
Świat jako kloaka i udawanie sensu. Paliatywy w świecie prozy Thomasa Bernharda

Paweł Jasnowski

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 2, S. 375–398

DOI: 10.18318/td.2017.2.21

Każdy człowiek potrzebuje płaszczka, bo inaczej zamarnie zimą, a świat jest swego rodzaju zimą.¹

Thomas Bernhard

jak najszybciej dać nogę, uciec od tego wszystkiego, ratować swą skórę, ratować się, jak najszybciej dając nogę i uciekając od tego wszystkiego, ratować własną głowę, ratować własną osobowość, ratować własną naturę.²

Thomas Bernhard (K, s. 28)

Paweł Jasnowski

– judaista, krytyk, doktorant Instytutu Judaistyki UJ. Ostatnio publikował m.in.: *Perec i melancholia. Zarys geografii melancholicznej* („Teksty Drugie”). Swoje rozprawy, szkice i recenzje ogłaszał m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kwartalniku Historycznym”, „Znaku”, „Res Publice”, „Akencji”, „Twórczości”, „Tygodniku Powszechnym” i „Polityce”. Kontakt: jasnowski.pawel@gmail.com

-
- 1 T. Bernhard *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleishmann*, przeł. S. Lisiecka, PIW, Warszawa 2010, s. 113.
 - 2 Skrótom K oznaczam cytaty z powieści: T. Bernhard *Korekta*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2013. Poza tym posługuję się także następującymi skrótami: A – *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Czarne, Wołowiec 2011, B – *Beton*, przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak, Atut, Wrocław 2001, BW – *Bratanek Wittgensteina*, przeł. M. Kędzierski, Oficyna Literacka, Kraków 1997, DM – *Dawni Mistrzowie*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2010, P – *Przeigrany*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2002, T – *Tak. Wyjadacze*, przeł. M. Muskała, Czytelnik, Warszawa 2015, W – *Wycinka*, przeł. M. Muskała, Czytelnik 2011, WR – *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2004, Z – *Zaburzenie*, przeł. S. Lisiecka, Czytelnik, Warszawa 2013.

Jedyni przyjaciele, jakich posiadam, to umarli, którzy zostawili mi swoją literaturę, żadnych innych przyjaciół nie mam.

Thomas Bernhard (B, s. 33)

Dla Jowity Jaszczyk

Palliare

Na pierwszych stronach swego głośnego eseju *Kultura jako źródło cierpień* Zygmunta Freud powiada tak: „Ciężko jest znieść jarzmo życia – przynosi nam ono zbyt wiele bólu, rozczarowań, zadań, których nie sposób rozwiązać”³. Aby temu sprostać, pisze Freud, potrzebne są nam środki łagodzące, uśmierzające, bez których – powiada za Theodorem Fontane – w ogóle nie da się żyć⁴. Te autor *Histerii i lęku* dzieli na trzy rodzaje: środki odwracające uwagę, które pozwalają nam zagłuszyć nieszczęście, środki zastępcze, zmniejszające je, i środki odurzające, sprawiające, że na tę niedolę pozostajemy niewrażliwi⁵. Fontane określa je „konstrukcjami pomocniczymi”, Samuel Beckett, jak Freud, „środkami uśmierzającymi”⁶. Jedną z takich konstrukcji jest opowieść, żywioł narracji, własne i cudze słowa. Piszący bywają tu zaskakująco zgodni: „Pisanie mnie chroni”⁷, powiadał Georges Perec w *Jesiennym gnochi*⁸. „Pisanie chroni mnie przed szaleństwem”, mówił w Krakowie Kamel Daoud (autor gniewnej rewizji *Obcego* Camusa). „Zasadniczo piszę dlatego, że jest to sposób walki z brakiem szczęścia”, odparł Mario Vargas Llosa Ricardo Settiemu⁹.

Thomas Bernhard, pisarz osobny, dzielił tę samą, nieodpartą, jak się zdaje, potrzebę: szukania środków zaradczych. W rozmowie z Kristą Fleischmann

3 Z. Freud *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2013, s. 23-24.

4 Tamże, s. 24.

5 Tamże.

6 Zob. o tym także A. Bielik-Robson *John Maxwell Coetzee i literatura pustyni*, w: *Wielcy artyści ucieczek*, Ha!art, Kraków 2013.

7 Zob. o tym, P. Jasnowski *Georges Perec i praca żałoby*, „Pamiętnik Literacki” 2013 nr 4, s. 115-134; tegoż *Perec i melancholia. Zarys geografii melancholicznej*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 274-293.

8 G. Perec *Jesienne gnochchi albo odpowiedzieć na kilka dotyczących mnie pytań*, przeł. E. Kuniec, Lokator, Kraków 2012, s. 196.

9 Cyt. za: T. Pindel *Biografia. Mario Vargas Llosa*, Znak, Kraków 2014, s. 179-180.

autor *Kalkwerk* powiedział, w znamienity dla siebie sposób, że każdy człowiek, bez różnicy „potrzebuje płaszcza, bo inaczej zamarznie zimą”; bowiem jak sądził, pozostając wierny Schopenhauerowi, „świat jest swego rodzaju zimą”¹⁰. Jego bohaterowie trzepoczą się jak ryby w sieci lub, by ująć rzecz jeszcze inaczej, pochwyceni w pajęczą sieć próbują się z niej – oswobodzić. Lecz rozrywając ją, wpadają w inną, odnawiając beznadziejnie ten sam gest. Dlatego, by móc dalej wieść swą egzystencję, usiłują się schronić lub zbiec. Austriak nie miał złudzeń i nie podsuwał trwałych rozwiązań, ponieważ te – wiedział to doskonale – nie istnieją. Jego powieściowym dublerom pozostają tylko półśrodki, wyłącznie paliatywy. A *palliare* z łaciny – dodajmy – to nic innego jak właśnie „okrywać p ł a s z c z e m”¹¹ (*palliatus* to okryty greckim płaszczem). Prześledzenie właśnie tych środków i refugium (jak mawiał Reger w *Dawnych mistrzach*), z nieustającym odniesieniem do samego pisarza, czynię przedmiotem niniejszego szkicu.

Przyczyna

Bernhard nigdy „nie miał łatwego dostępu do życia”, był z nim w nieustającej zwadzie. Urodził się jako nieślubne dziecko, nigdy nie poznał swojego ojca. „Ani się o nim nie mówiło, ani też nigdy nikt się nie pojawił”¹², powiedział Kriście Fleishmann. Dlatego jako dziecko wmówił sobie, że nigdy go nie posiadał, że nigdy go nie było¹³. Kiedy urodził się jego przyrodni brat Bernhard, przestał być w centrum uwagi. Peter miał być, według pisarza, dzieckiem upragnionym¹⁴, natomiast on był dzieckiem przypadku, „urodzonym z musu w Holandii”¹⁵.

Na jego psychice odcisnęła piętno także okres nauki („państwowo-faszystowsko-sadystyczny” system wychowawczy, A, s. 19), który określał najpóźniej w życiu (A, s. 8). Właśnie gimnazjum stanie się dla niego idealnym

10 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 113.

11 Paliatyw, przypomnijmy dla porządku, to potocznie środek przynoszący chwilową ulgę, mało skuteczny; półśrodek usuwający objawy, ale nie przyczyny.

12 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 34.

13 Tamże.

14 „Każdy dzień był dla niego inscenizacją...” Peter Fabjan w rozmowie z Markiem Kędzierskim, „Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 2 (62) s. 41.

15 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 33.

przykładem, „by przestudiować *duchowe wnętrzości* całego salzburskiego organizmu” (A, s. 72) – i można dodać – całej wojennej i powojennej Austrii. To właśnie tam, i w czasie rozmów z dziadkiem rozwinię się u niego – nieubłagany i bezwzględny – mechanizm czy, jak powie, „sztuka obserwacji” (A, s. 72, 79).

Wśród przeżyć, które „zadecydowały o całym życiu”, były także sceny wojenne (naloty alianckie), śmierć dziadka (1949), matki (1950) i jego własne cierpienie (mokre zapalenie płucnej żebrowej o podłożu gruźliczym¹⁶). Dlatego oddany Freumbichlerowi, mógł tylko, ustami swego bohatera, powiedzieć – „Zupełny bezsens, ale musimy przez to przejść” (P, s. 48).

