

# Od poetyki wstępu do metaliterackich afirmacji, czyli o tym, co Bernhard wyczytał u Gombrowicza

Marian Bielecki

ORCID: 0000-0003-2490-0823

Witold Gombrowicz w *Dzienniku* przyznawał się, że chce samego siebie uczynić bohaterem literackim jak Hamlet czy Don Kichot<sup>1</sup>. Że ta sugestia jest inspirująca, być może najlepiej przekonują gesty innych pisarzy, nader chętnie czyniących go postacią literacką. Co ciekawe, dotyczy to autorów niepolskich<sup>2</sup>, bo polscy Gombrowicza zdają się traktować bardziej serio, to znaczy jako ideowego oponenta i ewentualne źródło inspiracji<sup>3</sup>. Jednym z najbardziej intrygujących posunięć tego rodzaju jest aluzja Thomasa Bernharda poczyniona w powieści *Zaburzenie*. Książę Saurau wspomina zarządcę zamku Hochgobernitz, „niejakiego Gombrowicza”, który miał sporządzić plan, „według którego cały majątek zostanie zlikwidowany”, i który mimo iż nie podobał się jego ojcu „ani pod względem fizycznym, ani umysłowym” (Z 191), miałby ożenić się ze starszą siostrą księcia, z czego jednak nic nie wyszło, bo „za-

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 179.

<sup>2</sup> Ewa Kobyłecka-Piwońska, *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017)* (Kraków: Universitas, 2017).

<sup>3</sup> Marian Bielecki, *Historia – Dialog – Literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego* (Wrocław: Wydawnictwo UWr, 2010); Marian Bielecki, *Gombrowicziady. Reaktywacja* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2020).

rządca runął w głąb wąwozu i został pochowany” (Z 191–192)<sup>4</sup>. Polski pisarz jest tu bohaterem trzeciego albo czwartego planu, nieodgrywającym żadnej istotniejszej roli, a w całej już powieści nie znać bodaj żadnych śladów inspiracji. Jednakowoż zdarza się, że komentatorzy i komentatorki zestawiają te dwa nazwiska<sup>5</sup>. Biograficzna anegdota mówi, że Bernhard swemu bratu, Peterowi Fabjanowi, polecił lekturę *Ferdydurki*, a w bibliotece w jednym z jego domów można do dziś zobaczyć *Iwonę, księżniczkę Burgunda*<sup>6</sup>. Innych przesłanek w tej sprawie nie potrafię przedstawić, niemniej jednak w tekście tym mam zamiar dowodzić, że o relacji pomiędzy Bernhardem a Gombrowiczem można mówić w kategoriach literackiego wpływu.

Zasadnicze moje tezy są trzy. Po pierwsze, dominantą wczesnej fazy twórczości Bernharda – mniej więcej do *Kalkwerku* – jest poetyka wstrętu, ponieważ afekt ten stanowi podstawę relacji międzyludzkich i zasadniczą strategię obronną bohaterów przed urazami doznanymi od innych<sup>7</sup>. Wzór paradygmatyczny stanowi pod tym względem książka *Autobiografie*, przejmujący pamiętnik dziecka zranionego, opuszczonego, wykluczonego, odraagowanego podszytą nihilizmem, resentymentem i wstrętem radykalną krytyką zinstytucjonalizowanej kultury (rodziny, szkoły, polityki), ale i podejmującego próbę przepracowania tej negatywnej afektywności w kierunku postaw bardziej afirmatywnych. Pierwsze powieści mają typową poetykę: miejscem akcji będzie ta sama górnoaustriacka prowincja z groźną przyrodą i pogodą, stanowiąca niezmiennie ponurą, złowrogą, antyidyliczną scenerię jeszcze bardziej przygnębiających wydarzeń, zaludniona przez ludność uwikłaną we wszelkie możliwe patologie i występki. Protagonista, *homo bernhardus*, to przeważnie stary, zgorzkniały mężczyzna, udęczony przez zawieszenie między niebywałą pychą a poczuciem niespełnienia, będzie wyżywał się w niesłychanych, obłądnych, monstrialnych monologach, w których będzie spotwarzał wszystko i wszystkich – w tym i samego siebie. Na tym etapie najistotniejsza jest lektura Arthura Schopenhauera<sup>8</sup>. Po drugie, z czasem jednak pisarz

