Здравко Зима

ТОМАС БЕРНХАРД И САЛЦБУРГ

Мржња је посљедња витална реакција
усмјерена против савршенства система.
Бодријар

Живећи у Паризу, а проводећи и иначе најзнатнији дио свог вијека у иноземству, у Санкт Петербургу, Одеси, Москви, Лозании и другдје, Адам Мицкјевич (Adam Mickiewicz) установио је да је у тренуцима писања имао осјећај да је у Литви. Дакако, Мицкјевич није само велики пољски пјесник; у своје вријеме био је и велики духовни ауторитет, задојен пољаштвом и наполеонском визијом преобразбе еуропског континента, али кад је мислио на завичај, мислио је на Литву и на Виљнус, град у којем је студирао и у којем је објавио прве стихове. Његово свједочанство важно је због тога јер потврђује конститутивну важност завичаја у животу сваког појединца. Умјетника поготово. Унаточ томе, визија завичаја не може се поистовјетити с егзактном меморијом. Рекреацијска снага сјећања, особито оног које се тиче завичаја, произлази из његове уљепшаности и могућности да се слике из тог раздобља на неки начин изједначе с еидетским сликама (раја). Завичај се идентифицира с дјетињством, а дјетињство с почетком који има димензију великог егзистенцијалног архетипа. Колико год то банално звучало, тешко је побјећи од чињенице да се људско биће перпетуира тако што овјековјечује своје дјетињство, своје дјечаштво и/или дјевојаштво. Друго је опет питање у којој су мјери дјетиње манифестације успоредиве с инфантилношћу и на који се начин дјетиња супстанца открива у креативном поступку. Као што се нитко није излијечио од завичаја, нитко се није излијечио од дјетињства. Чак и онда кад их није имао – завичај или дјетињство – и кад је животном стазом крочио, одбацујући оно што га је у множини свих могућих значења судбински (де)формирало.

Повијест дјетињства нуди се као палимпсест за повијест нечијег живота, али и као палимпсест за опћу повијест, под претпоставком да онај који пише има моћ универзализације и генерализације расположивих чињеница. Заокупљен тајном смрти, француски романописац Морис Барес (Maurice Barrès) објашњавао је да је живот неподношљив оном тко у себи не крије клицу каквог-таквог ентузијазма. Како се та тврдња релационира према једном писцу као што је Томас Бернхард? Кренимо од почетка, тим више што се Бернхард родио (9. вељаче 1931. у Херлену у Низоземској) као ванбрачно или „незаконито“ дијете слушкиње Херте Бернхард и столара Алојза Цукерштетера (Alois Zuckerstätter). У слиједу свих могућих околности, режираних и концентрираних у амбијенту малограђанске Аустрије, оптерећене дахом пропале Хабсбуршке монархије и задахом узнапредовалог Трећег рајха, из „незаконитог“ статуса будућег писца никнуо је отпор према државним и друштвеним институцијама, који ће у бе-

летристичким и казалишним текстовима ерумпирати у побуну којој је у новијој литератури на њемачком језику, и не само њемачком, тешко наћи премца. Као што је у парафрази библијске „Пјесме над пјесмама“ писао Јанко Полић Камов, који му је по многочему претходник и сродник: „и родит ћемо дијете, безимено дијете;/ и надјест ћемо му име, најљепше име од лијепих:/ Преврат ће бити име његово, о незаконска љубави наша!“ Његова мајка удала се 1936. за фризера Емила Фабјана, а свог оца, који је 1940. умро од гушења плином, при чему није била искључена могућност самоубојства, никада није упознао. Без оца, скончалог у неразјашњеним околностима, након једног конфликта с мајком, десетогодишњи дјечак завршио је у одгојном заводу с националсоцијалистичким предзнаком, што је повећало његове ионако замјетне трауме.

Двије године касније нашао се у интернату *Јоханеум* у Салцбургу. Било је то вријеме када је почео свирати виолину, за што је заслужан Јоханес Фројмбихлер (Johannes Freumbichler), његов дјед по мајчиној линији, и сâм писац. У сијечњу 1949. констатиран му је тешки облик плућне туберкулозе, у вељачи му је умро дјед, а двије године касније остао је и без мајке. Своје дјетињство белетризирао је у пенталогији коју творе сљедећи наслови: *Узрок. Наговјештај* (*Die Ursache. Eine Andeutung*, 1975), *Подрум. Ускраћивање* (*Der Keller. Eine Entziehung*, 1976), *Дах. Одлука* (*Der Atem. Eine Entsheidung*, 1978), *Студен. Изолација* (*Die Kälte. Eine Isolation*, 1981) и *Дијете* (*Ein Kind*, 1982). Као деветнаестогодишњак почео је објављивати кратке приче под псеудонимом Томас Фабјан. Формативну улогу у Бернхардовом стасању имао је већ споменути дјед који је пробудио његов афинитет за музику и увео га у тајне великих европских мислилаца као што су Монтењ, Паскал и Шопенхауер. Осим дједа, најважнију улогу у његову животу имала је Хедвига Ставјаничек (Hedwig Stavianicek), госпођа која је од њега била старија 35 година и коју је упознао у Санкт Фајту. Везивало их је дубоко и непомућено пријатељство, госпођа Ставјаничек је Бернхарду била менторица и заштитница, заједно су путовали, међу осталим и у Ловран, а она га је увела и у бечко умјетничко друштво. На салцбуршком *Моцартеуму* студирао је пјевање, глуму и казалишну режију, пишући успут за новине социјалдемократске провенијенције. Године науковања прискрбиле су му мрачна искуства, о чему се с мјешавином егземпларне искрености и несмиљености изјаснио у многим књигама. Пут на Олимп започео је стиховима, био је у додиру с аустријским колегама као што су Ханс Карл Артман (Hans Carl Artmann), Петер Турини, Кристина Лавант (Christine Lavant), Волфганг Бауер (Wolfgang Bauer), Петер Хандке и Герт Јонке, а његови најважнији романи су *Мраз* (*Der Frost*, 1963), *Поремећај* (*Verstörung*, 1967), *Вапненица* (*Das Kalkwerk*, 1970), *Коректура* (*Korrektur*, 1975), *Бетон* (*Beton*, 1982), *Витгенштајнов нећак* (*Wittgensteins Neffe*, 1982) и *Губитник* (*Der Untergeher*, 1983). У паушалном набрајању Бернхардових текстова тешко је занемарити збирку кратких записа *Имитатор гласова* (*Der Stimmenimitator*, 1978), која умногоме дефинира његову поетику, његов свјетоназор, па и опсесивне теме везане за смрт, самоубојство и тајну људске изглобљености, која се манифестира у скали свих могућих штиклеца прожетих документарношћу и бизарношћу те сведеним на ефект шокирања и/или очуђавања (*Verfremdung*).

