новине *Tagblatt*“ („Er (Bertoni) hatte Steckel, bevor Steckel emigrieren mußte, gut gekannt, war wieder Steckels bester Freund, nicht nur weil der bald nach 1945 für ihn gebürt und ihn ans 'Tagblatt' zurückgeholt hatte“, UM, 85).

⁶ „An diesem Freitag wendete sich das Gespräch, vielleicht weil Herz und Steckel fehlten und weil Friedl, Mahler und ich keinem als Hemmnis erschienen“, (UM, 81).

рији. Излазећи из ресторана, јеврејски приповедач и Малер саплићу се о мртво тело убице, који је постао жртва увређених ветерана. Са завршном епифанијом „Никада више. Никада више“ („Nie wieder, nie mehr“), изненађујуће, управо је јеврејски приповедач а не нејеврејски Аустријанци подвргнут моралној лекцији рата, насиља и историје (UM, 105). У чудесној замени одговорности, Бахманова показује да управо Јевреји а не Аустријанци треба да се суоче са историјом.

Упркос овом измештању бремена одговорности, прича ипак наговештава потребу за друштвеном имплозијом у којој потиснуто сећање и злочини испливавају на површину. Првобитно објављена 1961, прича антиципира имплозију аустријске завере ћутања на коју ће се ускоро скренути пажња у делима Томаса Бернхарда и иконокластичких провокација Бечке уметности акције. Ова прича, као један пример изостале одговорности, неуспеха приказаног не само унутар приче већ и са ауторкине стране, служиће у овом есеју као мера којом покушаваам вредновати и разумети домете Бернхардовога и аустријског авангардног иконоклазма. У ком степену је тај национални иконоклазам био продуктиван у изазивању, обустављању и поништавању прикладних стереотипа замишљеног културног консензуса који је обавезивао жртве и њихове целате на наставак грађанског савеза, уводећи их у некакав мит симбиотичке међузависности? У чему је тачно њихов иконоклазам изневерио одговорност и почео се такмичити са жртвама око статуса виктимизације? Напоследку, како савремени аустријски јеврејски писци поимају то иконокластично наслеђе у властитом покушају да осигурају климу повећане историјске одговорности?

Бахманова никако није историјски ревизиониста и она оштро критикује патријархални култ војничког другарства и покушаје да се умање злочини *Вермахта*. Међутим, као што сам већ натукнуо, она има проблем са преиспитивањем аустријског послератног идентитета и одговорности на уједначен и историјски објективан начин. Њена прича дефинитивно приказује ратне подвиге и аустријско послератно друштво као друштво убица и лудака. Међутим, Јевреји неправедно носе терет историјске одговорности и настављају бити замишљена преувеличана представа у постгеницидној Аустрији. Бахманова, чини се, не може да замисли аустријску послератну културу у одлучујућем часу без Јевреја. Заправо, јеврејска култура и бечко друштво су тако суштински повезани да порекло аустријског идентитета почива на јеврејској култури у Аустрији. На тај начин, Бахманова има историјско оправдање, јер је врхунац бечке културе на прелазу између два века обележен превлашћу аустријске јеврејске културе. Управо је повезаност културе и јеврејства у Бечу на смени векова, када се све модерно и прогресивно културно стваралаштво доживљавало као јеврејско, толико јака да је чак нејеврејски сликар Густав Климт оптужен да поседује изванредан „gout juif“ (јеврејски укус) на представљању његовог радикалног мурала на таваници Бечког универзитета.⁷ Стивен Белер (Steven Beller) у студији *Беч и Јевреји* тврди:

Јеврејско културно елиће у Бечу дало је пресионици Хабзбуршке монархије уметнички и интелектуални значај за оно доба које она никада раније није имала а засијрно

⁷ Видети Carl Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage, 1980), стр. 239-40.

не ни касније. Незјодан али неизбежан закључак излега мора бићи шјај да су ујраво Јевреји Беч начинили царсјвом модерне кулшуре.⁸

На сличан начин, Бригите Хаман (Brigitte Hamann) приказује Хитлеров почетак школовања у Бечу доказујући да је тај град суштински обележен јеврејским утицајем. Хитлерова одлука да Берлин претвори у праву престоницу Рајха, по Хамановој, била је мотивисана његовим плановима да измести Беч, град који је презирао зато што је он био седиште европске јеврејске културе.⁹

У Бернхардовим раним делима и уметности аустријске авангарде (Бечка група, Бечка уметност акције), Јевреји нису присутни и нису у тако живом сећању као у слушају Бахманове која се осећала принуђеном да очува њихово послератно присуство у Аустрији као један анахронизам.

Њихово одсуство се може тумачити као пример историјске амнезије млађе генерације уметника стасалих у доба фашизма. Међутим, Бахманова која је рођена 1926. само је пет година старија од Бернхарда који је рођен 1931, и била је, као и Бернхард, тинејџерка током нацистичке ере, као, уосталом, и други аутори аустријске послератне авангарде. Због тога се може посумњати на промену стратегије код Бернхарда и авангардних уметника решених да се суоче с нацистичким наслеђем укључујући у то и питање јеврејске културе и јеврејског идентитета у Аустрији. Њихов замишљени преломни тренутак прецизније приказује период након Холокауста, признајући одсуство и уништење јеврејске културе у Аустрији. Оно што је још битније, Јевреји нису више присутни да би могли преузети на себе кривицу за болести аустријског друштва јер су то већ током историје учинили. Ово радикално преусмеравање аустријског паразитског идентитета, изграђеног на зависти и ресантиману према њеним такозваним узорним јеврејским грађанима, сада онемогућује трансфер и измештање расизма на замишљеног Другог. Уместо тога, обновљена државна заједница је принуђена да се суочи са собом као кривцем за геноцид. Међутим, како ћемо и видети, ово је лекција која може да се потисне или заборави, а томе чак погодује ситуација када Јевреји више нису живи у сећању и култури те се лако поимају као мртви. Док су Бернхард и авангардни уметници били успешни у настојањима да изазову да се нација самопрепозна као нација убица, у великој мери су ризиковали да замене жртве саме. Како Роберт Шиндел (Robert Schindel) запажа у роману *Доморогац* (*Gebürtig*, 1992): „Очеви су наше људе гурали у пећи, мајке су се молиле уз бројанице, а синови желе да нас великодушно окупе, наивно желећи да сами постану жртве, смештајући себе изван свега.”¹⁰ Моноетничка комуникација Аустријанаца међу собом о њиховој фашистичкој прошлости постаје на чудан начин разговорни ритуал у којем критичко

⁸ Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History* (New York: Cambridge UP, 1993), стр. 244.