<sup>4</sup> W oznaczaniu tekstów Bernharda stosuję skróty: WR – Wymazywanie. Rozpad, tłum. Sława Lisiecka (Warszawa: WAB, 2004); DM – Dawni mistrzowie. Komedja, tłum. Marek Kędzierski (Warszawa: Czytelnik, 2005); KE – „Katolicka egzystencja”, tłum. Marek Kędzierski, *Kwartalnik Artystyczny* 2 (2009); KA – Kalkwerk, tłum. Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak, posłowie Karol Franczak (Łódź: Oficyna, 2010); MN – Moje nagrody, tłum. Marek Kędzierski (Warszawa: Czytelnik, 2010); S – Spotkanie. Rozmowy z Krystą Fleishmann, tłum. Sława Lisiecka (Warszawa: PIW, 2010); A – Autobiografie, tłum. Sława Lisiecka (Wołowiec: Czarne, 2011); W – Wycinka. Ekscytacja, tłum. Monika Muskała (Warszawa: Czytelnik, 2011); Z – Zaburzenie, tłum. Sława Lisiecka (Warszawa: Czytelnik, 2013); KO – Korekta, tłum. Marek Kędzierski (Warszawa: Czytelnik, 2015).

<sup>5</sup> Stephen D. Dowden, „A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy”, w: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, red. Matthias Konzett (Rochester&Suffolk: Camden House, 2002), 67; przyp. 18; Marek Kędzierski, „Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard”, *Kwartalnik Artystyczny* 4 (2007); Marek Kędzierski, Posłowie, w: *Thomas Bernhard, Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*, tłum., posłowie Marek Kędzierski (Warszawa: Czytelnik, 2019), 153, 157; Marcin Polak, *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni* (Kraków: Universitas, 2016), 213, 217; Paweł Jasnowski, „Świat jako kloaka i udawanie sensu. Paliatywy w świecie prozy Thomasa Bernharda”, *Teksty Drugie* 2 (2017).

<sup>6</sup> Agata Barełkowska, „Decydujące fragmenty Mrozu napisałem w Warszawie...». *Polskie wycieczki Thomasa Bernharda*, *Kwartalnik Artystyczny* 3 (2009). Por. Agata Wittchen-Barełkowska, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda* (Poznań: Nauka i Innowacje, 2014), 195.

<sup>7</sup> Piszę o tym w tekście: „O udęce młodości, resentymencie i wstręcie, a także o tym, czy Thomas Bernhard czytał Witolda Gombrowicza”, *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 4 (2021).

<sup>8</sup> Świat jako wyobrażenie; pesymizm woluntarystyczny; brak metafizycznego ładu; zbawienie przez sztukę; pochwała tragedii jako jedynego rodzaju zdolnego do przedstawienia „okropnej strony życia”, na którą składają się „ból, ludzkie cierpienie, tryumf zła, szyderstwo rządów przypadku i upadek bez ratunku sprawiedliwych i niewinnych”, a także szczególnie predyspozycje do pokazywania „wewnętrznej sprzeczności woli” (Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, tłum., wstęp, komentarz Jan Garewicz [Warszawa: PWN, 2009], 391, dalej jako ŚWP); postrzeganie ludzkiej egzystencji jako rozpiętej między „bólem a nudą” (ŚWP 474), „pragnieniem i jego zaspokojeniem” (ŚWP 477), które (to zaspokojenie) także przynosi przesyt i monotonię (ŚWP 411); wreszcie ogólne przekonanie, że „cierpienie jest istotą życia” (ŚWP 484), mającego skądinąd tyle samo z tragedii, co z komedii (ŚWP 489) – to powody, dla których frustraci Bernhardowsy chętnie go czytali, wspominali i nakręcali się nimi w swoich rozdzierających monologach.

orientuje się, że ta poetyka, jak i stanowiąca jej podstawę afektywność – wstręt i resentyment – mają swoje ograniczenia: emocjonalne, intelektualne, ideowe – tu kluczowe znaczenie ma lektura Friedricha Nietzschego<sup>9</sup>. Po trzecie wreszcie, autor *Ecce homo* podpowie środki tego przewartościowania, przydatny jednak okaże się i Gombrowicz oraz jego metaliterackie pomysły.