Неизоставан дио опуса су исто тако казалишни текстови: *Свечаност за Бориса* (*Ein Fest für Boris*, 1970), *Ловачко друштво* (*Die Jagdgesellschaft*, 1974), *Минети. Портрет*

умјетника као старог човјека (*Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, 1977), *Имануел Кант* (*Immanuel Kant*, 1978), *Пред мировином* (*Vor dem Ruhestand*, 1979) *Изглед вара* (*Der Schein trügt*, 1983), *Једноставно комплицирано* (*Einfach kompliziert*, 1986), *Трг хероја* (*Heldenplatz*, 1988) и други. Од 1965. живио је углавном на имању у Обернаталу, у округу Гмунден, у Горњој Аустрији, гдје је и умро (12. вељаче 1989. године). Према властитој жељи, покопан је на гробљу Гринциг у Бечу, на истоме мјесту на којем се налазе посмртни остаци његове највеће пријатељице Хедвиге Ставјаничек. Разином артикулиране побуне против владајућих ауторитета, подједнако идеологијских и црквених, беспоговорном спремношћу да се обруши на успостављене митове, тицали се они нације, обитељи или неког трећег, Бернхард је писац и разарач који не трпи успоредбе с иким другим. Можемо се сјетити великих имена као што су Маркиз де Сад, Лотреамон, Рембо, можемо апострофирати Атроа, Женеа, Пазолинија и тако даље, али само у смислу у којем појединац, постајући други, брише трагове да би потврдио припадност истом и универзалном братству. Као што се сва људска бића међусобно разликују, иако имају особине који их своде на заједнички називник, тако се цитирани писци разликују од Бернхарда, иако посједују врлине које их смјештају у исти разред или у идентичну крвну групу. Маркиз де Сад је одбацио вјеру, пљунуо на моралне каноне и сексуалне забране, Лотреамон је у свом *Малдорору* фиксирао побуну против Бога, манифестирајући у његовим монолозима сирову окрутност и вулканске изљеве мржње, Рембо се у „Писму видовњаку" окомио на кршћанску традицију, на кокетирање с покорношћу и такозваним „смислом", Арто је у апсолутној побуни видио могућност досезања апсолутне слободе, Жене се упорно разрачунаво с друштвом које га је третирало као копиле и хомосексуалца, остајући у својој „аберантности" до краја опчињен светошћу, док је пјеснички навудрени Пазолини, писац романа *Una vita violenta*, изравнавао своје рачуне са свијетом у чину режираног (само)убојства, демонстрирајући тако на најдрастичнији начин да човјек не може учинити ништа, а поготово не може учинити ништа велико, без индивидуалне жртве.

Својим понашањем и својом књижевношћу Бернхард је малограђанску јавност доводио до лудила, не престајући је иритирати ни након смрти. Мало је рећи да се десно оријентираним Аустријанцима, али и оним умјеренијим, коса дизала на глави на спомен његова имена, а по свему судећи, тако је остало и до дана данашњега (уз претпоставку да његови опоненти још нису очелавјели). Мислити о том стваоцу, то значи мислити о писцу који је с једне стране практицирао високи артистички рафинман, згуснуту поетику у којој, унаточ репетицијама и репробацијама, нема ничег сувишног, док га је с друге стране носила снага негативног искуства које је за његову умјетност што и киша за суху земљу. Дом и домовина, *pater* и *patria* нису појмови који су у њему будили танане емоције или потребу да помоћу њих осваја ловорике које му није омогућавао његов ипак консекриран књижевни статус. Важност обрнуте слике свијета, којој је кумовала атмосфера у његовој постхабсбуршки дезинтегрираној домовини, али су јој подједнако тако кумовали обитељски односи и терминална болест, легитимирала га је као врхунаравног циника који се својој земљи и својим ближњима реваншираo тако да је пљунуо на њихове највеће светиње. Парадокс? Само дјеломично, јер колико год се није либио газити по оном што у свијести просјечног

Аустријанца утјеловљују завичај, нација, држава и мит француз̌ефинске монархије, толико су га његове књиге претвориле у икону, уздигнуту на пепелу вриједности што их је годинама мрвио без лажне патетике или осјећаја (само)сажаљења. Уосталом, у роману *Губитник* налазимо реченицу, формулирану као и обично у првом лицу, која би могла стајати као *motto* његова опуса: „Није мој начин да егзистенцију жртвујем сентименталности."

Бернхардово писање увијек је у близини скандала, ако под скандалозношћу подразумијевамо рендгенско продирање у срж ствари, спремност да се у разголићавању јавно успостављених лажи и предрасуда не штеди никога, па ни себе сама. Позивајући се на наслов нетом цитираног романа, нема сумње да је изабрао губитнички статус, укоријењен у хисторијском насљеђу и свему што је искусио на властитим плећима. То је важно нагласити да би се у потпуности појмила количина мрака коју је бљувао упорношћу и енергијом којом хоботница бљује црнило. Због свега тога у Аустрији је (дис)квалифициран надимком *Nestbeschmutzer*, што ће рећи, онај који блати властито гнијездо. Како се Аустрија носила са својим великим писцем, али исто толико горопадним и непослушним сином, најбоље илустрира случај драме *Трī хероја*. По наруџби *Бурīтеатра*, Бернхард је написао комад којим је требало увеличати прославу 200. обљетнице те најславније аустријске казалишне куће. Још прије него што се *Трī хероја* нашао на позорници, Аустрија се поларизирала на два непомирљива табора. На једној страни били су ондашњи канцелар Франц Враницки (Franz Wranitzky) и министрица културе Хилде Хавличек (Hilde Hawlicek), који су бранили слободу изажавања, док се на другој нашла булумента Аустријанаца, превођена предсједником Куртом Валдхајмом (Kurt Waldheim), лидером Слободарске странке Јергом Хајдером (Jörg Hajderom) и бечким *Bürgemeisterom* Хелмутом Цилком (Helmut Zilk), који су у Бернхардовом тексту идентифицирали подвалу и прљави атак на највеће националне светиње. Истина је да се Бернхард није оптерећивао могућим приговорима, а још је мање водио рачуна о датуму и прилици за коју је комад наручен. Умјесто помпозне представе с конфетама и гирландама, која ће још једном ускрснути сјећање на упокојену монархију, он се својим сународњацма и сугрђанима готово изригао у лице.

За вријеме праизведбе, 4. студенога 1988. године, мноштво Аустријанаца окупило се око *Бурīтеатра*, просвједујући против Бернхарда и инсценације његова комада, а атмосфера у дворани у неким је тренуцима више подсјећала на призоре из паришког *Grand-Guignola* него на тријумфалну приредбу којом се слави велика, повијешћу декорирана обљетница. Узмемо ли у обзир чињеницу да је у поводу аустријског припојења Трећем рајху Хитлер на *Хелденīлатīзу* одржао говор – и да се радња представе збива у ожујку 1988. године – точно пола стољећа послије *Anschlussa*, нема двојбе да је Бернхард и те како водио рачуна о обљетници. Али не оној која ће убризгати адреналин у његове национално свјесне сународњаке, него оној која ће их освијестити, или у крајњој линији понизити, па и посрамити, рекреирајући сјећање на једну од најжалоснијих етапа у новијој регионалној повијести. У *Трīу хероја* нема ни најмањег простора за маневар, ни најбезначајније реплике или дидаскаличног додатка који би дао шансу за узмак, а камоли за помисао да се тим комадом нешто уистину слави. Слави се заправо смрт и тој потреби да покаже што мисли о свом народу, о његовом про-

шлости и садашњости, о његовим идолима и идеалима, Бернхард је удовољио у пуноћи своје обдуцентски импостиране и инјектиране драматургије. Не треба заговарати забране ни административно-судске интервенције, али тко је читао или гледао *Трī хероја*, није могао а да не остане осупнут ескалацијом мрака који шикља из сваке ријечи и из сваког протагониста, остављајући дојам апокалиптичне и ничим заустављиве бујице. Окосницу драме твори прича о свеучилишном професору Јозефу Шустеру, Аустријанцу који се послије неколико десетљећа проведених у Оксфорду вратио у Беч и починио самоубојство, згрожен спознајом да се пола стољећа послије Хитлерове интервенције у његовој домовини и у његову завичајном граду ништа није измијенило.