Kłozet Europy

Kiedy *Bratanku Wittgensteina* narrator zasiada w swoim kącie u Sachera, a bohater *Wycinki* w uszатыm fotelu u Auersbergerów, obaj oddają się tej samej obserwacji, w której Bernhard ćwiczył się od młodości. W *Wycince* bohater obserwuje dawnych, wstrętnych mu przyjaciół, pod osłoną półmroku panującego w przedpokoju. W istocie, Bernhard zawsze wycofuje się do „przedpokoju” i z dystansu uprawia swoją sztukę „rozbierania na czynniki pierwsze” (W, s. 51). Zaczynając od rodzinnej, „zabójczej ziemi” Salzburga, rozszerza swą bezlitosną krytykę na państwo i społeczeństwo; za sprawą swych dublerów wyrzucając mu m.in.: podłość (np. T, s. 48), bezdusność (A, s. 9), bezlitosność (T, s. 40), zakłamanie (B, s. 25), niepoczytalność (K, s. 26), tępotę (P, s. 15), nikczemność (T, s. 40), bezwstydnosć (K, s. 26) i obłudę (A, s. 9). Kiedy w *Betonie* bohater decyduje się opuścić Austrię, powiada o niej – z właściwą sobie przesadą:

Jeśli odejdę, powiedziałem sobie siedząc na żelaznym krześle, wyjdę z tego odrażająco zdezelowanego i po prostu niemożliwie zanieczyszczonego kłozetu Europy, powiedziałem sobie. Odchodzę, [...] a to znaczy tyle, co zostawić za sobą kraj, który od lat gnębił mnie jedynie w najbardziej szkodliwy sposób i który przy każdej okazji, obojętnie gdzie i kiedy, jeszcze tylko podstępnie i złośliwie sra mi na głowę. (B, s. 71)

Co istotne, w świecie prozy Bernharda wpływ otoczenia nie pozostaje bez wpływu na jednostkę. Salzburg (czy idąc dalej: Austria) jest chorobą, wrodzoną i wszczepioną (A, s. 10). Jest infekcją, którą – dodajmy – trzeba w sobie

¹⁶ „Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”, s. 46

opanować, w sobie przezwyciężyć. Przerazający stan ducha („wszystko we mnie musiało być *przerazające*”, T, s. 18) odpowiada przerazającej kondycji kraju („przerazająca sytuacja polityczna”, T, s. 49). Dlatego bohaterowie Bernharda próbują uwolnić się z kleszczowych ujęć jego instytucji. Muszą stawić opór „masowemu obłędowi”, by nie paść ofiarą otępienia (T, s. 144). Bo, jak Koller w *Wyjadaczach*, nie chcą dać się zagarnąć, wchłonąć – „najpospoliciej unicestwić” (T, s. 145). Poddać się im biernie – powiada Roithamer w *Korekcie* – to godzić się na „rozwój wstecz” (K, s. 26), to – sugeruje narrator *Sutereny* – pozwolić się wtłoczyć w „sztuczne formy”¹⁷ (A, s. 162). Dlatego ich ruch jest ruchem w drugą stronę. W *Korekcie* Roithamer chroni się przed Altensam (figurą niszczącego dziedzictwa) na Höllerowskiej mansardzie, by tam oddać się bez reszty swemu „dziełu życia” – budowie stożka i jego analizie. Czynią to także, na różne sposoby, inni bohaterowie w *Kalkwerk* (rozprawa o słuchu), *Betonie* (biografia), *Tak* (studia nad antycyjalami w przyrodzie) i w *Wyjadaczach* (studia nad fizjonomią). Ponadto w *Wycince* (Joana) i *Tak* (Persjanka) dziełem bohaterek są ich partnerzy. O Joanie narrator *Wycinki* powie przecież: „uprawiała swoje dzieło sztuki zatytułowane *Fryc*” (W, s. 82). Obie, co znamienne, poniosą fiasko, popełniając samobójstwo.

Aporie

A dzieje się tak dlatego, że w świecie Bernharda nie sposób do niczego dojść, niczego osiągnąć (w pełni). Wszystko, nieodwołalnie, zarażone jest „wirusem niemożności i katastrofy”¹⁸. Nieustające fiasko czytać można, rzecz jasna, dosłownie; ale w ich kłęsce da się dostrzec coś więcej. I to „więcej” właśnie każe czytać Bernharda uważniej. Przegrany (Wertheimer) nie tylko bowiem „przegrywa” muzyczną karierę, ale także – egzystencję¹⁹. Dlatego, kiedy wykrzyknie: „Muzyczne beztalencia!”, natychmiast doda: „beztalencia egzystencjalne!” (P, s. 55)

Do tego stopnia jesteśmy zarozumiali, by wierzyć, że potrafimy nauczyć się muzyki, a nie jesteśmy nawet zdolni do istnienia, bo nie potrafimy przecież panować [nad istnieniem], to ono nad nami panuje[...] (tamże)

17 Tym w istocie jest Bernhardowskie „unicestwienie”.

18 Postępuję się tu trafnym określeniem Adama Lipszyca, zob. tegoż *Thomas Bernhard: Historia naturalna mózgu*, w: tegoż *Rewizja procesu Józefiny K i inne lektury od zera*, Sic!, Warszawa 2011, s. 188.

19 Dla Wertheimera wszyscy ludzie są poniekąd przegrani.

Człowiek, niezależnie od tego, kim jest i co robi, jest według słów bohatera dyletantem. I choć próbuje umknąć dyletantyzmowi: „ten zawsze nas dościga” (P, s. 87). Bohaterowie Austriaka wchodzą w świat z ufnością, pewnością i wiarą („Swego czasu odczuwałem wszystko jako logiczne, jako oczywiste”; B, s. 117), ale szybko tę ufność i pewność tracą. „Niepewność to sama natura człowieka”, powie Wertheimer w *Przegranym* (P, s. 127). „Wszelka nauka jest nieskuteczna”, pomyśli narrator w *Betonie* (B, s. 117). To rozpoznanie, z obsesją skończonego dzieła i prawdy czytać można jako inscenizację ponowoczesnej demitologizacji nauki. Rzecz ma się podobnie, jak u pokrewnych Bernhardowi pisarzy, np. Gombrowicza²⁰, który krytykował w *Dzienniku* pewność „zachodniej episteme” („Gdy zasiadają [intelektualiści] na podium i głos zabierają [...] nawet mrugnięciem, nie mogą zasygnalizować, że ich wiedza dziurawa i na chybił trafił... [...] A przecie od tego trzeba by zacząć!”²¹). Słusznie Michał P. Markowski odczytał tę krytykę „jako unieważnienie epistemologii, a tym samym [...] unieważnienie klasycznego, pokartezjańskiego podmiotu”²². Także u Bernharda to, co logiczne i pewne, musi ustąpić temu, co wątpliwe i bezładne – nieporozumieniu i niepowadze²³. Logiczność i czytelność świata ulegają zawieszeniu, a ów stan jest nieustająco inscenizowany. Adam Lipszyc, analizując *Zaburzenie*, słusznie dostrzegł, że monolog księcia jest w istocie parodią koncepcji „wczesnego” Wittgensteina. W świecie *Traktatu* (z jego kryształiczną strukturą: faktów, zdań i myśli) jest tylko „jeden umysł, który tworzy sobie myśli, «obrazy faktów» – i daje im wyraz w zdaniach elementarnych”²⁴. U Bernharda, obsesyjny monolog księcia, powiada Lipszyc, odwrotnie, ukazuje „niedostępność tej doskonałej klarowności, której możliwość próbuje sobie wmówić wczesny Wittgenstein”²⁵.

Brak logicznej budowy świata i języka uobecniają także inne powieści. W *Kalkwerk*, jak zauważył już Jakub Momro, wizja eksperymentu w powieści

20 Na pokrewieństwo Bernharda i Gombrowicza wskazywał M. Kędziński, tegoż *Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007 nr 4.

21 W. Gombrowicz *Dziennik 1959-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 393-394.

22 M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 310.

23 „Myślimy – czytamy w *Wycinie* – tylko takimi niebranymi poważnie poważnymi myślami, by, jak myślę, móc przeżyć” (W, s. 83).