Przypominająca Nietzscheańską genealogię strategia, realizowana na płaszczyźnie metaliterackiej i z czasem wspierana poetyką satyry, zaczyna być dominantą w twórczości Bernharda mniej więcej od jednego z najbardziej „gombrowiczowskich” jego utworów, za jaki uznają *Kalkwerk*. Protagonista to typowy Bernhardowski paranoik, ciężko naznaczony traumami dzieciństwa wspomnianego „jako coś niesamowitego, jakby patrzył w głąb piekieł” (KA 50), teraz mieszkający w okolicy będącej „źródłem wszelkich możliwych chorób” (KA 52), trawiony chronicznymi stanami wyczerpania, owładnięty obsesją zamknięcia i izolacji, broniący się przed lękiem przed „*elementem obcym*” (KA 7) właśnie mizantropią oraz hipochondrią. Taki jest Konrad – nie wierzy w możliwość międzyludzkiego porozumienia („Tak zwane idealne współzycie to kłamstwo” [KA 150]), izoluje się, żeby stworzyć studium, ale nieustannie zdaje się szukać kontaktu z innymi, pozostając zawieszonym pomiędzy „piekłem samotności” a „piekłem współbycia” (KA 150). Te sporadyczne relacje są jednak specyficzne, mają wszak wiele wspólnego z obserwacją, próbą, reżyserią, eksperymentem, co się tyczy zwłaszcza kalekiej żony, którą Konrad katuje metodą Urbantschitscha i pseudonaukowymi eksperymentalnymi ćwiczeniami ze słuchem, wymową oraz karną lekturą Kropotkina. Parokrotnie skazany psychopata, zwyrodnialec, w końcu morderca, ale z pewnymi pretensjami intelektualno-artystycznymi – to Konrad. Tak czy owak, jego w miarę częste uwagi na tematy metaartystyczne wydają mi się interesujące i nie wykluczam nawet ewentualności bezpośredniej inspiracji koncepcją metaliteracką wpisaną w *Ferdydurkę*.

<sup>9</sup> Przewyciężając idealizm i estetyzm Schopenhauera, Nietzsche powiedział: „Sztuka jest zasadniczo **afirmacją, błogosławieństwem, apoteozowaniem istnienia**... – Co oznacza **sztuka pesymistyczna**?... Czyż nie jest to *contradictio* [„sprzeczność”? – Tak. Schopenhauer **popęlnia błąd**, gdy pewne dzieła sztuki oddaje na służbę pesymizmowi. Tragedia **nie** uczy «rezygnacji»... – Przedstawienie straszliwych i problematycznych spraw samo jest już u artysty instynktem mocy i wspaniałości: nie boi się on ich...” (Friedrich Nietzsche, *Notatki z lat 1887–1889*, tłum. Paweł Pieniążek [Łódź: Oficyna, 2012], 221–222). Zarzucał też mu niewłaściwy, zablokowany w swej ambiwalencji mieszającej „dobrą wolę” i „odrazę”, stosunek do pesymizmu, w wyniku czego nie pozwolił tej drugiej „dojść dostatecznie do głosu” (Friedrich Nietzsche, *Nachlass. Pisma z lat 1884–1885*, tłum. Grzegorz Kowal, posłowie Giorgio Colli [Warszawa: PWN, 2011], 12). Powiadał w związku z tym wprost, że jego filozoficzny projekt „przewartościowania wszystkich wartości” obejmował również zmianę „zapatrywania w kwestii wstrętu” (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*; cyt. za: Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. Grzegorz Sowiński [Kraków: Universitas, 2009], 194). Zmiana w postrzeganiu wstrętu polegałaby na przejściu od traktowania go jako elementu poznania, gwarantującego dystans i poczucie odrębności, do usiłowania powściągnięcia gestu negacji, a następnie na wypracowaniu postawy wstrętu do wstrętu, homeopatycznej intensyfikacji i odwagi wejrzenia w to, co nie do zniesienia. Był to jeden z sensów idei *amor fati*, w Radosnej wiedzy tak oto wyłożonej: „Nie chcę toczyć wojny z brzydota. Nie chcę oskarżać, nie chcę oskarżać nawet oskarżycieli. Jedynym przeczeniem z mojej strony niechaj będzie odwracanie wzroku. A w sumie i ogólnie: chcę kiedyś wreszcie mówić już tylko «tak!»” (Friedrich Nietzsche, *Radosna wiedza*. [„La gaya ciencia”], tłum. Małgorzata Łukasiewicz [Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2008], 181). Literackim dokumentem tego przesilenia jest *Tak mówił Zaratustra*, gdzie tytułowy bohater to „człowiek bez wstrętu [...], który przewyciężył wielki wstręt” (Friedrich Nietzsche, *Tak mówił Zaratustra*. Książka dla wszystkich i dla nikogo. I-IV, tłum. Grzegorz Sowiński, posłowie Cezary Wodziński [Kraków: Zielona Sowa, 2005], 259, dalej jako: TMZ), w którego „kącikach ust nie skrywa się wstręt” (TMZ 14). Być „człowiekiem bez wstrętu” to znaczy też być zdolnym do przeżuwania jako trawienia tego, czego nie da się strawić, zaprzeczenie womitowania treści, asymilacji tego, czego nie da się zasymilować. A także być zdolnym do tańca i śmiechu, ponieważ: „Nie gniewem, lecz śmiechem można uśmiercić” (TMZ 41). Zawsze wtedy pojawia się śmiech, rozładowanie napięcia, ekskluzyja i inkluzja. Towarzyszy temu sceptyczny, krytyczny wymiar – genealogicznej analizy wyróżnionych pojęć: podmiotu, rozumu, dzieła, dobra, prawdy, piękna, moralności (Michel Foucault, „Nietzsche, genealogia, historia”, w tegoż: *Filozofia, historia, polityka*. Wybór pism, tłum., wstęp Damian Leszczyński, Lotar Rasiński [Warszawa–Wrocław: PWN, 2002], 113–135).