⁹ Brigitte Hamann, *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* (Oxford: Oxford UP, 1999), стр. 6, 80.

¹⁰ “Die Väter haben die Unsern in die Öfen geschoben, die Mütter haben den Rozenkranz gebetet, und die Söhne wollen uns großzügig eingemeinden, setzen sich darüber hinweg, wollen unbefangen selber die Opfer sein.” Robert Schindel, *Gebürtig* (Frankfurt: Suhrkamp, 1992), стр. 15.

противљење оправдава солидарност са жртвама, и тако замућује границу између жртава и злочинаца до нераспознавања.

Овај моноетнички сценарио суочавања с националном кривицом доводи до шизофрене ситуације у којој писци и уметници морају у својим делима приказивати себе истовремено као жртве и као злочинце. Бечка група (Wiener Gruppe, 1954–1960) која се често доживљава као аустријски рани покушај артикулисања послератне авангарде такође се може посматрати и као пример катарзичног националног иконоклазма у којем послератна нова генерација директно или индиректно покушава да се очисти од наслеђа својих очева. Агресивна природа њихове уметности, налик примерима авангардних претходница у дадаизму и надреализму, намерно преиспитује култ високе уметности, оне која очигледно није успела да спречи суноврат у варваризам. Опонашајући авангарду 1920-их, Бечка група углавном делује у затвореном кругу људи присутних у просторима разних кафе барова (нпр. *Лосов Бар* (Loos Bar), на Грабену у близини некадашњег кабарета *Слеји миш* (Fledermaus)) а завршава забављањем оних који су благонаклоно гледали на њихов труд у једном самопохвалном ставу политичке коректности.¹¹ У свом позном делу *Дрварење*, Бернхард пародира овај самохвалисави нарцизам аустријске авангарде кроз лик Ауерзберга (Auersberg), једног тако предвидивог немогућег детета (*enfant terrible*) који периодично просипа гулаш по ресторанима док прави композиције од свега неколико секунди у радикалном пост-веберијанском додекафоничном стилу.¹² Галерија Бернхардових ликова такође укључује бечку варијанту Вирџиније Вулф као и самог Бернхарда који приступа авангарди у музеју Марија Зал (Maria Saal) где се састао са Х. К. Артманом и представио своје прве комаде као ученик Герхарда Ламперзберга (Gerhard Lampersberg), стварног Ауерзберга у *Дрварењу*. Самоупућујући нарцизам групе који Бернхард пародира необично се подудара са често изобличеном рецепцијом Бечке групе. У случају Артманове најпродаваније књиге поезије, *црним масџином* (*med ana schwoazzn dintn*) (*In black ink*), књиге која свој успех иронично дугује неспоразуму у којем је субверзивна поезија писана на дијалекту дочекана као нова народна бечка поезија, замењујући претходне фашистичке верзије поезије писане на дијалекту као рецимо оне коју је писао надалеко познат Јозеф Вајнхебер (Josef Weinheber).¹³ Песма попут “was na ge” спрдањем са усађеним фолклорним културним наслеђем обележеним провинцијализмом који имплицира слабо схватање, заправо се доживљавала као модерно слављење бечког идиома, неком врстом савременог Вајнхебера.

¹¹ „Друштвени ексклузивни ‘сламнати кофер’, тако се звао нови ‘артклуб’, локал који је држао Адолф Лос, због тога што је простор био врло скучен а зидови прекривени трском, преобратио се без неке велике помпе, привукао нове госте и постао готово искључиво клуб за младе” (“der gesellig exclusive ‘strohkoffer’ – so hieß das neue ‘artclub’ – local unter der kärntnerbar von adolf loos, weil der fassungsraum sehr beschränkt und die wände mit schilf austapeziert waren – zog, nicht zuletzt durch einige turbulente feste, neue besucher an, fast ausschließlich jugendliche.”) *die wiener gruppe: a moment of modernity 1954-1960*, ур. Peter Weibel (Vienna: Bundesverlag, 1997), стр. 17.

¹² Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1984).

¹³ Hans Carl Altmann, *med ana schwoazzn dintn* (Salzburg: Otto Müller, 1958).

Осетљиви на фашистичку пропаганду, многи експериментални радови Бечке групе у први план су стављали структуралне кодове језика како би нагласили произвољност означавања али и визуалне иконографије, иронично рефлектујући употребе и злоупотребе масмедија. Преиспитивало се читаво семантичко поље културе док се провокативно проширивао дозвољени распон јавних исказа. Посебна мета њиховог иконоклазма је породица као упориште аустријског католичког наслеђа. Рецимо у песми „срање и пишање“ (*“scheissen und brunzen”*) ауторитети се исмевају путем свесне вербалне контаминације сводећи ауторитет родитеља на биолошке функције излучивања и фекалних функција:

*срање и пишање
су уметносѝ
серѝаѝа
серемама
серебраѝ
сересесѝра
серегѝе
сереујак
серѝеѝѝка
серегега
серебаба...¹⁴*

Pesma kao namerna provokacija dobrom ukusu, otkriva duboku mržnju prema porodici kao neupitnoj instituciji. Štaviše, ona oslikava problem održanja porodičnih vrednosti u jednom okruženju gde su porodice prečesto odobravale ubistva drugih porodica. Mnogi Bernhardovi romani na sličan način imitiraju groteskan gotički porodični scenario, podrivajući ovaj tradicionalan izvor kulturnog identiteta. Generacija posleratne Austrije doslovno najpre mora izvršiti ocebistvo kako bi se distancirala od roditeljskih zločina i kako bi se odredila izvan tog tegobnog nasleđa.