24 A. Lipszyc *Thomas Bernhard...*, s. 186.

25 Tamże.

stanowi epistemologiczną obsesję bohatera i autora²⁶. Bohater wyczekuje momentu, w którym „to, co zewnętrzne (świat obiektów), będzie równoległe z tym, co wewnętrzne (światem myśli), i będzie mogło zostać uznane za rzeczywiste”²⁷. W *Betonie* bohater zadaje kłam czystemu poznaniu i podmiotowi, który „nie ma kłopotu ze światem”, danemu mu w postaci jasnych i wyraźnych idei²⁸. Nie bez powodu, gdy bohater powie: „Mówiliśmy wciąż o jasnym umyśle, choć nigdy takiego nie posiadaliśmy” (B, s. 122), złapie się na tym, że nie wie, „skąd to zdanie”, że nie jest jego własne i chyba je przechwyił. U Bernharda nic nie jest dane w sposób oczywisty, sens nie tkwi w świecie, gotowy, by go pochwycić. „Życie samo w sobie, istnienie samo w sobie, wszystko to komunały”, powiada narrator *Sutereny* (A, 178). Czysty sens, czysta prawda – oto, czego nie ma, albo tylko nie sposób tego osiągnąć. Wola prawdy i wola jej artykulacji, powiada Bernhard, nie wiedzie do „dane-go stanu rzeczy”, do królestwa prawdy (A, 120). Opis stanu rzeczy tłumaczy coś, co odpowiada woli prawdy opisującego, ale nie prawdzie, „ponieważ jej niepodobna przekazać”²⁹ (tamże). Tak rozprawia się z nią narrator w *Suterenie*:

Chcemy mówić prawdę, ale jej nie mówimy. Opisujemy coś zgodnie z prawdą, ale opis jest czymś innym niż prawda. Musielibyśmy ująć życie jako stan rzeczy, który chcemy opisać, nigdy jednak, mimo iż bardzo się staramy [...] nie widzimy stanu rzeczy. (A, s. 121)

Próżno skądinąd szukać prawdy i pewności w świecie, skoro bohater nie ma jej nawet w sobie. Podmiot u Bernharda to podmiot kartezjański *à rebours*, wywrócony na nice, który utracił nad sobą pełnię kontroli³⁰. Wertheimer

26 J. Momro *Logiczna składnia obłądu* (Wittgenstein, Beckett, Bernhard), „Teksty Drugie” 2013 nr 6, s. 200.

27 Tamże.

28 Posługuję się wyrażeniem M.P. Markowskiego, tegoż *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013.

29 I brzmi tu, dodajmy, bardzo ponowocześnie, uosabiając poniekąd ponowoczesną krytykę prymatu rozumu, kryteriów prawdy i obiektywności.

30 Lipszyc pisał o tym tak: „Zamiast podmiotu, który przewodniczy swemu światu, sytuując się na jego granicach [...] w przestrzeni Bernharda pozostaje tylko podmiot, który całkowicie stracił panowanie, który istotnie jest sam jeden, ale wobec zaburzenia logicznej klarowności nie może być władcą pola widzenia, lecz wydany jest na pastwę szumów mózgu”, A. Lipszyc *Thomas Bernhard...*, s. 187.

w *Przegranym* nie tylko „nad swoją egzystencją [...] nie panował, lecz wręcz sam dał się jej całkowicie zniszczyć” (P, s. 128). Bohater *Wymazywania* powiada, że tylko powodowany manią wielkości mógłby powiedzieć, że pojął siebie („im więcej zajmuję się sam sobą, tym bardziej oddalam się od własnej prawdy”, WR, s. 126). Z kolei w *Suterenie* narrator sugeruje, że całe życie otaczają nas ludzie, którzy, nic o nas nie wiedzą, choć twierdzą wprost odwrotnie, a jest tak dlatego, że i „my sami niewiele o sobie wiemy” (A, s. 178-179). „Przez całe życie – czytamy – usiłujemy się zgłębić, ciągle jednak dochodzimy do kresu własnych możliwości i rezygnujemy” (tamże). I dalej: „szukamy siebie i nie znajdujemy, chociaż zabiegamy o to tak usilnie” (A, s. 186).

Wobec tego, co napisałem, nie może dziwić status języka w prozie Bernharda. Ten referencjalny, logiczny, dosłowny – nie istnieje. Bohaterowie muszą stwierdzić, że gładka powierzchnia „lustra” nieodwołalnie pękła; dlatego doskonałe, lustrzane odbicie nie jest możliwe. Nie mogliby przyjąć, że zdanie jest, jak chciał „wczesny” Wittgenstein, obrazem rzeczywistości; że ukazuje, jak rzeczy się mają³¹. W odniesieniu do *Kalkwerk* trafnie Momro pisze o naczelnym problemie referencji niemożliwej. Świat powieści opiera się, powiada, na lingwistycznej niemożliwości³². W istocie językowe aporie wpisane są w każdą nieomal powieść. Lipszyc sugeruje, że w nich właśnie bierze źródło obsesyjność repetycji: „mówiący powtórzeniami ludzkie Bernharda nie mogą niczego powiedzieć raz a dobrze, muszą więc zaczynać wciąż od nowa”³³. Język okazuje się zwodliwy, a bohaterowie mocują się z nim na różne sposoby. „Dawno już przestałem pytać się o sens słów, które tylko gmatwają wszystko jeszcze bardziej niezrozumiale”, czytamy w *Suterenie*. W *Wyjadaczach* Goldschmidt, ma sądzić „że [język] składa się przede wszystkim ze słów równych ciężarkom, które nieustannie ściągają myśli w dół do ziemi” (T, s. 175). Język „najbardziej niefortunnie obciąża myśl domagającą się utrwalenia”. Przez co – czytamy – myśli nie mogą objawić się w „całym swoim znaczeniu i prawdziwej nieskończoności”.

31 L. Wittgenstein *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1997, s. 22; W tym sensie można powiedzieć, że Bernhard, jak „późny” Wittgenstein, odrzuca tezy *Traktatu* o ścisłym, wzajemnym związku między rzeczywistością a językiem, który miałby być po prostu jej obrazem.

32 Język *Kalkwerk*, powiada Momro, natrętnie repetytywny „pokazuje, ale nie reprezentuje, w dosłownym tego słowa znaczeniu uzmysławia, ale nie daje się ująć w żaden szereg pojęć”, J. Momro *Logiczna...*, s. 200.

33 A. Lipszyc *Thomas Bernhard...*, s. 180

W opinii Goldschmidta: „Żadna myśl jeszcze nie została oddana w pełni swojej doskonałości i nieskończoności”; i nie zmieni się to, dopóki odtworzenie myśli będzie zdane na język (T, s. 175). Skądinąd, kiedy Konrad powiada w *Kalkwerk*, że „słowa stworzono po to, aby poniżyć myślenie”³⁴, trawestuje to, co Myszkina mówi w *Idiocie*: „Moje słowa nie odpowiadają moim myślom, a to poniża moje myśli”³⁵. Choć i one, dodajmy, są wątpliwe, ponieważ świat nie odbija się w lustrze umysłu, a nasza wiedza nie ma statusu myślowej kopii rzeczywistości.

Kłopotliwość języka okazuje się (i często jest) powodem udręki. Język zostaje tu podniesiony do rangi najwyższej: albo ocala, albo rujnuje. Możliwość wyrażenia tego, co się postrzega, może być „najwyższym szczęściem” (K, s. 220). I analogicznie, niezdolność artykulacji, wypowiedzenia się w sposób klarowny, konkluzywny, może być najwyższym nieszczęściem. W *Betonie* bohater powiada, że zdania „budzą w nas lęk”, a najpierw lęk budzi sama myśl (B, s. 165). Jak temu zaradzić? W *Wyjadaczach* Goldschmidt sugeruje, że nie pozostaje nic innego, jak na ów impas przystać (T, s. 175). Rzecz w tym, że bohaterom Bernharda nie zawsze się to udaje.