W tym jego specyficznym wykładzie sporo jest niekonsekwencji, niemniej jednak sądzę, że te uwagi składają się na polemikę z pewną koncepcją Dzieła o ewidentnie modernistycznych rysach. Zaczyna się to od artystowskiej wyniosłości i indywidualizmu („Masy odmawiają jedynostce tego wszystkiego” [KA 55]), poprzez założenie, że projektowane dzieło *O słuchu* będzie ewoluowało od nauki do sztuki (KA 68), a kończy na zadeklarowanej nienawiści do „wszystkiego, co układne, wszystkiego, co jest formą” (KA 60). Kontestacja tego, co formalne, wyraża się tu w zakwestionowaniu postrzegania dzieła jako podporządkowanej intencjonalności, a zarazem autonomicznej („osoba pisarza jest bez znaczenia” [KA 180]), strukturalistycznej („wszystko się mieści w dziewiątce, z dziewiątki można wszystko wyprowadzić” [KA 68]) i esencjalistycznej (zawierającej „istotne”, a nie „drugorzędne problemy” [KA 200]) „czystej formy”, która kryłaby w sobie pewien hermeneutyczny sekret<sup>10</sup>.

Takie wyobrażenie kwestionowałaby niemożność artystycznego ogarnięcia całości projektu, ponieważ Konrad z powodu swojej autystycznej nadwrażliwości stale narażony jest na „rozproszenie uwagi” (KA 72), przy czym zagrożeniem jest – zupełnie jak w przypadku doznań Józia opisanych w pierwszym akapicie *Ferdydurki* – zarówno jego wewnętrzna, psychiczna dezintegracja („w omdleniu godzinami obserwował siebie z pozycji tego, kto zapisał studium” [KA 154]), jak i ingerencja tego, co zewnętrzne („cały świat jest niczym innym jak tylko rozpraszeniem (wobec studium)” [KA 178]). Proces pisania nie ma mocy scalającej i prowadzi od syntezy poprzez kolejne syntezy aż do „rozproszenia” (KA 59). Niemożność hermeneutycznego odsłonięcia wynika zarówno z indolencji komentatorów („profesorscy przeżuwacze [...] idąca w miliony armia ciurów nauki i historii” [KA 66]), mistyfikującej roli dyskursu („Słowa rujnują” [KA 119]), specyfiki egzegezy („Każde wyjaśnianie prowadzi do całkiem błędnego rezultatu, cierpi na tym całość, kiedy trzeba wszystko wyjaśniać, a do tego zawsze i tak pozostanie błędnie wyjaśnione, toteż rezultaty wszelkich wyjaśnień przynoszą zawsze odwrotne rezultaty” [KA 68]), jak i z nieesencjalistycznej, różnicującej się w dekonstrukcjonistycznym sensie *différance*, ontologii samego dzieła („dzieło wyznacza ostateczny punkt, ostateczny punkt, który oczywiście w chwili, z którą się go osiąga, przestaje być ostatecznym punktem i tak dalej, [...] tak zwane dochodzenie do rzeczy prowadzi donikąd” [KA 64])<sup>11</sup>.