Амрас (1964), рана Бернхардова новела, може се читати као пример типичне потке за многа Бернхардова дела до средине његове каријере. Новела почиње у мрачном расположењу са неуспелим покушајем колективног самоубиства једне очајне породице која се препушта наслеђеним болестима (епилепсија) и финансијској катастрофи. Од двоје деце која су случајно спасена, старији брат на крају умире од епилепсије, остављајући млађег брата, наратора приче, напуштеног и у стању потпуне изолације. Овај замишљени сиже напуштеног детета изнова се појављује у Бернхардовим романима, тако творећи причу одсудног тренутка у којој главни јунак треба изнова да осмишљава своје постојање заједно са својим новоодабраним културним афинитетима због недостатка које му намеће непосредовање традиције. Мрачни сценарио осло-

¹⁴ *“scheissen und brunzen/ sind kunsten/ scheissvater/ scheissmutter/ scheissbruder/ scheisschwester/ scheisskind/ scheissonkel/ scheissante/ scheissgrossvater/ scheissgrossmutter”*. Присутна је двозначност јер *scheiss* значи и рђав (лош). Konrad Bayer и Gerhard Rühm, *“scheissen und brunzen”, y: die wiener gruppe: a moment of modernity 1954-1960*, стр. 251

бађа главног јунака нежељене зависности, шаљући га на усамљенички пут уметничке и интелектуалне самоспознаје. На том путу, јунак обично уништава све што је остало од породичног наслеђа, протраћи наслеђену имовину а понекад и изврши самоубиство као крајњи чин самоукидања. У раним Бернхардовим причама и романима, наслеђе се често поима у биолошком смислу, кроз болести и лудило. У *Амрасу*, на пример, епилепсија мајке се описује као распрострањена болест која погађа целу регију па се зато поима као неизбежан симптом биолошког и културног опадања: „Изгледало је као да је та болест, која је у то време свугде у Тиролу настајала, након смрти наше мајке, Валтера потпуно обузела...”¹⁵ Овај шпенглеровски дееволутивни сценарио, осим што укида ауторитет оца, јесте чудесно укореењен у деветнаестовековни дискурс расног и биолошког детерминизма који је чинио основе нацистичке идеологије. Противно нацистичкој идеологији, Бернхард не оплакује већ поздравља културно опадање људи које је почео да мрзи као сопствену врсту. Премда Бернхардове ране приче описују дилему послератне генерације и културног вакуума који она наслеђује, оне још увек јасно не препознају културне и историјске разлоге који су довели до овог опадања у аустријској култури. Бернхардове ране приче остају заробљене у кружној логици самомржње, у исто време играјући улогу и жртава и злочинаца.

Растућа свест о бесмислености убијања нечијег наслеђа обележава развојну нит Бернхардовога дела. Оно што треба да се превазиђе није само претходна генерација колико је то њена већ укореењена и наслеђена идеологија, која нову послератну генерацију претвара у малограђанске реплике некадашњих фашиста. Ропство консензуса политичке левице или деснице брзо у Аустрији обнавља атмосферу ћутања и конформизма наизглед превазиђене послератним реформама. Као одговор на ово окружење присилног консензуса, Бернхардова проза се у великој мери повезује са изгредницима и маргинализованим гласовима у друштву. Бернхард свесно поставља на сцену социјалну, културну и интелектуалну различитост на хиперболичан, узнемирујући и провокативан начин. Премда многи од његових раних ликова подлежу двострукој клетви терета мрачног наслеђа и маргиналне позиције у друштву, они се такође одупиру лагодном интегрисању у послератни сценарио успешне обнове друштва.

Бернхардово дело овде има сличности са иконокластичном естетиком Бечког акционизма (*Wiener Aktionismus*) који је namerno provocirao ukus malograđanskih ulizica izazivajući građane da otkriju svoje autoritarno lice kroz njihovu želju da cenzurišu neukusnu umetnost.

Баш као што акционисти руше неприкосновене границе сликарских платна и отпочињу са скандалозним перформансима који су се опирали захтевима из сфере буржоаске културе, тако Бернхард убацује у своја дела сијасет ментално болесних и социјално отуђених ликова који више не могу да држе корак са аустријским економским и културним новостеченим самопоуздањем. У лице растуће послератне нор-

¹⁵ “Es schien, als hätte diese jederzeit überall in Tirol entstehende Krankheit sich nach dem Tod unserer Mutter zu Gänze auf Walter geworfen.” Thomas Bernhard, *Amras, Die Erzählungen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), стр. 12.

мализације, Бернхард и акционисти имају улогу приказивања друштвене симптоматике тако што у својим делима износе њену патологију репресије и изолације. С обзиром да се служе различитим средствима, методе нису исте али производе сличан провокативни гест. Кад је реч о акционистима, друштвена патологија је телесно видљива путем сценских ритуала физичког сакаћења, мумификације и жртвовања. „Кастрација (Шварцкоглер, Нич) и повређивање, рањавање, разапињање и смрт (Нич), беспомоћно гушење и ситуације где је особа сведена на пуки телесни материјал”¹⁶ омиљени су примери за сценарије перформанса ове групе. Често је *Malaktionen* (*Сликарсџиво акције*) директно или индиректно повезано са државним или црквеним ауторитетима како би се појачао њихов шокантни утисак националног иконоклазма. Колаж Хермана Нича (Hermann Nitsch) „прва света заједница” састојао се од уложака и религијских симбола, а резултирао је шестомесечном условном казном због вређања религиозних осећања. Гинтер Брус (Günter Brus) је на сличан начин зарадио шестомесечну казну и био приморан да напусти Аустрију након што је оптужен за скрнављење државних симбола. Наводно је током једног перформанса јавно обављао нужду и уринирао док је у исто време певао државну химну.¹⁷ Бернхардови озлоглашени *Говор њоводом државне направе* (*Staatspreisrede*) из 1968. сличан је пример вербалне увреде због које је министар просвете напустио ту свечаност.