Готово очекивано за писца Бернхардова кова; јер све конце збивања покреће самоубојица, све што главни јунаци констатирају на рачун свог народа и своје средине посредовано је једном напрасном смрћу. Ријечи што их изговара Госпођа Цител, цитирајући покојног професора Шустера: „То да сам Аустријанац/ моја је највећа несрећа", најточније резимирају дух драме, доимајући се истодобно као слоган у чијој је сјени настајао један фасцинантан и дубоко узнемирујући опус. Бернхардови јунаци тврде да је клима у Бечу поткрај 20. стољећа гора него што је била уочи Другог свјетског рата, покојникова кћерка Ана мисли да толико нациста није било ни у вријеме *Anschlussa*, Бечани су проглашени масовним убојицама, а њихов град сивим и провинцијалним, индустријалци и клер криви су за све несреће, док је аустријска популација препозната као „шест и пол милијуна дебила". Страначка политика поистовјећена је с националсоцијализмом, црква с католичким олошем огрезлим у лицемјерју, а једини разлог због којег би се човјек могао вратити у Беч јест његова музичка традиција. У завршном призору Професор Роберт Шустер, брат покојног Јозефа Шустера, дословце реплицира: „У тој најстрашнијој од свих држава/ само још имате избор/ између црних и црвених свиња/ неподношљив смрад шири се/ из Хофбурга и с Балхаусплаца/ и из парламента/ читавом том излуђеном и трулом земљом (виче) Ова мала држава велика је хрпа смећа." Дословно читање *Трīа хероја* сугерира да је пишчева домовина најопаснија држава на старом континенту из чијих се највиших инстанци шири бескрајна трулеж, што је на праизведби сугерирано хрпама фекалија које су прострте на сцени и које су једног згромљеног критичара нагнале да представу етикетира као *Kloakenstücke* (за разлику од Брехтових *Lehrstücke*).

Покојни професор Шустер, његов брат и његова обитељ нису ништа друго него рефлекс ауторових вјечито опетованих тема, од болести, малограђанштине и хипокризије до националности, екстериторијалности и ксенофобије. Један други Аустријанац, Салцбуржанин Карл-Маркус Гаус (Karl-Markus Gauss), свједочио је како је, лутајући на све стране у вријеме блоковске подјеле Европе, наилазио на симпатије међу људима када су схватили да није Њемац, премда је говорио њемачким језиком. У седамдесетим годинама 20. стољећа, у којима је Њемачка у дијеловима и у цјелини плаћала данак за Хитлерову агресију, Гаусу је годио начин на који је био приман у иноземству, али то није отупјело његову одбојност према заблудама властитог народа. Још мање би се смјело претпоставити да је такво стајалиште икад ослабјело у Бернхарда. Произашла из побуне према националним *ressentimentima*, узбурканим

резултатима двају свјетских ратова у којима је некоћ дична Аустрија дочекала фијаско, та одбојност не само да није слабјела него је попримала све веће и апсолутније размјере. Уз никад дефиниран однос с родитељима, то је латентну љубав претворило у мржњу и потребу да од раних дана почиње на начин фундаментално друкчији од других почетака. Тко је већ у иницијацијским годинама на рубу, изложен свим могућим вихорима, тај се не смије обесхрабрити. Тко се формирао у таквом окружењу, тај се није се могао, али ни хтио утопити у самообманама, биле оне домовинске или обитељске, националне или патријархалне. У дјетињем раздобљу, у којем се свемир слути као отворена књига, људско биће ћути *pavor nocturnus*, како је то у друкчијем контексту установио Петер Слотердијк. Из прве слике свијета никла је „радикална аутобиографика" или оно што је тај исти Слотердијк одредио као „патос надлежности за властити живот".

Бернхард је волио да га нитко не воли. Није то само игра ријечима: градећи такву позицију, он је мржњу према националним, обитељским и свим другим митовима канализирао у мржњу према самоме себи. Да би био независан, инзистирао је на издвојености и аутсајдерству јер је само у таквом стању, сам против свих, оном што је стварао могао дати форму безувјетне побуне. Ако има таквих аутора који пишу из усхићења, Бернхард је писао из нечег супротног. Из неприлагодљивости и из незадовољства, анализирајући свијет као да је већ мртав. Његујући револт као најњежнију биљку, он је своју унапријед задану маргиналност анестезирао мржњом и претворио у закон. Је ли то судбина, питање је на које је тешко одговорити, тим више што судбина, како мисли Бодријар (Baudrillard), постоји само у укрштавању себе и других. Из односа према домовинским и обитељским облигацијама, могуће је схватити Бернхардов однос према завичају. Премда се родио у Низоземској, док је највећи дио свог вијека провео у Обернаталу и у Бечу, путујући повремено у иноземство, формативне године провео је у Салцбургу и околици. Утолико је Салцбург Бернхардов завичај, иако се тај град, слављен понајприје као Моцартов, из његове перспективе најмање доима као Моцарт кугла. Завичај је простор идентификације, оно што у људском бићу оставља неизбрисиве трагове и чему се увијек враћа. Сва је прилика да је Салцбург у Бернхарду оставио дубоке импресије – и још дубље ожиљке – те да му се опсесивно враћао, иако се његова визија битно разликује од оних које нуде протагонисти традиционално постулиране повијести књижевности. Трајност сањарије, инхеренте уобичајеној предоџби о завичају, у његовом случају ескалирала је у трауму, којој се супротстављао тако да је по њој копао, додајући сол на никад зацијељене ране и понашајући се као онај који се бори против несреће на тај начин да је снагом маште заправо мултиплицира. Мазохизам? Звучи као неслана шала, али и Леополд фон Захер-Мазох (Leopold von Sacher-Masoch) остао је у културној меморији као Аустријанац (премда се родио у Галицији као дијете Аустријанца и украјинске племкиње).