Dzieło ma być „celem egzystencji” (KA 17), ale biografia Konrada to ciąg życiowych niepowodzeń i niespełnień. Władze umysłu nie są w stanie tego wytrzymać i Konrad ustawicznie się skarży: „w chwili najwyższej koncentracji wszystko mi się zawsze rozsypywało” (KA 59); „Zamiast koncentracji (nad studium) [...] pojawia się nagle de-koncentracja (nad studium)” (KA 79). Dekonstrukcyjna specyfika procesu tworzenia sugestywnie przypomina znane pomysły poststrukturalistów. Mnogość niekończących się syntez, które bynajmniej w ostateczną, dialektyczną syntezę się nie układają, może się kojarzyć z właściwością Tekstu Rolanda Barthes’a, którą określał jako „odraczanie *signifié* i grę na zwłokę” i którą objaśniał za pomocą figury ewangelicznego szaleńca, opętanego przez demona mnogości<sup>12</sup>. Tak też jest identyfikowany przez narratorkę Konrad („graniczy niemal z obłędem” [KA 148]). Jego artystyczne perturbacje mogą się wydawać niezłą eksplikacją zagadkowej formuły

<sup>10</sup>Osobliwie ascetyczna i funkcjonalistyczna estetyka architektoniczna Kalkwerku również miałyby tu znaczenie. Por. Adam Lipszyc, „Inne gmachy. O kilku budynkach u Bernharda”, w: Korekty Bernharda. Szkice krytyczne, red. Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021), 107–120.

<sup>11</sup>Analogie z *Ferdydurką* są uderzające. Metaliterackie filipiki Gombrowicza również miałyby wydzwięk antyscholastyczny, antyhermeneutyczny, antystrukturalistyczny i antyesencjalistyczny. Por. Marian Bielecki, *Widma nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza* (Warszawa: IBL, 2014), 90–140; 253–296.

<sup>12</sup>Roland Barthes, „Od dzieła do tekstu”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie* 6 (1998).

Michela Foucaulta, piszącego o szaleństwie jako o „nieobecności dzieła”, ukutej na marginesie *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*<sup>13</sup>. Przekonywał on zatem, że należy tu raczej mówić o prawdziwej archeologii milczenia, które zostaje dopuszczone do głosu, ale które nie mówi. W konsekwencji tekst o szaleństwie nie skrywa hermeneutycznej tajemnicy, ale raczej pewną rezerwę, *residuum* sensu odraczające i zawieszające znaczenie. Jacques Derrida nie tylko w tej kwestii nie dawał się przekonać i dowodził, że dyskurs o szaleństwie, o szaleństwie samym w sobie nieujarzmionym przez reguły rozumu i psychiatrii, z uwagi na racjonalistyczną specyfikę języka jest dyskursem niemożliwym i w tym sensie „demoniczna hiperbola” szaleństwa nie może być oddana obiektywizującym, skazującym na przedmiotowość, pacyfikującym, policyjnym i koalicyjnym językiem rozumu. Autor *O grammatologii* powiedział wprost: „Zdanie jest ze swej istoty normalne”<sup>14</sup>; niezależnie od tego, w jakiej formie intelektualnej czy psychicznej pozostaje mówiący, niezależnie też od tego, w jakiej poetyce, choćby najuboższej czy dewiacyjnej, usiłuje się wysłowić, także dlatego, że sama komunikacja opiera się na założeniu ciągłości i przejrzystości osobowości.