Осим површног вређања које су ови скандали можда узроковали, они су значајно изменили симболички портрет аустријске послератне културне сцене. Створили су критичку атмосферу у којој разговор о националном идентитету више није било могуће посматрати неодвојиво од патолошке жеље за наметањем хегемонијске симболичке структуре која би била *lingua franca* нације. Бернхардови ликови и перформанси акциониста опирају се канонизацији на начин који се одвија у оквирима елитне *Доминантне културе* (*Leitkultur*) или конзервативног образовног модела. Истина, њихова су дела временом постала комерцијална и можда су изгубила своје суштинске елементе отпора. Занимљиво је да је у опусу и једних и других отпор најчешће приказиван кроз форму свесно инсценираног саможртвовања.

Раскрштајући са историјском амнезијом, они поново доносе на сцену тескобна сећања на злоупотребљавана тела приликом мучења, мумифицирања или физичког пропадања. Евоцирање нацистичких злочина можда није увек намерно али оно увек избија из иконографије акциониста. Слично томе, у Бернхардовим романима маргиналици су доведени до ивице своје егзистенције на начин који подсећа на поновљено *Искључивање* (*Ausgrenzung*) других током нацистичке ере.

Током ове ране фазе десублимације колективног памћења, и Бернхард и акционисти нас враћају на сцену заборављеног злочина. Они намерно своје читаоце и гледаоце подвргавају искуству мучења и гнушања које премашује устаљена поимања и облике људског патоса и емпатије. Уместо тога, људи се суочавају лице у лице са видом дехуманизације која испада из пригодних шаблона друштвене обнове и нормализа-

¹⁶ Malcolm Greene, "Introduction," *Writings of the Vienna Actionists* (London: Atlas Press, 1999), стр. 17.

¹⁷ *Writings of the Vienna Actionists*, стр. 60.

ције која чини аустријску послератну историју. Бернхардов роман *Мраз* (*Frost*) објављен 1963, у време када су се догађали перформанси акциониста, дели сличан иконографски репертоар са овом групом уметника. Током обављања медицинске праксе, наратор у роману преузима на себе додатни задатак посматрања отуђеног брата главног хирурга, сликара Штрауха (*Strauch*) у једном забаченом алпском селу. Он са њим проводи двадесет шест дана и бива сведоком потпуне психичке пропасти једне индивидуе, која убрзо након његовог одласка нестаје и за коју се претпоставља да је мртва. Роман почиње шокантним анатомским описима налик на оне из перформанса Ота Мuela (*Otto Muehl*) „Пропадање тела“ (*“Versumpfung des Körpers“*) или на сакаћења на сцени Рудолфа Шваркоглера (*Rudolf Schwarkogler*):

Медицинска пракса се не састоји само од њлагања компликованих цревних операција, расјоравља шрбушних марамница, сјајања њлућних крила, њесјерисања сњојала, њо није само зашварење мрјивих очију нијни извлачење деце на свеј. Медицинска пракса није само њо: одсечене њловице руку и ноју бацајни преко рамена у мешалну кофу.¹⁸

У самом уводном пасусу романа, Бернхард представља тело у клиничком и потпуно дехуманизованом облику као чист материјал за анатомско сецирање. Шокантна изјава да се медицинска пракса не састоји само из отварања телесних шупљина, тесерисања удова и костију и од њихових бацања преко рамена у кофу, потцртава потпуно безосећајан третман тела у овом пасусу. Када наратор напoкон започиње посматрање хирурговог брата, очекујемо мало хуманији увид од оваквог психолошког изучавања. Међутим, Бернхардова пракса се напротив суочава са безнадежним случајем психичке дезинтеграције.

Филмско искуство шока о којем говори Валтер Бењамин настаје услед радикалне промене поља наше перцепције. Кроз покрет, резове и крупан план у филму се људско тело парча и приказује у свом најдехуманизованијем облику. Дадаизам, као најекстремнији вид авангарде, према Бењамину, испунио је сличну функцију дезоријентисања и припремио је гледаоце за филмско искуство шока: „Из једног примамљивог изгледа или убедљиве здраве форме, уметничко дело у дадаизму постаје пуцањ. Дoбија тактилни квалитет. Из овог разлога, подстицали су се захтеви за филмом.“¹⁹ Нацистички концентрациони логори претворили су ово симулирано искуство шока физичке дезинтеграције у сушту стварност. Филмски снимци стравичних злочина, логори и брда мртвих и искоришћених тела, несхватљива су и изазивају далеко већи

¹⁸ „Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschnitten, Lungenflügelzuklammern und Fußabsägen, sie besteht nicht nur aus totenaugenzudrücken und aus Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emaillkübel werfen.“ Thomas Bernhard, *Frost* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), стр. 7.

¹⁹ „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es gewann eine tactile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film Begünstigt.“ (prevela s nemačkog Ivana Maksić). Walter Benjamin, „das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit,“ *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), стр. 164.

шок него што то чини филм или дада. Они остављају послератној генерацији визуелних уметника слике утроба које нас прогањају и захтевају од нас да се суочимо са њима али које се косе са концептима људскости и конвенционалних моћи представљања. Како је Џефри Хартман (Geoffrey Hartman) истакао, у доба после Холокауста, уметност почиње да „сумња у саму себе“, нарочито у своју „естетску моћ.“²⁰ Јасно је да ово наслеђе потпуно уништене вере у визуелно и моћ представљања утиче у великој мери на дела акциониста и Бернхардов роман *Мраз*.