Obłąd i rozpacz

Nie sposób nie spostrzec, że bohaterowie Bernharda są, wszyscy, mniej lub bardziej, rozstrojeni, psychicznie okaleczeni lub – całkiem wprost – pomyleni, wydani na pastwę (nasilającego się) obłądu. Ale w tym okaleczeniu, wewnętrznym pęknięciu nie są całkiem odosobnieni. Jeśli bowiem – czytamy w *Przegranym* – przyjrzeć się ludziom dobrze, „to widzi się tylko kaleki, [...] samych okaleczonych, innych nie ma” (P, s. 38). Niezborność języka i świata, którą rozpoznają (brak spójności, logiczności i sensu) nie pozostawia ich obojętnym. Bywa, że pcha ich prosto w objęcia obłądu i katastrofy. Zewnętrznie warunkuje tu wnętrze, nie ma tu przepaści³⁶. W odniesieniu do *Zaburzenia* doskonale ujął rzecz Adam Lipszyc:

w przestrzeni Bernharda pozostaje tylko podmiot, który całkowicie stracił panowanie, który istotnie jest sam jeden, ale wobec zaburzenia logicznej

34 T. Bernhard *Kalkwerk*, przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak, Oficyna, Łódź 2010, s. 119.

35 F. Dostojewski *Idiota*, przeł. J. Gładyś, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 254.

36 A. Lipszyc *Thomas Bernhard...*, s. 184; obłąd nie pozostaje bez związku z „oszałąłą zewnętrżnością”.

klarowności nie może być władcą pola widzenia, lecz wydany jest na pastwę szumów mózgu.³⁷

Bohaterowie pragną porządku, a odnajdują bezład, chcą spoistości, a znajdują chaos, pragną reguł i prawideł³⁸, a rejestrują tylko przypadek (okropny bezsens przypadku), szukają sensu, a muszą stwierdzić tylko bezsens, wyłącznie absurd. W *Wycince* aktor Burgtheater powiada we wzburzeniu: „Żyjemy wciąż w absurdzie, [...]. Proszę tylko pomyśleć. Że *wszystko* jest absurdalne. [...] pomyśleć tylko, że absurdalny świat to jedyny prawdziwy świat” (W, s. 168). Sam Bernhard powiedział z kolei: „Życie składa się z jednego pasma bezsensów, trochę sensu, ale na ogół sam bezsens”³⁹. „Wszystko jest ubóstwem i wiedzie w końcu donikąd”⁴⁰. Wertheimer powiada podobnie: człowiek wchodząc w świat wkracza, jak sugeruje, w świat nieporozumień:

który musimy znosić jako świat złożony z samych nieporozumień, a potem opuścić za sprawą jednego wielkiego nieporozumienia, śmierć bowiem jest największym nieporozumieniem, stwierdził, pomyślałem. (P, s. 79)

Nieporozumieniem jest np. śmierć Kollera w *Wyjadaczach* (w efekcie upadku), kończąca jego uporczywą pracę nad niemożliwym dziełem: śmierć, można rzec, nie mniej absurdalna od choroby i śmierci dziadka i matki – od jego własnej choroby.

Bohaterowie, jak już napisałem, przystępują do „dzieł życia” (jak zasiadał do niego Freumbichle), by do czegoś dojść, są zorientowani na myślenie i cel poznawczy. Redukują swą egzystencję do myśli, odcięci w „wieziennych pracowniach”, w całkowitej izolacji od świata, który mógłby tę c z y s t ą myśl tylko naruszyć i zmać. I czynią tak, dopóki ich to „nie przygniecie, nie przydusi i nie unicestwi” (T, s. 123). Bo u Bernharda „dzieła” takie są – bo muszą być, jak to wykazałem – bezsensowne i bezskuteczne (zob. też, A, s. 150). „Skok” w taką rozprawę, w doskonałe i „ostateczne dzieło” to nieubłagalnie

37 Píše o tym Adam Lipszyc w kontekście *Wzburzenia*, zob. tamże, s. 187.

38 Jedyną drogą, jaką mogą rozpoznać, jest zupełne bezdroże.

39 T. Bernhard *Katolicka egzystencja*, przeł. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 2 (62) s. 22-23.

40 Tamże.

„skok w nieskończoną otchłań” (T, s. 165). W *Korekcie* czytamy, że niepodobna wszystko: „wiecznie przemyślać od podstaw, możemy bowiem w tym dojść do punktu, w którym te nasze własne myśli, uśmiercające nas po kawałku drążące ustawicznie jak wiertła, tak długo będą to czynić, aż nas po prostu uśmiercą” (K, s. 220). Istotnie, „dzieła” rzucają ich w samotność i obłąd. W *Betonie* siostra powie bratu, który w swym dziele do niczego nie doszedł: „cóż masz z tego, że studiowałeś te wszystkie bzdury, wpędziło cię to w chorobę, jesteś już niemal obłąkany” (B, s. 20). W końcu, na wpół wariując, o ile będą na tyle przytomni, uciekają od tego, co ich przygniata. W opowiadaniu *Tak* bohater budzi się i zaczyna „bać się tych rozpraw”. Jest w stanie depresji „nasilającej się aż po granice wytrzymałość”; a w tę „bezwyjściowość” popada właśnie „przez absolutną [...] bezwyszściowość swojej pracy” (T, s. 46). Bohaterowie zdani na własny umysł, pograżają się w lęku, niemocy i rozpacz. Tkwią w martwym punkcie, spostrzegając, że nie są już zdolni do ruchu (T, s. 47); że – co gorsza – nie są zdolni do „wypowiedzenia choćby jednego spójnego zdania” (T, s. 58). Inni, trawieni lękiem, wydani są na pastwę natręctw, wykonując raz po raz bezsensowne gesty, czując np. natrętą, przymusową potrzebę liczenia, której, wobec odczucia lęku, nie mogą się oprzeć. W ten sposób chorobliwie próbują uzyskać dystans wobec tego, co ich dusi. Obsesyjnie powtarzając ten sam gest: chodzą do przodu i do tyłu, idą nieregularnym krokiem, liczą „aż do granic obłądę” – podobnie, rzecz można, jak obsesyjnie Bernhard puszcza w obieg wciąż te same słowa.

Wielu z nich żyje w nieustającej „autospekulacji” (B, s. 116), „w samopotępieniu i [...] w samowysztydzaniu” (B, s. 114). Bohaterowie oddając się obserwacji, potępiają i gardzą innymi, ale najbardziej zaciekle gardzą sobą. W *Betonie* siostra wykrzyczy bratu: „Gardzisz wszystkim, [...] wszystkim na świecie, wszystkim tym, co sprawia *mi* przyjemność, gardzisz. A przede wszystkim gardzisz samym sobą” (B, s. 26). W końcu, doprowadzeni do granic obłądę lub rozpacz bohaterowie czują nie tylko bezsilność, lecz także samotność i obcość – głuchą i przeszywającą:

„Co mnie zdumiewa”, powiedział książę, to jednak nie fakt, że wszystko było zawsze tymi szumami w moim mózgu, że te szумы są, ciągle były, ciągle będą, lecz ten przerażający fakt, [...] ani jeden umysł, nigdy nie odnotował tych szumów i nigdy ich nie odnotuje! Nie jest niczym wstrząsającym, że jest tak, jak jest, jedynie to, że ja sam jestem *tym*, że jedynie mój umysł jest *tym*, który musi rejestrować wszystko, co przez to jest straszne i zabójcze [...]. Ten fakt jest dla mnie zabójczy, *to* jest dla

mnie zabójczy fakt, mianowicie *to*, że jestem w tym fackie sam, że *sam jestem w tym fackie*". (Z, s. 145-146)

Kloaka i udawanie sensu

Przypomnijmy scenę z *Chłodu*. Bohater, siedząc na pniaku, mając przed sobą Heukareck, rozpamiętuje swe życie. Przypomina sobie kolejne kręgi dziecięcego piekła (szkołę, internat, gimnazjum). Wszędzie – roztrząsa – czuło to samo: był przepędzany, upokarzany, wydalany i odtrącany, rzucany w samotność. „Ciągle mnie odprawiano – powiada – nigdy nie przyjęto, nie przygarnięto” (A, s. 302). Siedząc na pniaku, bohater widzi cały absurd egzystencji. Pogardza sobą, że nadal żyje, choć wie jak marne, jak nikczemne jest życie. Co istotne, widzi pusty pokój na końcu mieszkania, gdzie dziadek co dzień o trzeciej nad ranem zasiadał do pracy, nad tzw. dziełem życia. By „wstawać wbrew bezsensowi, pracować i myśleć wyłącznie w bezsensie”. (A, s. 305). Widzi nietknięte ubrania nieboszczyka, jego papiery i notatki, by zapytać w końcu: „Czy teraz ja powinien zasiąść przy tym biurku?” (A, s. 304). I choć waha się, czy ma do tego prawo, to czytelnik wie, że podejmie niepisany testament, że w istocie już go podjął („Ale przecież od samego początku był to także mój system”, A, s. 305).