У роману *Губитник* Бернхард је рекапитулирао причу о тројици пријатеља, тројици студената клавира од којих су двојица већ на другом свијету. Бернхард се бави односом умјетника према умјетнику, релацијом између просјечно и натпросјечно талентираног клавириста, закључујући да су први и други, медиокритет и геније, осуђени на пропаст. Први је на то осуђен због своје ништавности, други због тога што је

досегнуо наднаравне врхунце. А послије успона на највишу точку, неминовно слиједи низбрдица. Од прве до посљедње реченице тече монолог у којем нема ни станке ни цезуре и који је највећим дијелом посвећен клавиристу који је управо починио самоубојство. Писан у облику *Innenmonologa*, посриједи је роман-драма или роман-исповијест о предестинираном самоубојици Вертхајмеру (Wertheimer), у који су инволвиране чињенице из никад довршеног есеја о недостижном Глену Гулду (Glenn Gould). Основни проблем романа није у Гулду и његовој артистичкој величини, него у Вертхајмеру који је, зрцалећи се у канадском мајстору, разоткрио своју умјетничку, а онда у крајњој линији и људску биједу. Мука због властите осредњости изједала је Вертхајмера тако дуго док није продао клавир на дражби и док није својом вољом завршио на другом свијету. У Бернхардовој књижевности самоубојице су прије правило него изнимка. Зашто? Зато што је он индигнацију претворио у систем, зато што је на живот гледао из аспекта смрти и зато што је, храчкајући и псујући по постојећем свијету, у неку руку убијао и себе самог. Какав је Салцбург, виђен очима таквог писца? Узимајући у обзир наслов романа, *Губитник*, није тешко претпоставити да је исто таква и визија града. На једноме мјесту Салцбург је „одвратнији него прије двадесет и осам година", на другом његов изглед је одбојан, јер су исто такви и људи, на трећем се изријеком тврди да је у Аустрији све прљаво и неукусно, а како је Салцбург такођер у Аустрији, нема двојбе да се пишчеве објекције подједнако односе и на тај крајње деградиран и демонизиран град.

Још поразнију слику града понудио је у роману *Узрок*, који је такођер у знаку већ апострофиране „радикалне аутобиографике". И на почетку и на крају исто црнило, помањкање било какве жеље да се Салцбург види боље од тамнице или предворја пакла. Илустрације ради, довољно је цитирати уводне реченице: „У савезној земљи Салцбург двије тисуће људи годишње покушава си одузети живот, а десет посто покушаја самоубојстава завршава смртно. Тиме Салцбург држи рекорд у Аустрији, која уз Мађарску и Шведску биљежи највишу стопу самоубојстава." Шокантности пишчеве пролегомене придоноси документарност, будући да су наведени реци преузети из локалних новина *Salzburger Nachrichten*. Боксачким вокабуларом рекло би се да Бернхард већ на почетку користи *uppercut*, погађајући читатеља у главу и показујући да у његовој прози ништа није претјерано, па ни измишљено. Интензитетом посвемашње побуне или гађења над завичајним градом, његовим институцијама, али исто тако становницима, свиме заправо што чини салцбуршки надалеко глорificиран *genius loci*, контаминирана је цијела књига. На завршним страницама налазимо сљедеће више него симптоматичне ретке: „Град дјетињства и младости није зготовљен, ја у њега још увијек улазим незаштићене главе, неспособне за икакву обрану, и потпуно изложене нарави. Размак од двадесет година нема учинка против осјећаја који наступа кад стижем овамо. Стигнем ли данас овамо, обухваћа ме исто стање, осјећам исту нетрпељивост, одбојност, беспомоћност и јад; зидови су исти, људи су исти, атмосфера је иста, чујем исте гласове, исте шумове, осјећам исте мирисе, видим исте боје и све је то исти *процес болести*, који одмах након мог доласка почне дјеловати, а за мог одсуства тек је *наоко изостао*, који непрекидно напредује и против којег нема средства. То је *процес одумирања који поновно започиње тек што сам стигао*, *направио*

прве кораке. Поново удишем тај убојити зрак који одговара овом граду, чујем убојите гласове, поновно одлазим камо више не бих смио одлазити, куда више не бих смио пролазити, кроз дјетињство и кроз младост."

Свим тим објекцијама и наизглед неважним детаљима којима је аутор импрегнирао своју исповијест с експлицитним окусом мономанијске линеарности, додатну тежину даје чињеница да је Салцбург, захваљујући родитељима, његов „очински и мајчински град". У Салцбургу нема ничег што би било за похвалу. Временске прилике су екстремне, зрак је „нељудски", амбијент је такав да увијек изнова репродуцира идиоте, који творе „непресушно врело прихода за све могуће лијечнике и погребна подузећа", а креативне индивидуе у правилу су објект вријеђања и провокација. У даљњој кумулацији негативних силница, Салцбург је „смртоносна болест", потом „гробље фантазија" и „отворени музеј смрти", па је само по себи предвидљиво да човјека врло брзо након што је крочио на његово тло опсједа помисао на самоубојство. Обраћајући се читатељу у првом или у трећем лицу, али не мијењајући строго исповиједни и оптужујући тон, Бернхард пише да су се у раздобљу од јесени 1943. до јесени 1944. године у интернату у *Schrannengasseu* убила четири гојенца. При том не заборавља нагласити да је то било вријеме нацизма, као што не заборавља примијетити да се након рата на мјесту Хитлерова портрета нашао криж. Бернхард тврди да је доба студирања било идентificирано с размишљањима о самоубојству. У томе су сви гојенци били исти; разлика је само у томе да је та помисао неке одмах убила, док су други преживјели, остајући инвалиди до краја свог вијека. Оптужујући околину и налазећи у њој основног кривца за самоубојство, Бернхард се изричито жестоко обара на нацистички и католички дух између којих не види никакве разлике. У граду који је у колективној меморији овјековјечен као Моцартов и Карајанов завичај, он је препознао менталитет који није негирао нацизам него га је, штовише, подржавао, славећи заправо дух деструкције и формирајући својом четом самоубојица необични *danse macabre*, незаустављив барем колико су биле незаустављиве и *Führerove Sturmtruppe*.

За вријеме рата оштећена је и Моцартова кућа, а призор унезвијерених становника, окупљених на тргу испред девастиране катедрале, пробудио је у приповједачу осјећај „чудовишне љепоте". Кад нетко Салцбург види у негативу, поткрепљујући такво виђење тврдњом да воли гробља и да је у дјечачким годинама био опчињен мртвацима на одру, онда је то признање које се готово подразумијева. Како читамо у тој исповједној и по свему антидоктринарној прози, наратору је „гробље Светог Себастијана увијек било најјезивије и самим тим најфасцинантније", а у живом сјећању остали су му тренуци кад га је бака одводила у мртвачницу и високо подизала да види покојника, као што родитељи иначе подижу дјецу да би удовољили њиховој знатижељи. Осим у роману *Узрок*, пасиониран однос према гробљима препознатљив је исто тако у збирци кратких текстова *Имитатор гласова*. Будући да је Бернхард студирао на *Моцартеуму*, ту књигу могли бисмо успоредити с *impromptuima*, малим клавирским складбама у једном ставку у којима моћ импровизације и фантазије долази до оптималног изражаја. У серији невјеројатних епизода, у којима се провјерене чињенице шпикају ултрапапреном мјешавином интелигенције и маште, Бернхард

је показао како се импровизира, а да се та наизглед лака вјештина не претвори у мучак. Уводни текст посвећен је човјеку који се хвалио да је први видио мртвог Хамсуна, у телеграфски кратком запису „Див" евоцирано је гробље у Еликсхаузену, на којем је пронађен костур од готово три метра, као предложак за „Краљевску гробницу" послужила је некрофилска фама о збивањима у Вавелу, која се ширила Краковом за вријеме комунизма, док „Мимозе", осим ефектне и предвидљиво непредвидљиве завршнице, имају додатну арому за Хрвате јер су инспириране бизарном анегдотом из Цавтата.