W sposób podobny do Derridy normalizującego składnię myślał Ludwig Wittgenstein: „Myśl to jest zdanie sensowne”<sup>15</sup>. Jak wiadomo, Bernhard na wiele sposobów dawał wyraz fascynacji jego osobą, poglądami, a także członkami rodziny<sup>16</sup>. Jeśli idzie o analogie związane z tym, co było najbardziej dla Wittgensteina istotną intelektualnie sprawą, czyli z refleksją lingwistyczną, przybierającą w *Traktacie logiczno-filozoficznym* postać opisu związków świata (przedmiotów) i języka (nazw), który to (język) jest pojmowany jako klarowny i krystaliczny system arbitralnych i różnicujących elementów, pozwalający na pełną i wiarygodną reprezentację oraz izomorficzne przejścia między faktami, zdaniami i myślami, podlegającymi weryfikacji logicznej i prawdziwościowej – i w tym sensie byłoby to ujęcie realistyczne, w *Dociekaniach filozoficznych* opisu relatywizujących gier językowych, podpadających pod pragmatyczne kryterium fortunności, zrozumiałości i intersubiektywnej sprawdzalności – i w tym sensie byłoby to ujęcie antyrealistyczne, to wolno by tu było mówić o inspiracji znowu w zakresie bardzo ogólnym<sup>17</sup>. Nie ma u Bernharda bardziej szczegółowych i konsekwentnych nawiązań do metateoretycznego namysłu nad językiem i warunkami sensowności wypowiedzi, jest radykalny sceptycyzm językowy, wyglądający na sprzeciw z najbardziej znanymi bonmotami Wittgensteinowskimi. Najczęściej jest jednak u Bernharda tak, że zdaje się kwestionować Wittgensteinowski pragmatyzm językowy na poziomie eksplicytnych i raczej ogólnych stwierdzeń. Przykładem może być *Korekta*, gdzie padają następujące słowa: „jasność nie jest możliwa w niczym, a jednak możliwe jest coś zbliżającego się do jasności, zbliżonego, nie pełna, faktyczna wiedza,

<sup>13</sup>Michel Foucault, „Przedmowa”; „Szaleństwo, nieobecność dzieła”, tłum. Tadeusz Komendant, w tegoż: Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, wybór, oprac. Tadeusz Komendant, postłowie Michał Paweł Markowski (Warszawa: Aletheia, 1999), 9, 151–160.

<sup>14</sup>Jacques Derrida, „Cogito i historia szaleństwa”, w tegoż: Pismo i różnica, tłum. Krzysztof Kłosiński (Warszawa: KR, 2004), 94.

<sup>15</sup>Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum., wstęp Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2002), 20. Dalej jako: TLP. Dominik Sulej („Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza, [Kraków: Universitas, 2015], 53–54) sugeruje, że Gombrowicz z Wittgensteinem polemizował w Kosmosie. Niektóre uwagi interpretacyjne są naciągane, ale sugestia, że w jednym przypadku problem epistemologiczny objaśniony zostaje za pomocą elementów wziętych z *Dociekań filozoficznych* (trójkąt=strzałka) jest raczej słuszna. Por. Witold Gombrowicz, *Kosmos* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 22–23; Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp, przypisy Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2000), 288–289.

<sup>16</sup>Por. Jakub Momro, „Logiczna składnia obłędu (Wittgenstein, Beckett, Bernhard)”, *Teksty Drugie* 6 (2013).

<sup>17</sup>Na temat tej lingwistycznej filozofii zob. Wittgenstein – nowe spojrzenie, red. Alice Cray, Rupert Read, red. nauk. wyd. pol. Piotr Dehnel (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW, 2009), 11–30.

tylko jedynie zbliżona do niej, wszystko zawsze jest tylko zbliżone i może być tylko zbliżone” (KO 173–174), które wydają się bezpośrednią polemiką z poglądem z *Traktatu logiczno-filozoficznego*: „Cokolwiek da się w ogóle pomyśleć, da się jasno pomyśleć. Co się da powiedzieć, da się jasno powiedzieć” (TLP 28). Teza mówiąca, że język ściąga myśl w dół, że słowa ośmieszają myśl, to omalże topos tej twórczości (A 178, 317; KA 119; W 8–9). Tak samo często powtarzane jest przekonanie, że komunikacja międzyludzka to jedno wielkie nieporozumienie (A 113).