Dziadek, powie narrator *Chłodu*, „postrzegał świat prawidłowo: jako kloakę [...]. Kloaka miała w pogotowiu piękność natury dla wzroku ostrego [...]. Ale pozostawała kloaką” (A, s. 305-306). Podejmując testament, wnuk-pisarz (Bernhard) będzie zdobywał dowody na słuszność jego słów, tropiąc je wszędzie. I jak on, będzie wstawał wbrew bezsensowi – i w bezsensie, „z najwyższą precyzją, z najwyższą wnikliwością” będzie „udawał sens” (A, s. 305).

Paliatywy

Jak pisałem, bohaterowie Bernharda muszą uciekać – albo w śmierć (jak Wertheimer i Roithamer, Persjanka i Joana), albo do miejsc, które przyniosą im ulgę, schronienie choćby na chwilę. Szukają „trzeciego”, innego lub rzeczy, które sprawią, że ich egzystencja stanie się znośna, na powrót możliwa. W każdej powieści wykonują rozpaczliwy gest, mający ich przywrócić światu, z którego wypadli, i zagłuszyć jego bełkot, chaos i zamęt⁴¹. Ustawicznie szukają „ratunku” (np. T, s. 28), „ucieczki” (W), „ocalenia” (T, s. 8) lub „wybawienia”

41 „Czmychnąć i zostawić ten chaos za sobą” (B, s. 93).

(T, s. 107). Sięgają po „koło” (P, s. 106) albo „środek ratunkowy” (T, s. 82). Zbiegają z domu, dziedzictwa, ojczyzny, ale także od absurdalnych myśli; ponieważ wszyscy uciekają także przed sobą (przed traumatycznym jądrem własnej psychiki). Wystawieni na krytyczne oko „zabójczych instytucji” (A, s. 162), zbiegają, wpadając w pułapkę własnego spojrzenia, równie dręczącego i nieubłaganego. „Jestem obserwatorem samego siebie, naprawdę od lat nieustannie obserwuję samego siebie, jeśli nie od dziesiątków lat, żyję tylko w samoobserwacji i w samo rozważaniu”, powiada bohater w *Betonie* (B, s. 114). Każdy, mówi narrator *Sutereny*, „zdany jest na samego siebie, jest skazaną na siebie senną zmorą” (A, s. 181). Dlatego np. Glenn Gould w *Przegranym* nie tyle chce grać na fortepianie, ile się z nim zestroić, pragnie „zostać fortepianem”, by uciec od człowieka, którym jest (P, s. 93). Bohaterowie, by żyć dalej, muszą myśleć, która ich dławi, odciążyć albo „przesunąć” (B, s. 106), muszą ją zagadać lub rozproszyć. Może to być myśl natrętna lub absurdalna; może to być np. myśl o śmierci, w której „rozprasaniu”, powiadał Bernhard – ćwiczymy się wszyscy:

Ponieważ mamy pewność, że jedynie zmierzamy ku śmierci, i ponieważ wiemy, co to oznacza, próbujemy opanować wszelkie możliwe środki rozprasając to rozpoznanie, i dlatego widzimy na tym świecie, o ile dokładniej się przyjrzymy, tylko ludzi zajętych nieustannie i dożywotnio rozprasaniem. Ten mechanizm, [...] [jest] u wszystkich mechanizmem zasadniczym, [...]. Wszystkich tych ludzi, kimkolwiek by byli, porusza mechanizm rozprasania myśli o śmierci, nadciągającej tak czy owak, pomyślałem. Wszystko w człowieku jest rozprasaniem myśli o śmierci. (T, s. 55)

Dublerzy Bernharda uciekają do czegoś lub w coś albo w „przeciwną stronę”. Prześledźmy uważnie ich linie ucieczki. Po pierwsze, czasem najdosłowniej: wyjeżdżają, biegną (lub raczej wybiegają), słowem: opuszczają miejsce, które ich dusi („unicestwia”). W *Przegranym* bohater wyjeżdża z Wiednia i ratuje się Madrytem, w *Betonie* narrator ocala się Palmą, w *Wymazywaniu* – Rzymem. Jego „ocalenie”, wszakże jest niepewne i nietrwałe – jest ocaleniem na ów moment, gdy coś pękło, zostało zahamowane. Ucieka się właśnie po to, by ożywić, by wyzwolić życie tam, gdzie jest uwięzione⁴². Skoro gest ucieczki nie przynosi trwałej zmiany, trzeba go beznadziejnie powtarzać. U Bernharda

42 By posłużyć się sformułowaniem Gilles’a Deleuze’a.

istotniejszy od celu (Palma, Rzym, Madryt etc.) jest sam ruch (z miejsca w miejsce, tam i z powrotem), który sprawia, że dławiący lęk zmniejsza się lub na tę chwilę – znika. Zostać w miejscu, znieruchomieć, to u Bernharda w każdym wypadku śmierć. To z jednej strony depresja lub obłęd (w końcu samobójstwo), a z drugiej – to zastygnąć, zakrzepnąć w jednym kształcie, w krępującej formie (śmierć duchowa).

Drugą linią ucieczki jest u Austriaka Inny. W *Tak* narrator podejmuje ostatnią próbę „wyratowania się”, biegnąc do handlarza nieruchomości Moritza, by, jak mówi, „odkryć przed nim [...] całą skrywaną przez lata egzystencję”. Niezdolny do „wypowiedzenia choćby jednego spójnego zdania” usiłuje przed Moritzem, ostatkiem sił, zdać z siebie relację. I choć wyczerpuje się ona w mowie, do której handlarz wydaje się nie mieć dostępu, to narrator doznaje „znaczącej ulgi”. Za sprawą opowieści oczyszcza psychikę, opróżniając „wieloletni psychiczny rezerwuuar i śmietnik psychiczny”, który przepełnił się. Prawdziwy moment zwrotny następuje wszakże później, gdy monolog przerwie pojawienie się niejakej Persjanki i jej partnera życiowego, Szwajcara, którzy zachodzą w interesie do Moritza. Bohater wycofany (do siebie) i zamknięty (w sobie), pogrążony w autospekulacji, za sprawą Persjanki i jej historii – na pewien sposób krzyżującej się z jego własną – wraca do świata, z którego wypadł, by powiedzieć: „byłem po prostu szczęśliwy [...] nie musiałem w ogóle z a s t a n a w i a ć s i ę n a d s o b ą [wyróż. – P.J.]”. W *Betonie* bohater, zamknięty w swym „grobowcu”, „z rozpaczony” próbuje odwiedzić sąsiada, ląduje następnie w Palmie, gdzie poznaje młodą wdowę, Härdtl. Kobieta, za jego namową, dzieli się z nim swą traumą, co, jak obserwuje, uspokaja ją (B, s. 151). Jego z kolei obecność i historia Härdtl wyrywa z własnego piekła. „Rzeczywiście, nieszczęśliwy człowiek od razu *jeszcze* bardziej ożywia nas na duchu. I nasza choroba, nawet nasza śmiertelna choroba, jest prawie bez znaczenia” (B, s. 168)

Pod wpływem Innego własna myśl ulega przesunięciu, zostaje zaniechana albo staje się bardziej znośna. Niemal każdy bohater, izolując się od ludzi i świata, szuka sobie podobnego. Jego rzeczywistym krewnym jest na ogół człowiek „ślepego zaułka”. W *Korekcie* Roithamer darzy sympatią „tych najbardziej zepchniętych na margines społeczeństwa” (K, s. 84), tych „najbardziej bezradnych w świecie” (tamże). To im właśnie, ku przerażeniu rodziny, chce powierzyć swą schedę. W *Ungenach* spadek zostaje przekazany ludziom marginesu⁴³. W *Wymazywaniu* Murau ofiaruje całe Wolfsegg i całą jego okazałość

43 M. Mittermayer *Od świata...*, s. 82.

jako „absolutnie bezwarunkową darowiznę dla Izraelickiej Gminy Wyznaniowej w Wiedniu” (WR, s. 537). W *Przegranym* Wertheimera wprost fascynują ludzie nieszczęśliwi, a trafia na nich wszędzie, gdzie są ludzie, ponieważ, jak mawia, „człowiek to samo nieszczęście” (B, s. 73).