У кључној сцени овог романа, Штраух се исповеда наратору о ужасној сцени по која коју је видео, призивајући слике анатомског сецирања с почетка романа. У том тренутку, атмосфера лабораторије за сецирање с почетка шири се на читав алпски предео, носећи печат злочиначких и крвавих дела. Усред реке натопљене крвљу, Штраух је спазио одрубљене главе и удове закланих животиња. Он сумња да крвава река указује на злочин који су извршили људи, да је то „изданак једног злочина, како сам потпуно јасно препознао, једног људског злочина“²¹. Крвава оргија коју описује Штраух асоцира нас на дело Хермана Нича у којем се крв заклане овце пролива на сликарско платно. У роману крв на сличан начин прекрива платна од белог снега („weisse Leinwand des Schnees“) тог планинског предела. Штраух у једном тренутку прави црвену грудву снега натопљену крвљу. У другом експлицитном опису, он говори о висцералном ефекту овог гротескног призора:

Главе, рејови, комади скелећа крава, мекоћа и шћојлоћа свеже закланих шћела још се осећала у ваздуху, контраст између хладноће и нишћавила и шћојлоће и нишћавила; мучнина ужаса на белом шћашћу снећа, нејћоновљива слика: небеска и шћаклена изуједана, изубијана и сецирана анашћомија дехуманизације.²²

Бернхардов текст не упућује директно на Холокауст јер овај опис ставља читаоца у пасивну улогу сведока који је суочен с несхватљивим догађајем или ризикује да се претвори у естетичко свођење од стране аутора. Изазов за Бернхарда, међутим, лежи у изазивању висцералног и моралног одговора код читалаца/ посматрача како би превазишли позицију случајног сведока. Говорећи о остварењу Клода Ланцмана (Claude Lanzmann), документарцу о Холокаусту названом *Шоа* (*Shoah*) у којем се намерно избегавају експлицитни описи и прави снимци логора, Шошана Фелман (Shoshana Felman) показује да се његова грађа заправо заснива на сведочењима:

Ланцманов филм шћредшћавља шћшћраживање разлика између шћшћројених шћлова шћледања, шћшћавова шћведока... Жршћиве, шћведоци и шћвршиоци злочина се овде не разликују

²⁰ Geoffrey Hartman, "Introduction: Darkness Visible," *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, ур. Geoffrey H. Hartman (Oxford, UK: Blackwell, 1994): стр. 1-22; овде 20.

²¹ „der Ausläufer eines Verbrechens, wie ich ganz klar erkannte, eines Menschenverbrechens“, (F, 274)

²² "Köpfe, Schwänze, Gerippebrocken von Kühen, das Weiche und Warme des Frisch Geschlachten lag noch in der Luft, der Gegensatz zwischen Kälte und Nichts und Warme und Nichts; der Brechreiz des Grauens auf der weißen Leinwand des Schnees, ein unwiederholbares Bild: die von Himmel und Hölle zerbissene und zerschlagene und zerschnittene Anatomie der Entmenschung." (F, 275)

Шолико ѿ шоме шїа зайраво виде... колико ѿ шоме шїа и како не виде, како и зашїо одбијају да сведоче.²³

Ова „веза између уметности и сведочења“²⁴ на сличан начин конституише срж Бернхардовог дела и акциониста. Иако можда никада директно не помињу и само индиректно евоцирају злочине против човечности или *Колајс цивилизације* (*Zivilisationsbruch*) који обележава кључни тренутак послератне Аустрије, они се у великој мери баве подизањем грађанске свести кроз форму сведочења. У том смислу, чин посматрања преузима етичку димензију прецизне визије. Керол Ридов (*Carold Reed*) *Трећи човек* (*The Third Man*, 1949) образовни филм чија је радња смештена у послератном Бечу, на примеру двојице протагониста показује да један од њих мора бити способан да изда злочинца чак и у случају да му је близак пријатељ и сународник. Велики део филма промишља нужност да се буде у позицији сведока виктимизације како би се освестио почињени злочин.

Кроз инсистирање на естетици сведочења, Бернхард пројектује на злочиначко платно оно о чему се није сведочило као и пренебрегнуте злочине, ђубрењем земље њиховог вољеног алпског предела који ће се ускоро спремити за Зимске олимпијске игре 1964. у велелепном Инсбруку. Након овог међународног догађаја, аустријски Алпи ће се још једном појавити „нашминкани“ у мјузиклу *Моје ђесме, моји снови* (*Sound of Music*, 1965). Бернхардов анти-љубавни роман (*Heimatsroman*) јасно се супротставља овој тенденцији пребрзе послератне обнове Аустрије. Занимљиво је да Штраух говори о сцени коју је видео називајући је „непоновљивом сликом“ („ein unwiederholbares Bild“) чиме као да се упућује на онај други варварски догађај. Попут акциониста, Штраух се више не ограничава на сликарско платно. Слично Арнулфу Рајнеру (*Arnulf Rainer*), који је близак акционистима, он практикује „сликарство да би се сликарство напустило“ („Malerei, um die Malerei zu verlassen“).²⁵ Искорачивши испред овог пејзажа и преузимајући одговорност за чин који је видео, он сцену извршавања злочина проглашава реди-мејд сликом: „Слику ћу назвати ‘Клање’.“²⁶ Као у дадаизму и авангарди, аура уметничког дела је уништена како би се произвела акција а не пасивна контемплација. У Бернхардовом тексту, чин сведочења представљен је као активан процес учења, као пракса, у којој приповедач мора стећи вештину запажања на активан и делотворан начин. Наравно, у томе не успева али оставља запис о Штрауховој психичкој дезинтеграцији. Штраух остаје подједнако амбивалентан у својој лекцији о уметности посматрања, рекавши наратору да о читавом догађају не каже никоме ни реч: „једно безглаво публикувано сведочанство“ каже Штраух „доводи до незамисливог гађења судског извршавања.“²⁷ Ова изјава одједном одаје

²³ Shoshana Felman, "Film as Witness: Claude Lanzmann's *Shoah*," *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, ed. Geoffrey H. Hartman (Oxford, UK: Blackwell, 1994), стр. 90-103; овде стр. 93.

²⁴ Felman, стр. 91.

²⁵ Arnulf Rainer, "Malerei, um die Malerei zu verlassen," оригинално написано 1952; прештампано у каталогу изложбе *Arnulf Rainer*, ур. Rudi Fuchs (Vienna: Historisches Museum der Stadt Wien, 1987).

²⁶ "Ich will das Bild 'Abschlachtung' nennen." (F, 276)

²⁷ „Eine kopflos publik gemachte Zeugenschaft führt in den unglaublichen Ekel gestrenger Gerichtsmeierei“ (F, 278-79).

оправдани скептицизам по питању правде у случају када злочин превазилази њене домете али одаје и резигнираност и повлачење у ћутање.