У „Мимозама" Бернхард је евоцирао догађај о којем га је, након боравка у нашем дијелу свијета, извијестила неименована бечка госпођа. На путу за Црну Гору посјетила је Цавтат, понајприје због његова положаја и Маузолеја обитељи Рачић на гробљу Св. Рока, ремек-дјела Ивана Мештровића. Занимљиво је да Бернхард умјесто Рачићевог спомиње Његошев маузолеј. За смисао текста та погрешка сама по себи није важна, а догодила се највјеројатније због близине Црне Горе и чињенице да је и у једном и у другом случају посриједи гробљанска архитектура истог аутора. У близини маузолеја цитирана госпођа примијетила је име Тина Патијере (Tino Pattiera) чију је пјевачко умијеће, као пасионирана слушатељица опере, особито цијенила. Наравно, Тино Патијера (1890-1960) није производ пишчеве фикције него знаменити цавтатски тенор који се прочуо својим улогама диљем свијета, а био је такођер првак Краљевске саске дворске опере у Дрездену и члан Берлинске државне опере. Аустријску госпођу пренаразила је спознаја да је умро њен фаворизирани пјевач, па се вратила у град, купила стручак мимоза и положила га на гроб. Догађај из Цавтата бацио је на неки начин сјену на њено даљње путовање. Нови шок доживјела је након повратка у Беч, установивши да ће за неколико дана тај исти Патијера пјевати у „Тоски". Патијера је уистину и пјевао, показујући да је још увијек у завидној форми, а невјеројатности тог неспоразума с благим окусом спиритизма придонио је на Балкану уврижежен обичај да се људи брину за посљедње почивалиште и на гробу даду унапријед уклесати властито име. Осим приче везане за Цавтат, *Имитатор гласова* открива више текстова који у некој мјери кореспондирају с музиком („Најуспјешнији концерт", „Криво отпјевано", „Као Роберт Шуман"). Премда писац по вокацији, Бернхард је међу свим музама највише волио Еутерпу, потврђујући Сиоранову (Cioran) тезу да је музика „гробље ужитака".

Али вратимо се његовој реституцији слике властитог завичаја или, точније, обрачуну са Салцбургом који је у *Узроку* добио фулминантно испуњење. У граду који у правилу буди негативне асоцијације, у амбијенту који творе људи прожети калкулантсвом и хладнођом, ни приповједачеви рођаци нису могли бити много бољи. Егоизам, затуцаност и провинцијалност који стигматизирају град, неодвојиви су од његових рођака, до те мјере огрезлих у католичком и националсоцијалистичком лудилу да их је најбоље избјегавати. Једина свјетла точка у том безнађу јест приповједачев дјед којег су његови салцбуршки рођаци исто тако обманули. Послије неуспјешног боравка у иноземству, пише Бернхард, дједу се догодило најгоре понижење јер је спао на свој град и на своју домовину! И то је круг из којег се тешко извући. Главни јунак зна да је његова спрега са Салцбургом есенцијална и доживотна, али исто тако зна да га

тај град иритира и да се с њим не може и не жели интимизирати. По офуцаној схеми, по којој је тешко живјети са супругом, а још теже без ње, Бернхард или његов *alter ego* свједочи о стереотипној пројекцији Салцбурга, сведеној на Моцартов и фестивалски сјај, свјестан да су његови осјећаји битно друкчији и да је враћање у тај амбијент успоредиво с рецидивом неке тешке болести. Тој визији завичаја, у знатној мјери супституту за разумијевање свијета, комплементарно је тумачење родитељске функције. Родитељи су практички злочинци јер су „произвођачи", али не и одгајатељи дјеце, без одговорности испуњавају свој биолошки нагон, а у томе им здушно асистирају школа и црква, удовољавајући прешутном императиву државе која је најмање заинтересирана за едуцирање освијештеног и слободномислећег појединца. Типично је Бернхардово репетирање већ исказане тезе, којим одрјешитост његова става добива на додатној аподиктичности: не постоје родитељи него само злочинци који фабрицирају нова бића и претварају их у марионете у служби једном цементираног поретка.

Убитачна је егзактност којом писац симулира новонасталу ситуацију, у којој се мијења само декор испод којег куља дим новог манипулативног насиља и истог идиотизма, компримираног у ретуширaним рефренима за масовну употребу. У вријеме Хитлерове окупације у интернату су уз пратњу клавира пјевали националсоцијалистичке *evergreene* „Подигнимо барјаке" и „Задрхтат ће труле кости", а након рата гугутали су уз пратњу црквеног хармонија „Морска звијездо, поздрављам те" и „Тебе, Боже, хвалимо". Једнако тако, у ратним годинама слушали су у шест сати ујутро прве вијести из *Führerovog* стожера, а након ослобођења долазили су у исто вријеме у исту просторију на свету причест. Свакако, у тој игри прелијевања из шупљег у празно једини позитивни лик је дјед који се бринуо за дјечакове умјетничке таленте и учио га мишљењу, по свему различитом од логике дресиране гомиле. Какве су димензије Бернхардове одбојности према завичајној и националној средини, показује у часу кад раби оксиморон „домовинско иноземство". Свугдје се осјећао туђе, а највише ондје гдје му је требало бити најљепше и најкомфорније. Исмијавајући се на рачун оних који Салцбург виде као њемачки Рим, Бернхард тврди да су националсоцијализам и католицизам имали подједнако погубне учинке на штићенике интерната те да су својим одгојем само потицали њихову пропаст и жељу за (ауто)деструкцијом. У том Солнограду, чију барокну панораму уоквирују утврда *Hohensalzburg*, катедрала, Моцартова кућа, палача *Leopoldskron*, палача *Mirabel* и *Getreidegasse* (Житна улица), обитавају стопостотни националсоцијалисти или стопостотни католици. Према Бернхардовој изричитој сугестији, све остало је обмана. Фестивал који се одржава сваке године, служи само прикривању постојеће биједе, а тко се дрзне констатирати ту истину бит ће нужно квалифициран као луђак.