Potrzeba obecności i izolacji to elementarne napięcie w świecie powieści Bernharda. Bohaterowie zamykają się w „fortecy”, „twierdzy”, „grobowcu”, nie otwierając drzwi i nie odpisując na listy – nie obcując z nikim. Wertheimer zasłania zasłony z postanowieniem, że ich nie odsłoni; narrator *Przegranego* „barykaduje się w pokoju” (P, s. 83), wybiegając i krzycząc na każdego, kto przechodzi; w *Tak* bohater nie wychodzi ze „swojej więziennej pracowni” przez trzy miesiące (T, s. 59). Ale każdy z nich w końcu pęka i musi stwierdzić, że dłużej sam nie może, że dłużej nie da się samemu wytrzymać: „czternastego dnia [Wertheimer] odsłonił zasłony mieszkania przy Kohlmark i jak szalencie wybiegł na ulicę, spragniony jedzenia i ludzi” (P, s. 34). W *Tak*, jak pamiętamy, bohater biegnie, na wpół oszalały, do Moritza. W *Korekcie* Roithamer schodzi do wioski, do chłopskich synów i górników, a w Cambridge zachodzi do narratora, by „w jego towarzystwie ratować się od zwariowania” (K, s. 72-73)

Inny – choć relacje z nim bywają dwuznaczne i naznaczone egoizmem – wyrzyna „z piekła samotności” (B, s. 30), bywa „ostatnią szansą przeżycia” (P, s. 64), „ratunkiem”, „ostoją” (W, s. 76), „istotą regenerującą” (T, s. 10), kimś, kto odwdzi bohatera od samego siebie (tamże). Choć u Bernharda bohater jest w zwadzie z innymi, to właśnie w Innym, i przez Innego (także jego słowa i głos), może umknąć piekłu egzystencji.

Wierzyłem – czytamy w *Tak* – że mogę żyć tylko i wyłącznie swoją pracą, to znaczy pracą naukową, bez czyjejkolwiek obecności, długo, bardzo długo w to wierzyłem, przez wiele lat, a może dziesięcioleci, aż to momentu, gdy przekonałem się, że żaden człowiek nie może żyć tylko i wyłącznie swoją pracą, bez drugiego człowieka. (T, s. 14-15)

Nienawidzimy ludzi, a mimo to chcemy być razem z nimi, ponieważ tylko z ludźmi i tylko pośród ludzi mamy szansę żyć dalej i nie oszaleć. W samotności nie wytrzymujemy zbyt długo, oświadczył Reger, sądzimy, że możemy być sami, sądzimy, że możemy zostać opuszczeni, wmawiamy sobie, że możemy sami dalej żyć, oświadczył Reger, ale to tylko rojenia mózgu. Sądzimy, że obędziemy się bez ludzi, wierzymy wręcz, że obędziemy się nawet bez jednego, jedyne go człowieka, i uroiliśmy też sobie, że mamy tylko jedną szansę, tylko wtedy, kiedy jesteśmy sami

z sobą, ale to są rojenia mózgu. Bez ludzi nie mamy najmniejszej szansy przetrwania. (DM, s. 171-172)

Sam pisarz, ćwicząc się w obserwacji i krytyce (nie oszczędzając nikogo), nie mógł obejść się bez Drugiego. Całe lata powierzał się opiece starszej od siebie kobiecie, której – jak mawiał – zawdzięczał wiele, o ile nie wszystko⁴⁴. Kiedy zmarła, miał powiedzieć bratu: „Teraz ty musisz tu być dla mnie, inaczej nie przeżyję”⁴⁵. Bernhard mizantrop, autor *Wycinki*, w której zwrócił się przeciw wszystkim, szukał w życiu uznania i miłości⁴⁶. Jeśli Bóg jest miłością i oznacza akceptację – powiedział jego brat – to „Bernhard przez całe życie szukał akceptacji i miłości”, a więc, dodaje „szukał Boga...”⁴⁷.

Ucieczką jest u Austriaka także muzyka, w której pisarz zaprawiał się w młodości, lecz którą musiał porzucić. W *Przegranym* narrator pisze, że Steinway na którym grał, okazał się dla niego „fortecą” przeciw rodzinie, „bronią” przeciwko światu (P, s. 25). W *Betonie* bohater powiada: „czym byłoby wszystko bez muzyki”, by dodać znamienne: „nadal jest to muzyka, która mnie ratuje” (B, s. 115). W *Tak*, czytamy, ratuje ona przed „niechybną zagładą i unicestwieniem”. (T, s. 82). Bohater podejmuje próby „wyciągnięcia się z depresji Schumannem” (tamże). Muzyka wszakże, którą Bernhard uważał za najwyższą ze sztuk, w świecie powieści często okazuje się nie wystarczać.

Dlatego bohaterowie uparcie powracającą do słów. I chronią się w nich, jak w schowku, przyoblekają nimi, jak ochronną warstwą, wkładają na siebie jak „grecki płaszcz”⁴⁸. Szukają ich, przywołując jak zakłęcie przeciw chaosowi, który chcą rozpędzić, pragną na go chwilę „rozproszyc”. Uciekają się do własnego słowa i głosu, ale nade wszystko: do „cudzo głosu”, do cudzych słów, które – jak pamiętamy – wiele gmatwiają, ale ostatecznie są wszystkim, co

44 Chodzi tu o Hedwig Stavianicek, starszą od pisarza o 37 lat, zmarłą w 1984 roku, zob. M. Mittermayer *Od świata...*, s. 89-90; W *Dawnych mistrzach* napisał o niej: „Zawsze sądziłem, że muzyka jest dla mnie wszystkim, nieraz też, że filozofia, że wysoka, najwyższa w ogóle literatura, czy po prostu sztuka. Jednakże wszystko to, cała sztuka, czymkolwiek by była, niczym jest wobec tej jednej i jedynej ukochanej istoty”, cyt. za: tamże, s. 90.

45 „Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”, s. 62.

46 Tamże.

47 Tamże, s. 63.

48 Zob. wstęp niniejszego artykułu.

mają. W *Wyjadaczach* Goldschmidt-księgarz, choć narzeka na towar, który sprzedaje od lat, zawsze znajduje „[...] schronienie w jednym z tych historycznych zdań, które napisał jakiś szalony tak zwany poeta czy myśliciel” (T, s. 174). Są to, relacjonuje narrator, „zдания, pojedyncze zdania, na przykład Novalisa, Montaigne’a, Spinozy, Pascala, których od czasu do czasu się chwytam, by nie przepaść” (tamże). I choć nie uspokoją one całkowicie, to „odwracają uwagę” (W), przesuwając dławiającą myśl. Piszący, których Bernhard, jak Georges Perec, uważał za krewnych, okazują się poręką i odtrutką, a bywa – że ocaleniem (jak pisarz lubił powtarzać)⁴⁹. Nie dziwi więc, że w *Korekcie ściany Höllerowskiej* mansardy pokryte są cytatami i że pośród nich Roithaimer znajduje „schronienie”; że to za ich sprawą może w ogóle ścierpieć Altensam (symbolizujące niechciane dziedzictwo), „nie rozpadając się na kawałki” (K, s. 270-271).

Bo też bohaterom Bernharda nieustająco grozi rozpad i dekompozycja. Czytanie i pisanie – o czym piszę dalej – jest dla nich ucieczką przed nią, przed zsunieniem się w otchłań, przed pęknięciem nici, które wiążą ich ze światem. A więc, dodajmy, przed depresją, która jest załamaniem symbolicznej relacji ze światem⁵⁰. Czytając i pisząc, bohaterowie (sam Bernhard) próbują usadović się w przestrzeni symbolicznej⁵¹, usiłując zasypać otchłanną pustkę. Literatura – przez swoje zagadywanie pustki i kruchy sens, który próbuje ugrać w dookolnym bezsensie – jest odwrotnością depresji, przed którą uciekają bohaterowie. Oba gesty – lekturowy i pisarski – ratują przed (auto)destrukcją, przeglądaniem się w otchłannej pustce, w ciemnej – jak rzekłby Bernhard – kloace. Bowiern ten sam język, który mąci, daje także, jak pisał Barthes: „apotropaiczną siłę, czy też siłę integracji”⁵². „Dzięki czytaniu przekraczałem otchłanie, i tutaj ziejące o każdej dobie otworem, znajdując w lekturach ratunek przed stanami psychicznego rozbicia” (A, s. 264). To dla tego drzwi biblioteki, które w Altensam były zamknięte, muszą pozostać

49 „Jedyni przyjaciele, jakich posiadam, to umarli, którzy zostawili mi swoją literaturę, żadnych innych przyjaciół nie mam” (B, s. 33), „Nie mam żadnych krewnych, mówiłem jej to wielokrotnie, mam jedynie krewnych duchowych, nieżyjący filozofowie są moimi krewnymi” (B, s. 43).