Као писац, Бернхард преузима на себе и персону дементног сликара Штрауха, који је згађен оним што је видео, као и персону медика на пракси који обазриво записује, сецира и анализира патологију током истраге. Хартманова изјава да се у доба после Шое у уметности „рефлексивна и креативна страна... мешају на упечатљив начин“²⁸ могла би се применити на Бернхардову естетику скептицизма, ону која увек иде путем властите завере ћутања. У делима која следе, Бернхард више не представља чин посматрања и сведочења на директан визуелан и испреплетан начин. Уместо тога, многи његови наратори налазе на изгубљене рукописе из којих реконструишу смрт главног јунака. Слика још једанпут има главну улогу у Бернхардовом роману *Сцари мајстор* (*Alte Meister*) где је главни јунак одушевљен аутопортретом венецијанског мајсора Тинторетија. Могло би се рећи да је визуално насиље описано у Бернхардовом *Мразу* повећало убацивање истог у писање, пратећи успон структурализма кроз експерименте Књижевног форума Граца (*Grazer Literaturforum*) и Витгенштајнове варијације лингвистичког детерминизма. Бернхардова *Коректура* (*Korrektur*), рецимо, налази у архитектури прави корелатив за синтаксичко насиље које аутор жели да пренесе. Хладан и апстрактан приповедачки тон у роману одјек је стварно осмишљене Витгенштајнове стерилне грађевине посвећене његовој сестри у нарцисичком маниру самозваног генија. Витгенштајновски обрт у Бернхардовој прози, који се карактерише опсесивним својством синтаксе, његово дело гура све дубље путем дехуманизације. Упркос овој естетској промени у Бернхардовим делима, његов социјални и културни иконоклазам остаје константа све до тачке када се претвара у маниризам. Како је то случај и са авангардом, Бернхардово дело на крају постаје увучено у мејнстрим и тиме губи оштрицу своје иконокластичке функције. Осим тога, топос друштвене виктимизације, како уочава Бернхард, постаје све блажи и потребно је да се иронијски закомпликује. До средине 1970-их, Бернхард, како се то обично сматра, преузима блажи тон, иронизирајући властите аутодеструктивне јунаке и њихово извлачење користи од позиције друштвене маргине. Мање се запажа једна друга промена у виду пажљивог враћања на јеврејске ликове као у *Витгенштајновом синовцу* (*Wittgenstein's Neffe*), *Губишнику* (*Der Untergeher*) и *Три хероја* (*Heldenplatz*). Иако Бернхард више није сведок успона нове генерације јеврејских гласова у Аустрији током 1990-их, он антиципира њихов неминован повратак. Са Бернхардовом смрћу, наступа крај самодовољном дискурсу националног иконоклазма и конфронтације. Новија повест Аустрије, јасно је, не може се целовито испричати из тачке гледишта злочинаца или њихове супротстављене деце. Драма *Три хероја*, роман *Брисање* (*Auslöschung*) и Бернхардова последња жеља – забрана извођења његових драма у Аустрији, може се разумети као ауторово иронично признање ове неминовне промене на аустријској културној сцени у којој ће нова супротстављујућа сила, односно жива и присутна јеврејска заједница у Аустрији заузети главно место.

²⁸ Hartman, стр. 22.

Сведочимо сада о повратку преломног тренутка код Бахманове, сценарију о којем је већ било речи у овом есеју, међутим, са знатно другачијом позицијом у дијалогу жртава и злочинаца. У критичном промишљању тема везаних за нацистичко наслеђе и суочавање са њима, аустријски јеврејски писци заузимају очевидно другачији став у односу на претходну генерацију нејеврејских дисидената. Оно што се раније доживљавало као аутентични крик моралне осуде сада се трезвеније преиспитује јер је разоткрило своје трагове самодовољних и нарцистичких одлика. Напослетку, режирана виктимизација и побуна нове генерације често је деци злочинаца обезбедила јавно признање и награде. У међувремену, повратак људи из егзила се стално стопирао и само у неколико случајева је био омогућен. Бернхардов сумњичави и квазифукоовски став, у којем су моћ и насиље одлике свих институција а изнад свега самог језика, као алата уз помоћ којег се институционална моћ одржава, вероватно га је начинила раним постмодернистом у послератној аустријској књижевности. Његово иронично третирање властите скептичне перспективе дало је додатну постмодерну ноту аутору који не само да препознаје већ слави своју патологију. Уживај у свом симптому, позната Лаканова крилатица, постаје мото Бернхардових позних дела и његове естетике постхуманизма. Ово поверење у оживљавање негативне теологије моћи у постхуманистичком друштву сместа подрива иконокластични импулс код Бернхарда и од њега прави робу за културне скептике било ког политичког убеђења (левог или десног, па чак и ултрадесничарског). Недостатак историјске специфичности поспешује његову транснационалну драж али такође у исти мах сужава његову релевантност за развијање дискурса о прошлости Аустрије.

Роман Дорона Рабиновиција (Doron Rabinovici) *Поштраја за М.* (*Suche nach M.*, 1997) враћа ову локалну специфичност која је одсутна у Бернхардовој прози. Роман кроз ироничну детективску причу говори о судбинама различитих испреплетаних живота и генерација али и о прошлим и садашњим злочинима. Ствар се усложњава јер прича доноси велики број професионалних декодера као што је детектив Зиберт (Siebert), историчарка уметности Сина Мон (Sina Mohn), психоаналитичар Каро Санднер (Caro Sandner) и авангардни сликар Ото Тот (Otto Toot): свако од њих на свој начин улази у траг замагљеним и скрајнутим злочинима. Потка романа иронично се поиграва филмовима као што су *М.* и *Трећи човек* (*The Third Man*) у којима се неухватљивим убицама мора судити за злочине уз помоћ свих грађана. За разлику од ових филмова, у роману истраживање спроводе углавном саме жртве до тачке у којој и нови злочини потпаду под њихову истрагу. Ова прекомерна компензација на страни жртава роман боји црним хумором. Дискутабилна прошлост Аустрије коју сви желе да забораве испливава на површину комично се светећи на неочекиван начин животима наредних генерација као истрајни симптоми који одбијају да буду потиснути.