Или како наводи приповједач: „Једно од мојих увјерења било је да истина не може ни под каквим околностима подлећи присили и насиљу. И даље: жудим за тиме да ме се спозна, свеједно ми је у којој мјери, само да се то стварно догоди. И даље: не постоји ништа теже, али и ништа корисније од описивања самога себе. Морамо се преиспитати, заповиједати сами себи и поставити се на право мјесто. На то сам увијек спреман, јер ја се увијек описујем, не описујући своја дјела, него своје биће. И даље: неке ствари, чије откривање бране пристојност и разум, објавио сам да њима поду-

чим ближње. И даље: поставио сам си задатак да кажем све што се усуђујем учинити, тако да откривам чак и мисли које се заправо не могу објавити. И даље: ако себе желим упознати, радим инвентуру себе самог. Те реченице често сам чуо, а да их нисам разумио, од свог дједа, писца, кад бих га пратио на његовим шетњама, он је волио Монтења, а ту љубав дијелим с њим." У Бернхардовој оставштини тешко је наћи уломак који у сложености свих ауторефернцијалних значења до те мјере и тако изричито репрезентира и/или дешифрира његова настојања. Оно што је најважније у цитираном фрагменту односи се на „описивање самога себе", које нема ничег заједничког с нарцисоидним копањем по властитој повијести какве су у традиционално импостираној књижевности много више правило него изнимка. Можда се на први поглед стјече дојам да је Бернхард тим ријечима инаугурирао једну по свему солипсистичку (по)етику, у којој се свака реалност призива и признаје само из дубине властитог Ја. Можда то и јест солипсизам, али није егоизам који на сваком кораку идентификира грешнике, успостављајући око себе минско поље да би на тај начин конзервирао мит о властитој величини. Бернхард се тако брутално обрачунавао са свијетом јер се исто тако брутално обрачунавао са самим собом. Сви они десператери и самоубојице који стрше из његових књига нису питање декора, а још су мање у служби помодног егзибиционизма који прождире људске јединке у истој мјери у којој их је прогутала сабласт такозване либералне демократије. Окрутан и конзеквентан, понајприје према самоме себи, Бернхард је потребу за негацијом уздигнуо до точке у којој све хуле и клетве, све псовке и анатеме добивају форму катарзичког праворијека. Идеја Бога најмање приања уз такву књижевност, али његов револт има непатворену снагу егзалтације која се у крајњој конзеквенцији стапа са снагом неког погански инјектираног или религијски имплементираног испуњења. Наравно да Бернхарду не треба никакав олтар; не зато што би сâм претендирао за положај проповједника, него зато што сваку вјеру обрће у сумњу, а свакој сумњи убризгава додатну количину енервантности која га, као опијатског овисника, држи у стању перманентне издвојености.

Све у свему, приповједач и главни јунак из конфесионално-контестабилне прозе *Узрок* наглашава да је дјед био једини учитељ којег је признавао. Но, Салцбург је такав уклети пункт да је у њему пропао чак и из јунакове перспективе високопозиционирани дјед. Најгоре тек слиједи, а материјализирано је у спознаји да се повијест понавља, јер је дјед судбину свог фаворизираног унука, односно одлуку да и њега пошаље у исти град на студије, схватио као репризу властите пропасти. Неовисно о другим традицијама и другим писцима, који су исто тако манифестирали критички став према матичним срединама и припадајућим менталитетима, Бернхард је без двојбе случај за себе. Али већ летимичан увид у новију повијест хрватске књижевности открива да ни наши писци нису гајили претјерани сентимент према својим завичајним и формативним градовима. Добар примјер за то је Матош, тим више што у анакроним и упорно подржавним предоџбама и даље фунгира као папа хрватског домољубља. Матош је то у крајњој линији и био, али кад се то спомиње, не треба сметнути с ума да никада није суспендирао своју заједљивост и своју критичност те да је његово домољубље у раздобљу францјозефинске монархије имало друкчији смисао него што га има у глобализацијским вртлозима 21. стољећа. Иако се родио у

Товарнику, у Сријему, Матош је заправо Загрепчанин јер се његова обитељ, кад је Густл био двогодишњак, преселила у Загреб. Био је ђак горњоградске гимназије, у седмом разреду пао је из хрватског језика, у Бечу је један семестар студирао на Војно-ветеринарском институту, као војни обвезник дезертирао је у Србију, уздржавајући се свирањем виолончела и новинарским радом, али бивајући све више литератом. Гимназију је напустио, као што ју је напустио и Бернхард, 13 година потуцао се свијетом због дезертерства, пет паришких година претворило се у раздобље великих заноса и великог сиромаштва, два пута путовао је у Италију, прославио се *Кипом домовине лета 188** и збирком путописно-фељтонистичке провенијенције *Наши људи и крајеви*, а осим 100 пјесама, написао је најљепшу новелу у хрватској књижевности („Цвијет са раскршћа"), умријевши у 41. години и прерастајући у мит који и данас зрачи својом животодајном снагом.

Како Матош види Загреб? У тексту тисканом први пут на страницама *Обзора*, а потом прештампаног у књизи *Печалба*, налазимо сљедеће ретке: „Загреб је и велеград и село. Загреб није село, а није ни велеград, па је због тога тако досадан, тако силно досадан те се ту људи из дугочасице чак убијају." Неколико страница даље Матош у Загребу идентificира егоизам и антисоцијалне нагоне, „очајну немоћ полуграда, полукултуре, полудруштва", које се по својим особинама или, точније, манама супстанцијално не разликује од града или амбијента што ће их на пању своје енервантне побуне исто тако демолирати Томас Бернхард. Такве и сличне опсервације из Рабијевих текстова напросто фрцају. У фељтону, „Друштвеност", публицираном у истој књизи, пише дословце: „Главни град тек именом а у ствари провинцијско мјесто као Сплит или Сарајево, без традицијске госпарске финоће и козмополитске привлачности још дан-данас стилизованог и богатог Дубровника. Шта ћемо, ми Загрепчани смо провинцијалци, обмањујући себе и друге да смо велеграђани. Мала Ријека је у ствари више велеград од Загреба гдје се толико сви познају међусобно и узајамно си завирују све до дна желуца као на селу." Констатација „О, да сам и странац, Загреб би ми се свиђао као мало који град", из козерије „Код куће", савршено кореспондира с тврдњом Симон Вејл (Simone Weil) да је дистанца душа љепоте и да властита средина, као и властита обитељ, стварају дојам уточишта, али и тешко подношљиве стеге. И идућих неколико ријечи у својој прегнантности показују да је крајње вријеме да хрватска књижевност рашчисти с наздравичарском фамом о Матошу, као и с боемским мистификацијама о Тину. У једној путописној прози, подијељеној на плачеве, по узору на Ивана Гундулића, Матош међу иним тврди: „Судећи по тим поздравима, сервилност и формална биготност су главне ознаке Загреба, града бирократског као Потсдам и Грац, богомољског као Кремљ, Авила и Бриж – si licet parva. По цио дан ту цинка и звони, звони и цинка, па није чудо те у мјесту толиких звона има толико прапораца. Катедрала је поновљена, па бих њеном неимару, да имам власт – даровао педесет врућих (пољубаца). *Nous restaurons en pire*. Ова катедрала је као нагодба. Двор и набискупски парк је најљепши у граду. Док митрополит Србије и париски кардинал има годишњих 12 000 франака, госп. Посиловић има дневно по 2 000 франака – суму коју хрватски књижевник не заслужује за 365 дана. Жалим, врло жалим, што не постадох свећеником" (спационирао 3. 3.).