50 J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007.

51 W tym kontekście zob. np. *Wstęp* Michała Pawła Markowskiego do J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Universitas, Kraków 2007, s. XVIII.

52 R. Barthes *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 189.

otwarte, a klucz – wyrzucony. To dlatego w ostatniej powieści Bernhard każe powiedzieć swemu *alter ego*:

Pierwsze, co teraz zrobię, rzekłem do siebie, to wypuszczę zamkniętego w Wolfsegg złego ducha, którego członkowie mojej rodziny, by tak rzec, skazali na dożywotnie więzienie, i nie tylko nie będę już więcej zamykał drzwi szaf z książkami, lecz zostawię je szeroko po wsze czasy otwarte. Klucze wrzucę do głębokiej studni, żeby nikt nigdy nie mógł tych szaf zamknąć, absolutnie nikt. (WR, s. 123-124)

Bez ich zawartości, „byśmy nie wytrzymali, ani ja, ani moja siostra”, czytamy w *Korekcie* (K, s. 278-279). W *Chłodzie* bohater w sanatoryjnej bibliotece odkrywa Verlaine'a, Trakla, ale nade wszystko *Biesy*. Niesłyszaność *Biesów* przydała mu „sił, wskazała drogę, powiedziała, że jestem na właściwej drodze *ku wyjściu*” (A, s. 345). Ta szalona i wielka literatura, powiada, „poraziła mnie, a bym mógł wyjść stąd jako bohater” (tamże; wyróż. – P.J.). Narrator szuka w sanatorium więcej „takich potworów”, a ponieważ nie może ich znaleźć, usiłuje co rychlej opuścić Grafenhof i szukać ich na wolności (A, s. 346).

Cudze słowa i głos okazują się w świecie Bernharda paliatywem pierwszym. Dlatego, gdy bohater nie ma do nich dostępu: fizycznie (gdy ktoś, jak w *Korekcie*, wydziera je z rąk) lub psychicznie (kiedy barierą okazują się umysł), dopada go „morderczy napad lęku” (T, s. 83).

Kreślić kruchą linię sensu

Zaczyna się zawsze tak samo. Kiedy coś zatyka gardło⁵³. Pisz się (a w każdym razie tak pisze Bernhard) właśnie wówczas, gdy coś niepokojąco pęka, wyrzuca z siodła, wytrąca ze świata, kiedy przez szparę naszych zawsze nie dość biegle skonstruowanych światów, wychyla się chaos i bezsens, odmęt i absurd, otchłań, powtórzmy, „ziewająca o każdej dobie otworem” (A, s. 264). Chaos, który, jak mówi Austriak, trzeba za sobą zostawić. Pisz się więc – powtórzmy jeszcze inaczej – gdy ukazuje nam się „czarny nurt”⁵⁴, ciemna otchłań, którą Bernhard określa ciemną kloaką. Ucieczka przed nią to w ostatecznym

53 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 9.

54 By posłużyć się określeniem M.P. Markowskiego, tegoż *Czarny nurt*.

rozrachunku – jak u Gombrowicza – ucieczka przed tym, co Freud nazywa Niesamowitym, a Lacan Realnym⁵⁵.

Nie da się znieść Realnego, powiada Markowski w *Czarny nurcie*, wobec czego – można tylko wokół niego krążyć, można się jakoś z niego wygrzebać, odnajdując punkt zaczepienia, błahy, nieistotny, wokół którego będzie można spleść ratunkową linię sensu wydobywającą z „ciemności absolutnej”⁵⁶.

[...] może to być też praktycznie wszystko, co się pojawi przed oczyma, z czego trzeba będzie budować miejsce do zamieszkania.⁵⁷

U Bernharda mamy podobną sytuację. U niego ten, kto patrzy w tę bezdenną otchłań, kto patrzy w kloakę zbyt długo, może w końcu „rzucić się w nią na łeb na szyję” (A, s. 306). Dlatego i tu bohater musi splatać „ratunkową linię sensu”, musi – powtórzmy – „z najwyższą precyzją, z najwyższą wnikliwością” udawać sens (A, s. 305). A wszystko po to, by, jak mówi narrator *Tak*, egzystencja na powrót wydała się możliwa, nawet jeśli „poczucie nowych możliwości egzystencjalnych nie utrzyma się zbyt długo” (T, s. 56).

Jedną z furtek, konstrukcji pomocniczych, jest w świecie powieści Bernharda pisanie. W *Chłodzie. Izolacji*, jego *alter ego* mówi o tym tak:

Już w tym czasie znalazłem ucieczkę w pisaniu, pisałem i pisałem, nie wiem ile, setki, wiele setek wierszy, istniałem tylko wtedy kiedy pisałem, mój dziadek poeta nie żył, teraz ja mogłem pisać, [...] rzuciłem się na poezję ze wszystkich sił, [...] i nawet jeśli te wiersze były bezwartościowe, to znaczyły dla mnie wszystko, nic na świecie nie znaczyło dla mnie więcej, nie miałem nic prócz możliwości pisania wierszy. (A, s. 287)

Nie sposób przeoczyć, że narrator *Tak* powiada niemal dokładnie to samo. Pod koniec opowieści ujawnia on, że pisze pewien szkic, kreśli jakieś zapiski; i właśnie za ich sprawą to, co dzieje się w jego życiu, staje się jeśli nie jasne, to bardziej znośne. „Pisaniem tego szkicu chciałbym osiągnąć od razu

55 Analiza dzieła Bernharda według psychoanalitycznego klucza nasuwa się nieodparcie. Tu, zwracając uwagę na pomieszczone w dziele Austriaka tropy, ledwie ją sygnalizuje.

56 M. P. Markowski *Czarny nurt...*, s. 135

57 Tamże.

kilka celów, utrwalić wspomnienie o Persjance, a z drugiej strony poprawić swój stan, przedłużyć swoją egzystencję”, i sprawić „sobie w ten sposób ulgę” (T, s. 85). Ucieczka w pisanie to praca odciążania: odciążania życia, wynajdywania jego nowych możliwości⁵⁸. Kriście Fleischman pisarz powiedział: „Człowiek zawsze ma c o ś, bo jak nagle nie ma niczego, w co może wierzyć, to umiera, prawda?”⁵⁹. Bernhard jest tu podobny do Gombrowicza, który w *Dzienniku* powiada, że pragnie czegoś, czego mógłby się uchwycić, chce złapać coś, by nie utonąć, pragnie poczuć się względem czegoś (i jest to, jak pamiętamy, np. ręka w Querandi)⁶⁰.

W jednej z rozmów Austriak powiedział (jak jego dziadek), że w życiu ciągle trzeba się oszukiwać, ponieważ „bez oszustw wszystko by się zapadało i niczego by nie było”⁶¹. Właśnie owo „nic” – nie coś, chaos – nie ład, bezkształt – nie kształt, i bezsens, a nie sens leży u podstaw pisania. „W gruncie rzeczy, mówi Bernhard, piszę wyłącznie dlatego, że wszystko jest bardzo nieprzyjemne”⁶². Kiedy przeżywa się przyjemne sytuacje, mówi, „nie można niczego napisać”. A ponieważ rzeczy przyjemnych jest mało, a jeśli są to tylko na krótki czas, „człowiek ciągle musi siadać do pisania”⁶³. Bo pisać, to u Bernharda uciekać od tego, co osacza i dławi; to pozbywać się ciężaru, który się niesie, przynosząc sobie ulgę, pisać – to znieczulać się, a także uciekać – od pustego, niespełnionego teraz. Dokładnie tak, jak w ostatniej scenie *Wycinki*:

i biegłem, biegłem i myślałem, że uciekłem od tej potwornej tak zwanej artystycznej kolacji na Gentzgasse, jak uciekłem od wszystkich potworności, i że napiszę o tej tak zwanej artystycznej kolacji na Gentzgasse, nie wiedząc co, po prostu coś o tym napiszę, i biegłem, biegłem i myślałem, że natychmiast napiszę o tej tak zwanej artystycznej kolacji na Gentzgasse, wszystko jedno co, byle zaraz i natychmiast napisać o tej artystycznej kolacji na Gentzgasse, natychmiast, myślałem, zaraz, myślałem wciąż, biegnąc

58 G. Delezue *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 2000, s. 11.

59 T. Bernhard, *Spotkanie*, s. 24.

60 W. Gombrowicz *Dziennik 1959-1969*, s. 58-60; pisze o tym m.in. Markowski w cytowanej pracy, zob. M.P. Markowski *Czarny nurt*.