Дани (Dan) и Арјех (Arieh), синови Гите (Gitta) и Моше (Moscha) Моргентхауа (Morgenthau) и Јакоба и Рут Шејновиц (Jakob/ Ruth Scheinowitz) су преживела деца из Кракова. Њихово одрастање у Бечу обележено је теретом негирања злочинаца и ћутања о жртвама које кроз сећања испливавају тек након деценија. Дани и Арјех имају специфичан одговор на ову дилему у виду мистериозних симптоматичних способности. Дани увек преузима кривицу других људи, компулзивно признајући злочине

које није починио. Он се појављује свуда у сценама злочина где се може признати кривица и својим открићима држи читаву земљу у стању тензије, постајући неухватљиви фантом М. Арјех се хвали сличним интуитивним моћима – способношћу проналажења криваца иако не зна њихов идентитет, полако се трансформишући у њих и попримајући њихове облике понашања. Ова чудна вештина помаже му да уђе у траг неонацистима а као агент којег је ангажовао Мосад (Mossad), налази и непријатеље државе Израел. Налик Бернхардовим делима, у роману постоји свест о опсесивној преокупацији кривицом, иако се она одвија у другом правцу. Највећим делом, преживели и њихови потомци постају умешани у процес негирања, признања кривице и оптуживања, док то историјско наслеђе остатак популације ни не дотиче.

У кључном поглављу, роман Рабиновиција провлачи наслеђе аустријске авангарде персонификоване кроз сликара Ота Тота, комичне карикатуре бечких акциониста. Његова нова изложба привлачи клептоманијакалну ликовну критичарку Зину Мон (Sina Mohn) која је раније имала расправу са Данијем који је признао кривицу уместо ње у сцени крађе у радњи и који постаје једно време њен љубавник. Дани добија осип на кожи због преосетљивости на злочине које други нису признали и цело његово тело бива увијено у завоје. Добија име „човек у завојима“ (*Mullemann*) подсећајући на дело акционисте Рудолфа Шварцкоглера или његовог пандана из фикције, Ота Тота који је стварао на начин сличан Шварцкоглеру и његовим перформансима који су укључивали завоје:

Ићак, мамила их је (Зина Мон) у ћочешћу, оним шћо је чула о сликама Оћћа Тоћћа, а шћо је да је он сликао завијене људе, људе у боловима, увијене ћазом, који су се налазили у смећу. Зина Мон је знала да наброји различитћу, нарочитћо домаћу, шћрадицију аванћарде која се шћакоће бавила ћресликавањем ћорћрећисаној, болним исћребљивањем, ћовредаме, ожилћцима и крварењима, завојима и маскаме.²⁹

У хумористичкој комедији грешке и замене, Зина Мон наилази на једну другу слику у галерији за коју се чини да је портрет њеног доскорашњег љубавника Данија/*Mullemann*. Портрет је назван „Ахасвер“, провикативно упућујући на легенду о „вечно лутајућем Јеврејину“. Још један посматрач, Нава Бајн (Navah Bein), историчарка из Израела који се бави Холокаустом, супруга Арјеха придружује се Зини која посматра слику. Она тврди да је то заправо портрет њеног мужа (који се покушавајући да уђе у траг М, трансформисао и попримио изглед „човека у завојима“) и ове две жене убрзо започињу расправу у вези са приватним и јавним идентитетом насликаног човека у завојима. Нава придикује Зини да је Ахасвер антисемитска легенда и самим тим увредљиве тематике. У каснијем разговору, Зина Мон се сукобљава са сликаром у вези са

²⁹ „Denoeh lockte sie (Sina Mohn) zunächst, was sie von Otto Toots bildern gehört hatte, daß er Vermummte und Einbandagierte, Schmerzensmänner in Mull malte. Sina Mohn wußte verschiedene, insbesondere heimische Traditionen der Avantgarde zu nennen, die sich ebenfalls mit der Übermalung von portraitierten, mit der Auslöschung im Schmerz, mit Verletzungen, Wundmalen und Blutorgieren, mit Verbänden und Verhüllungen beschäftigt hatten.“ Doron Rabinovici, *Suche nach M.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1997), стр. 198.

овим новостеченим сазнањем али он тврди да је та слика аутопортрет и да он није био свестан политичког учитавања легенде о Ахасверу. Тот овде донекле подсећа на бечког вајара Алфреда Хрдличку (Alfred Hrdlicka) који је нападнут за споменик Холокаусту и стереотипну представу Јеврејина као жртве.³⁰

Урнебесна комедија Рабиновиција у више наврата представља своје ликове који се саплићу преко заједничке историје злочина и насиља, често захваљујући глупости, корективним стереотипима фило-семитизма, неспретне и превише самосвесне реакције на Јевреје. Његов роман на хумористичан начин описује наслеђе аустријске авангарде, указујући на следеће мрље њене превелике самозваности. Како Навак Беин примећује:

Ту је сјајала она, Нава Бајн, историјарка из Тел Авива, која је годинама истраживала историју јеврејске заједнице и хиљадугодишња дешавања везана за убиства у Черновцима, која је њуком случајем ушла у једну банку ове земље, у домовини Лујера и Шенера, Хиллера и Ајхмана. Ушла је да размени новац и одједном се сјосла о појаву фијуре од јазе, једној Ахасвера, вечној Јеврејина, о једну фијуру из јеси. Свакако да уметник овом сликом није имао намеру да представља злокобну фијуру, вероватно сујројно. На неки начин, ипак, у њој је говорило: „Тако су и желели да нас виде, у гроњцима, у ранама, претучене, задављене и повређене. Вечни Јеврејин је био и још увек је вредан изложбе. Очеви су га сиређали као човека ниже вредности, синови му суде као свецу.“³¹

Код Рабиновиција, политика иконоклазма се компликује инсистирањем на различитим позицијама које заузимају жртве и злочинци а које прогањају наредне генерације потомака. На тај начин се јединство аустријског друштва ставља пред изазов, износе се његове различите напуклине, маркира се асиметрија која постоји између јеврејске и нејеврејске историје. Роман се разликује од Бернхардових и од уметности акциониста по томе што инсистира на чињеници да кривица не може бити предмет разговора у националној и етничкој изолованости. Јевреји Бахманове поново седају за сто и више не се супротстављају размењујући неме погледе, већ захтевају да постану део правог дискурса у којем ће исказивати и слагање и неслагање. У исти мах, још увек се чини да они носе читав терет историје земље као што се да видети у

³⁰ Види James E. Young's Holocaust Memorials and Meaning (New haven: Yale UP, 1993), стр. 104-12. Јанг овде разматра контроверзну скулптуру „Јеврејина који пере улице“ на Тргу Албертина у Бечу. Ото Тотов портрет Ахасвера посећа на Хрдличков опис Јеврејина на слици њиховог понижења.