Напокон, у пустописној прози „Од Загреба до Београда“ наш највећи критичар и највећи фантаст, што је тек привидна контрадикција, изричито напомиње: „Загреб је прекрасно, питомо мјесто, али људи, морална атмосфера не да дисати човјеку, навикнуту на слободни зрак иноземства.“ Далеко би нас одвело спомињање свих могућих фељтона, козерија и полемика, у којима Матош пише да су његови сународњаци највеће хуље и највећи полтрони, сводећи их на „један од најпосљедњијих народа Европе“ и закључујући да су, „осим у Приморју“, ноторне лијенчине. Наведени цитати у знатној мјери руше канонизирану предоџбу о великом хрватском пјеснику и вандрокашу као неупитном славитељу нације или Кроације, приближавајући га много више завичајној и домовинској анамнези коју ће поткрај 20. стољећа до пароксизма довести Томас Бернхард. Ни Крлежа није био коректан према Матошу, набацујући се на њега блатом, као да је цијелог свог живота крчмио лицитарска срца, иако су *Десет крвавих година* и Крлежино поимање хрватства умногоме потакнути Рабијевом школом. Пишући у „Давним данима“ о „двособном“ граду, Крлежа варира Матошеву тезу о Загребу као полуграду. У новели „Вјетрови над провинцијалним градом“, град је идентифициран као „црни млин што меље све велике даљине и просторе“, а нешто касније главни јунак Рафаел Кукец присподобит ће га са сликом мртвачнице. Премда се име града у новели не спомиње, логично је претпоставити да је Крлежа алудирао на завичајни Загреб. На једноме мјесту, он ће у својој тешко заустављивој горопадности изустити: „Мрзим све што нас чини тиме што јесмо.“ Случаја нема, па ће остарјели глумац, протагонист Бернхардове једночинке *Једноставно комплицирано*, природом спојених посуда готово у влас поновити Крлежине ријечи: „мрзимо свијет/ а постојимо у њему“. Занимљив је још један детаљ. Кад је Гавела припремао Крлежине ране једночинке, *Адама и Еву* и *Микеланђела Буонароттија*, Крлежа је знао долазити на пробе, али их је напуштао подједнако ненадано као што је на њих и долазио. Разлоге за такво понашање Станко Ласић налази у оном што је Загребу иманентно, у разапетости „између страствене вјере у властиту високу мисију и очајне сумње да је све глупо и узалудно“.

Ујевић се у сажалио над свима који су у Загребу покушали остварити неке своје амбиције, а Андрић га је етикетирао као „најбедније место у Хрватској“, закључујући да човјек у њему у кратком року постаје бештија или шпијун. Ипак, прије свих апострофираних аутора, у предмодерној и по многочему заосталој Хрватској, градови су били објект одбојности и дубоке егзистенцијалне сумње. Након велике матуре, главни јунак Новаковог посљедњег романа *Тито Дорчић* отпутио се у Беч на студиј права. Али у аустроугарској пријестолници сењски дјечак осјећао се као риба на сухом. Привлачили су га само зоолошки вртови (које је Бернхард остентативно презирао), а након завршеног факултета вратио се у Сењ као руина, бирајући послије свега самоубојство и утапајући се у мору које је волио више од ичег другог. Није се боље провео ни јунак новеле „Велики град“, коју је почетком 20. стољећа објавио Милутин Цихлар Нехајев. Опет се све збива у Бечу, у којем се Фран Мирковић нашао да би ондје студирао медицину. Почетна опчињеност великим свијетом претворила се поступно у робовање алкохолу, па се хрватски провинцијалац, разапет између урбаних изазова и завичајне сигурности – мучен додатно и најавом нежељеног потомства – бацио

под јуреће трамвај. Фиксиране на тај начин, хрватска и аустријска књижевност откривају се као колоније очајника и самоубојица који су били жртве неприлагођености, ако не и помањкања жеље да своју осјетљивост амортизирају или сведу на мјеру која барем неће угрозити њихов физички опстанак. Бернхард се грозио над Аустро-Угарском, над њеним митовима и њеним кољеновићима, а управо је повијест те царевине и краљевине, Музилове Каканије, умногочему повијест славних и мање славних самоубојстава.

Можда је најупутније почети с тајном двоструког самоубојства у ловачком дворцу Мајерлинг, у којем су смрт нашли пријестолонасљедник Рудолф Хабсбуршки и баронеса Марија Вечера (Maria Vetsera), 30. сијечња 1889. године. Изнимна и потанко вођена истраживања никада нису објаснила разлоге њиховог суицида, премда је питање може ли се енигму самоубојства у знатном броју случајева уопће наслутити, а камоли проникнути и објаснити стварну позадину таквог чина. Егземпларни случај свакако је самоубојство које је 4. листопада 1903. у Бетовеновој кући у Бечу починио Ото Вајнингер (Otto Weininger). Тај младић истраживао је феномен генија, али је и сам посједовао натпросјечне особине, понајприје бриљантно памћење и способност брзог учења. Тврдио је да самоубојство није храброст, него кукавичлук, а онда је с једва навршене 23 године револверским хицем скратио властити живот. У кореспонденцији с Артуром Гербером, Вајнингеровим пријатељем и биографом, Аугуст Стриндберг тврдио је да је на свијет дошао с нечистом савјешћу и да је учинио зло прије него што се родио. Сва је прилика да се сличним осјећајима мучио Бернхард те да је дубоко религиозни страх од нечовјечности канализирао у побуну која није мимоишла никога; ни друштво, ни цркву, ни њега самога. А и Вајнингерово признање Герберу да „осјећа хладноћу гроба у себи", могло се из хиљаду разлога исто тако атрибуирати Бернхарду и његовој ултимативној п(р)ози. Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein) био је најмлађи од осмеро дјеце у обитељи богатог бечког индустријалца. Судбине петорица мушких потомака биле су изнимне и екстремне: Лудвиг је постао један од најутјецајнијих мислилаца 20. стољећа, Паул се прочуо као пијанист, настављајући каријеру и након што је у рату изгубио десну руку, док су три преостала брата починили самоубојство. Најстарији од браће, Ханс, музички *Wunderkind*, убио се у травњу 1902. у Хавани, трећи син, Рудолф, убио се у свибњу 1904. у Берлину, а Курт се устријелио поткрај Првог свјетског рата, у листопаду 1918. године, кад су аустријски војници, којима је заповиједао, масовно дезертирали. Што је узроковало такав ужас у једној угледној обитељи? Дубоко усађена потреба за перфекционизмом која је, спојена са самокритичношћу, водила до тешке депресије и коначне аутодеструкције?