61 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 24.

62 Tamże.

63 Tamże; u Bernharda albo się wariuje, albo pisze, T. Bernhard *Katolicka egzystencja*, s. 22.

przed śródmieście, zaraz i natychmiast, zaraz i natychmiast, nim będzie za późno. (W, s. 188-189)

Stawką pisania – odwróćmy uprzedni schemat – jest konstruowanie⁶⁴ czegoś, w miejscu gdzie nie ma nic, ładu, gdzie panuje tylko chaos, kształtu, gdzie jest tylko bezkształt – i sensu, w świecie, w którym króluje jego brak. Pisać, ujmijmy to jeszcze inaczej, to wyjść poza czas, a także wynieść poza niego innych. Bohaterowie Bernharda piszą bowiem nie tylko po to, by sobie „użyć” (T, s. 85), ale także po to, by utrwalić innych: jak Persjanekę w *Tak*, jak Pawła w *Bratanku*, jak Schermaiera w *Wymazywaniu*⁶⁵

skoro on o tym nie mówi, ja kiedyś o tym napiszę, w zaplanowanym Wymazywaniu, pomyślałem, napiszę o Schermaierze, o wyrządzonej mu krzywdzie, o dokonanych na nim zbrodniach. [...] jest moim obowiązkiem opowiedzieć w Wymazywaniu o Schermaierach i zwrócić na nich uwagę niejako w zastępstwie tych wszystkich, którzy nie opowiadają o swoich cierpieniach. (WR, s. 379)

Na ten powtarzający się gest zwrócił uwagę Mittermayer, sugerując, że literatura miała dla niego ocalić to, „co nie przetrwa w obliczu wszechobecnej śmierci”⁶⁶.

Pisanie wreszcie miało dla Austriaka potencjał dywersyjny i emancypacyjny. Było kreśleniem wokół siebie linii ochronnej: odgradzającej od chaosu, ale także od tych i tego, co nam grozi: instytucji, które gładzą szalują jednostki. To dlatego Kriście Fleishmann Bernhard powiedział, że co prawda siedzi w środku, w przedziale „państwowego młyna”, ale wyskakuje zawsze przed momentem zmiążdżenia⁶⁷. Literatura byłaby więc narzędziem walki, bronią (jak lubią mówić jego bohaterowie), którą wtyka się niczym pręt w obracające się z żelazną precyzją koła, utrzymujące sztywną skorupę systemu – owego mielącego wszystkich młyna, o którym Bernhard pisał w *Korekcie*.

64 Konstruowanie, a nie odnajdywanie, bo sens u Bernharda – jak u ponowoczesnych myślicieli – się wytwarza, a nie znajduje w świecie.

65 M. Mittermayer *Od świata...*, s. 89.

66 Tamże, s. 89.

67 T. Bernhard *Spotkanie*, s. 109.

Próbować, mimo wszystko

Od Bernhardowskiej kloaki, od bezdennej otchłani nie ma – jak pisałem – całkowitej ucieczki. Nigdy nie uda się jej do końca wyegzorcyzmować⁶⁸. Pozostają tylko zakłęcia: Inny i literatura albo Inny poprzez literaturę – maskujące traumatyczne jądro, które osłabia lub zawiesza relację z rzeczywistością.

Na świat powieści Bernharda można spojrzeć jak na teatr, który pisarz stworzył na całe życie. Jest on sceną:

ogłupioną setkami tysięcy postaci, przedstawienia poprawiły się od dnia premiery, wymienia się rekwizyty, wyrzuca aktorów, n i e r o z u m i e j ą - c y c h g r a n e j s z t u k i [wyróż. – P.J.], tak było zawsze. Każdą z tych postaci jestem ja, wszystkimi tymi rekwizytami ja, dyrektorem ja. (A, s. 181)

Aktorzy są przekonani o bezsensowności komedii, a także tragedii, w której grają. „N i e r o z u m i e j ą c o j e s t g r a n e, bo także ja sam tego nie rozumiem [wyróż. – P.J.]” (A, s. 182). Ale ciągle próbują od nowa, ponieważ nic innego im nie pozostaje. Usiłują, chwytając się półśrodków, powracać do świata, z którego wypadli, i odbudowywać (lub tylko udawać) sens, który zniknął w bezdennej otchłani.

Ostatecznie sam Bernhard odnajdzie nadzieję w beznadziei i wybierze ucieczkę – nie w śmierć, lecz właśnie w życie – nieustannie usensawiane i odnawiane:

należy zaczynać wciąż od początku i próbować wciąż od nowa, aż uda się przynajmniej raz w przybliżeniu [...] należy próbować wciąż od nowa, choćby to było nie wiem jak jałowe i nie wiem jak potworne i beznadziejne. Mimo skrajnej niepewności najgłębszego zwątpienia musimy podejmować i kontynuować to, co zamierzyliśmy, wiedząc, że p e w n o ś c i n i e m a, a d o s k o n a łoś ć j e s t n i e o s i ą g a l n a. Rezygnując bez próby, kończymy w rozpacz i ostatecznie jesteśmy zgubieni. Jak każdego dnia musimy się obudzić i podjąć to, co zamierzyliśmy, [...] i nie zniechęcać się przy pierwszych i prawdopodobnie powracających myślach, że to zamierzenie będzie porażką. P r z e c i e ż p o z a p o r a ż k a m i n i c n i e m a. Mając przynajmniej wolę porażki, idziemy naprzód i w każdej sprawie i we wszystkim musimy mieć przynajmniej wolę porażki, jeśli

68 Podobnie, nadzwyczaj trafnie, pisał w odniesieniu do Gombrowicza Michał P. Markowski, tegoż *Czarny nurt*.

nie chcemy pójść na dno od razu, co faktycznie nie może być zamiarem, który nas tu trzyma. (T, s. 30-31)

Ostatecznie próba, którą Bernhard podjął w młodości, ciągle ją ponawiając, przypomina poniekąd próbę Sartre'owskiego Roquentina. W ostatniej scenie *Mdłości*, obserwując śpiewającą Murzynkę, Roquentin zastanawia się – jak pamiętamy – czy i on dałby radę uzasadnić swe istnienie, próbując „w innej dziedzinie”⁶⁹. Byłaby to książka, powieść: gdyż, jak powiada, nic innego nie umie robić⁷⁰. I choć bohater Sartre'a nie ma wielkiej nadziei, jak – dodajmy – nie ma jej np. bohater *Tak*, to czuje się „jak facet zmarznięty do szpiku kości, który jechał wśród zadymki i nagle wszedł do ciepłego pokoju”. Jak ktoś, powiedziała by Bernhard, kto w tę powszechną zimę, zostaje okryty w ochronny płaszcz. O jakiej książce myśli Roquentin? „Powinna być piękna i twarda jak stal i powinna zawstydząć ludzi z powodu ich istnienia”. Dokładnie taka – powiedzmy to wprost – jak cała Bernhardowska literatura⁷¹.

69 Bohaterowie Bernharda bezustannie uzasadniają swoje istnienie. „Rzuciłem się na Schonberga, aby się usprawiedliwić, na Regera, na Joachima, ba, nawet na Bacha, tylko po to, żeby się usprawiedliwić, tak teraz rzucam się na Mendelssohna w tym samym celu” (B, s. 56).

70 J.-P. Sartre *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1974, s. 241.

71 Tamże, s. 241-242.

Abstract

Paweł Jasnowski

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

The World as a Cloak and Pretending to Make Sense: Palliatives in Thomas Bernhard's Prose

The characters in Thomas Bernhard's prose share a fundamental experience that revolves around chaos and fear as well as an imperative or compulsion to narrate. They search for (partial) remedies in order to survive, and they resort to prostheses and palliatives in their attempts to bring themselves back into the world out of which they have fallen. Bernhard's doubles are always motivated by an instinct of self-preservation. Among the most effective palliatives, it seems, are the Other and literature, or the Other through literature. As the writer has suggested himself, what is at stake in his writing is to neutralize fear and horror, to subdue life's senseless elements, and to construct something in the place where there is nothing, creating order where chaos reigns, form instead of formlessness, and brittle meaning in a world ruled by its absence.

Keywords

alienation, aporia, Thomas Bernhard, the Real, self and identity