³¹ „Da stand sie, Navah Bein, eine Historikerin aus Tel-Aviv, die seit Jahren die Geschichte der jüdischen Gemeinde in Czernowitz und ihrer hunderttausendfachen Ausmordung erforschte, die durch einen Zufall in eine Bank dieses Landes, der Heimat Luegers und Schoenerers, Hitlers und Eichmanns gretan war, um Geld zu wechseln und nun stolperte sie über die Darstellung jener Mullfigur, eines Ahasver, eines ewigen Juden, einer Ghetto Gestalt. Gewiß hatte der Künstler mit diesem Gemälde keine böse Karikatur beabsichtigt; womöglich das Gegenteil. Irgendwo dachte e saber in ihr: „So wollten und so wollen sie uns seit sehr sehen; in Fetzen, von Wunden umkränzt, zerschlagen, eingeschnürt und verletzt. Der ewige Jude war und ist ihnen eine Ausstellung wert. Die Väter haben ihn als Untermenschen hingerichtet, die Söhne richten ihn als Heiligen her.“ (Rabinovici, 203)

хумористичкој пародији симптома компулзивних признања злочина (Mullemann) и исто тако опсесивне потраге за виновницима (Арјех). Роман се завршава тако што Арјех улази у траг Данију/Mullemannu; на тај начин наново се спаја подељени јеврејски идентитет, заслужени повратак на нормалу и одмак од историје.

Роман Рабиновиција баца ново светло на Бернхардово наслеђе. Иако је био врло битан у ширењу слободе говора у аустријској јавној и приватној сфери, Бернхард не треба да се посматра као типичан представник њене културне сцене. Историјски, Бернхардова улога се ограничава на артикулисање гложења у послератној Аустрији и незадовољства услед брзе послератне обнове. Он то чини из позиције критичне маргине замишљене унутар мејнстрим културе. Бернхард пружа јединствено критичко огледало култури ресантимана која је омогућила дела екстремног правног насиља кроз заверу ћутања. Ово насиље, вешто изманеврисано у двосмисленом моделу пасивне агресије, коначно је испливало на површину у Бернхардовим делима. Бернхардове тираде, његово инсценирање мржње и срџбе нису толико одраз ауторове властите фрустрације већ осликавају прећутан језик ситне буржоазије у Аустрији и њено послератно прилагођавање новој и драстично прекројеној историјској улози. Имплозија Хабзбуршке монархије у својој последњој патетичној фази приказује крајњу деконструкцију моћи.

Бернхардов читав опус укључује супротстављеност историје и културе на бескомпромисан иконокластичан начин, те с правом носи етикету авангарде управо зато што преиспитује позицију саме уметности. Бернхардова дела не доносе визију испуљујућег друштва, она одају утисак критичког стоицизма у уметности после Шое. Попут авангарде, његово дело је обележено јаким доживљајем злочина које сценира или симулира. Овде Бернхард одаје опсталу сентименталну представу уметника као мученика у друштву. Роман Рабиновиција, као што видимо, показује нам да се статус виктимизације може сам по себи претворити у опсесивни облик самопризнања, чиме се твори супарништво између истинских жртава и њихових самопрокламованих представника међу авангардним уметницима. Бернхард коначно по том питању раскида са авангардом, подозриво гледајући на сина који убија оца само да би постао њему сличан. У Бернхардовом случају, ово оцеубиство се укида јер се аутор све више окреће против самог себе и против свог доба на начин који је Брехт једном приписао Карлу Краусу: „Када је старост закуцала на врата, била је то ова рука.“³²

Бернхардова каснија дела носе више ироније и изражавају схватање да је критичко дисиденство авангарде постало потрошачка роба и у његовом властитом делу се преобратило у манеризам. Доводећи своју уметност у процес прецртавања (*under erasure*), извршавајући њено брисање (*Auslöschung*), он подсећа на Арнулфа Рајнера и његово иронично одређење авангардног иконоклазма кроз Надсликарство (*Übermalungen*). Веома налик Рајнеровим дуплим портретима сачињеним од фотографија које приказују уметнике у гротескним позама, и отисака прстију који у исто време и откривају и бришу те позе, Бернхардова позна дела приступају теми нарцизма умет-

³² "Als das Zeitalter Hand an sich legte, war es diese Hand." Bertold Brecht цитиран у: Walter Benjamin, "Karl Kraus," *Illuminationen*, стр. 366.

ника на сличан саморазоткривајући и субверзиван начин. Попут Карла Крауса, Бернхард све више почиње да схвата да су национализам и шовинизам изграђени на једном сувишку љубави према сопственој култури, нарцизму који захтева ксенофобију како би се одржао. Дискретан повратак јеврејских ликова (Витгенштајн, Гулд, браћа Шустер) и све већи космополитизам у Бернхардовим позним делима могу се посматрати као покушај поновног отварања културних граница, показатељ да је ери аустријске националне ускогрудости дошао крај. Убацивање других аустријских гласова супротставља се националном једногласју и његовој природи хегемоније, антиципирајући важност мултикултурализма у данашњој Европи. У том значајном гесту рашчишћавања простора (*Дрварење* и *Брисање*) за друге потиснуте гласове, Бернхардово дело може се упамтити као конструктивно и критичко.

(С енглеској и немачкој превела **Ивана Максић**)