Вилхелм Штекел (Wilhelm Stekel), један од најпознатијих Фројдових ученика, везивао је самоубојство с мастурбацијом и осјећајем кривице, доказујући инверзивну логику самоубојице који чини себи оно што је свјесно или несвјесно канио учинити неком другом. Послије свега, случај је хтио да се суициду приклонио и Штекел, иако се на такав чин одлучио у позним годинама, декуражиран мукама које му је причињавао дијабетес. Много је оних који нису кренули у смрт због дешперације него зато да би се ослободили патње изазване терминалном болешћу. Том братству припадају аустријски писци Адалберт Штифтер (Adalbert Stifter) и Фердинанд фон Зар (Ferdinand

von Saar), док се драматург Фердинанд Рајмунд (Ferdinand Raimund) упуцао, увјерен да га је угризао бијесан пас. У Девину, познатом по Рилкеу и његовим истоименим елегијама, убио се бечки физичар Лудвиг Болцман (Ludwig Boltzmann), а у раној младости нетом споменути Лудвиг Витгенштајн заносио се Болцмановим књигама, намјеравајући постати његов студент. Друштвени теоретичар Лудвиг Гумплович (Ludwig Gumplowicz) убио се у тандему са својом инвалидном супругом, Едуард ван дер Нил (Eduard van der Nüll), један од архитеката знамените бечке Опере, убио се након што је *Kaiser* измислио неки приговор на рачун његове зграде, а сурадник на том пројекту, Аугуст Сикард фон Сикардсбург (August Siccard von Siccardsburg), умро је неколико мјесеци касније, не могавши пребољети такав крај свог најближег пријатеља. Куриозан је случај сликара Рихарда Герстла (Richard Gerstl) који се убио јер су Бечани игнорирали његову умјетност. Убио се 1908. године, а много касније, у књизи *Имитатор гласова*, Бернхард је објавио гатку која по многочему подсјећа на Герстла. Бернхардов неименовани протагонист починио је самоубојство, али је прије тога уништио и своје дјело, не желећи га оставити онима који су га тако брутално прешућивали. Нешто слично подузео је и Бернхард, забрањујући да се послије смрти његови рукописи тискају и изводе у Аустрији, иако је 10 година касније, уз помоћ адвоката, Петер Фабјан исходио промјену тог тестаментарног захтјева. Кронику каканијских самоубојица употпуњује Гема Боић (Gemma), рођена Аграмерка, хрватска и њемачка глумица, која се на измаку 1914. отровала у Бечу. Виктор Тауск, Словак и Жидов, доктор права и Фројдов сљедбеник, љубавник Лу Андреас Саломе, који је различитим нитима везан за Загреб, Сарајево, Мостар, Дервенту и Београд и чију је судбину у својој трилогији романсирала Сибила Петлевски, такође је скончао властитом вољом (1919). Двије године раније написао је студију о психопатологији ратних дезертера, а на концу је и сам дезертирао из овоземаљског свијета.

Самоубојство је починио мађарски пјесник Атила Јожеф (Attila József), његов колега и сународњак Ђула Јухас (Gyula Juhász) наводно је у томе успио након једанаест покушаја, кћерка Артура Шницлера (Arthura Schnitzlera), Лили, пререзала си је жиле, син Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal), Франц, устријелио се у родитељском дому, Егон Фридел (Egon Friedell) скочио је кроз прозор, бјежећи пред нацистима, Јозеф Рот (Joseph Roth) убио се у Паризу, не успијевајући се помирити са чињеницом да је пропала k. u. k. монархија, а Штефан Цвајг (Stefan Zweig) и његова супруга убили су се у далеком Бразилу. У аутобиографским записима Прекретница, Клаус Ман (Klaus Mann) изријеком тврди да су му више пријатеља одузела самоубојства него болести, злочини и слични немили случајеви. Тко зна колико је то придонијело да се и сам одлучио на такву аутодеструктивну гесту, а у тестаментарном огледу *Искушење европског духа* позвао је европске интелектуалце на колективно самоубојство, не би ли тим шокантним чином припомогли отрежњавању својих народа. Строга одређеност теме нука да се обратимо још једном репрезентативном аутору с исто таквом, заправо мрачном биографијом. Зове се Жан Амери (Jean Améry), иако му је право име и презиме Ханс Мајер (Hans Mayer). Родио се у Бечу, а управо та чињеница, уз жидовско подријетло, пресудила је у његовој будућности, па и у потреби да родитељско име у једном часу замијени псеудонимом. Кад је Хитлер прогласио

Anschluss Аустрије, пребјегао је у Белгију, прикључио се покрету отпора, завршивши у паклу Аушвица и Бухенвалда. Од сјене нацистичког терора покушао се спасити тако што је послије рата промијенио идентитет, али након свих мука и апсоловираних страхова ништа више није било као прије. Можемо то звати фатализмом, хисторијским хиром или тко зна како, иако нема сумње да нитко не може побјећи од властите сјене. Није то могао ни Амери. Године 1966. објавио је књигу С ону страну кривње и задовољштине, у потпуности потакнуту његовим трапљеничким искуством. Дакако, човјек који није имао домовину, иако ју је имао, али му је логиком једног злочиначког режима напросто укинута, осјећао је потребу да напише поглавље под насловом „Колико човјек треба завичај?"

Питање које поставља Амери готово је реторичке нарави. Јер оном тко је прогнан, тко је остао без свог дома, без свог језика, без идентитета, па и без имена, јер је сведен на пуки број, илузорно је објашњавати важност једног таквог појма. Парадокс се свакако крије у претпоставци да завичај није потребан неком тко је свјестан да га има, али насушно фали оном тко је за њега ускраћен на најдрастичнији начин. Ни Амери није размишљао о завичају кад је његово постојање било неупитно, као што није размишљао о свом жидовству, барем не до 1935. године, када су вође Трећег рајха објавили Нирнбершке расне законе. Индивидуална биографија испарила је попут вјетра; Амери више није могао мислити о дому на начин елегичних Ајхендорфових (Eichendorff) пјесама, више није имао пријатеља, није имао прошлости, ничега. Умјесто првог лица једнине постао је прво лице множине. Подсјећајући на Ничеову пјесму „Растанак", бечки емигрант и концлогорски заточеник закључит ће да је завичај потребан сваком бићу, јер је синоним за сигурност и јер продире у психу као што биљка ураста у рахлу земљу. Осим свих ужаса које је претрпио, Америју-Мајеру догодило се и то да му је матерински језик постао непријатељски као што му је домовина постала далека и страна. Нешто слично догодило се и Бернхарду, који је за вријеме рата дословце прелазио границе, свједочећи о томе у *Узроку* као о најгорем и најтрауматичнијем искуству. Оно о чему пишу два „принудна" Аустријанца, Амери и Бернхард, Слотердијк је у свом стилу назвао куром ослобађања од језичних и домовинских дрога. Тко је прошао такву калварију, не може се послије свега осјећати добро на овоме свијету, објашњавао је бечки пребјег с њемачким и француским именом. Још мање се може осјећати завичајно. Године 1975. Томас Бернхард објавио је *Узрок*, у којем је Салцбург и свој завичај прогласио расадиштем самоубојица. Три године касније Жан Амери објавио је расправу о самоубојству под насловом *Дићи руку на себе* (*Hand an sich legen*). Те исте године тај исти Амери убио се у том истом граду: у Салцбургу.