Te przeświadczenia znajdują swój wykładnik na płaszczyźnie poetyki w postaci radykalnie niewiarogodnych narratorów i ich oraz ich interlokutorów obłądnych monologów. Różne są tego interpretacje: pomieszczenie umysłu, zakwestionowanie możliwości ekspresji i reprezentacji albo – na odwrót bądź jednocześnie – próba wysłowienia tego, co niemożliwe czy trudne do nazwania. Tak właśnie: uporczywość powtórzeń mogłaby oznaczać pochwałę mówienia, negację milczenia i imperatyw mówienia prawdy. Być może zachowuje w taki sposób w myśl zalecenia Wittgensteinowego jakieś sfery niewypowiedzianego i przemilczanego<sup>18</sup>, ale kryterium kulturowego tabu na pewno nie czyni obowiązującym. Nierównie częściej sugerowano jednak, że repetytywność dyskursu tych powieściowych bohaterów wskazuje na słabości języka, trudności wysłowienia i faktyczną klęskę komunikacji. Wydaje mi się, że przesłanie Bernharda lokuje się gdzieś pośrodku, między radykalną krytyką języka a przeświadczeniem o absolutnej konieczności języka i samego mówienia, między mętną generalizacją a precyzją języka – bo przecież Bernhard słynie z dobitnego nazwania tego, co poddaje krytyce. Marjorie Perloff zdaje się łączyć te dwie opcje w perspektywie Wittgensteinowskiej, sugerując dwa powody poetyki kompulsywnego powtórzenia: augustiańską z ducha próbę odróżnienia imienia własnego od pospolitego oraz uzyskiwanie subwersywnego i politycznego wymiaru wypowiedzi za pomocą ironicznych permutacji i rekontekstualizacji<sup>19</sup>.

Formalnym wykładnikiem językowego sceptycyzmu, a także stanu umysłu Bernhardowych protagonistów jest poetyka ich niesłychanych opowieści. Powtórzenia, paralelizmy, enumeracje, anafory, elipsy, przeciągające się w nieskończoność zdania, dekonstrukcja syntaksy i gramatyki, idiomatyzacja stylów wypowiedzi bohaterów z jednoczesną multiplikacją oraz mieszaniem głosów narracyjnych – ten najdosłowniejszy stylistyczny wyraz pomieszczenia umysłowości – to cechy tej powieściowej poetyki. Krystian Lupa miał rację, twierdząc, że estetyzacja i literaturyzacja maniackich monologów nie ma sensu, ponieważ jest to „często język kaleki, obsesyjnie ubogi, jałowo schematyczny, monotematycznie chorobliwy, powtarzający utarte frazesy, gubiący się w gąszczu nie kończącej się trywialności, głupoty, język pomówień i kalumnii, język maniackalnych anonimowych oskarżeń, język nieporadny i domorosły...”<sup>20</sup>. W pierwszym rzędzie jego podejrzliwa, istnie genealogiczna poetyka mierzy krytycznie i satyrycznie w banalność, tautologiczność, frazes, kolokwialność, płycizny myślowe etc. Jednocześnie płaszczyzna dyskursywna stanowi w tych utworach pudło rezonansowe mieszające i poglądy samego Bernharda.

<sup>18</sup>Rüdiger Görner, „The Broken Window Handle: Thomas Bernhard’s Notion of «Weltbezug»”, w: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, 96.

<sup>19</sup>Marjorie Perloff, „Border Games: The Wittgenstein Fictions of Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann”, w teście: *Wittgenstein’s Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), 157–160.

<sup>20</sup>Krystian Lupa, „Znowu Bernhard”, w: *Thomas Bernhard, Dramaty, t. 1*, tłum. Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Danuta Żmij-Zielińska, wybór, posłowie Krystian Lupa (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 396–397.



Problematyka metaartystyczna odgrywa dużą rolę w *Korekcie*. Wyłania się tam ona z uwag na temat konstelacji kilku „dzieł”, z których najważniejsze pozostają dwa: architektoniczny projekt Stożka, usytuowanego w geometrycznym środku lasu Kobernaßerwald, obmyślony i zbudowany przez profesora nauk przyrodniczych w Cambridge, Roithamera, oraz jego intelektualna spuścizna złożona z tysięcy kartek i obszernego manuskryptu porządkowana przez narratorkę. Oba intelektualno-egzystencjalne projekty kończą się klęską. Siostra zamiast zamieszkania w betonowej budowlu pozbawionej okien wybiera samobójczą śmierć, a redagowanie papierów po Roithamerze, wskutek męczącej namysł presji zewnętrznego świata (KO 10) oraz własnych natręctw (KO 306), nie przebiega planowo, wywołując niechęć („redagować czy redakcja przyprowadza mnie o młodości” [KO 161]) i prowadząc do chronicznej bezsenności, permanentnego rozdrażnienia, prostracji i na „skraj obłądu” (KO 136). Tę szaloną rekonstrukcję szalonego projektu można znowu rozumieć jako zakwestionowanie pewnej koncepcji dzieła. Tytułowa „korekta” nie oznacza redakcji materiału, tylko jego „porządkowanie i segregowanie” (KO 158) w celu wydobywania wewnętrznej architektoniki dzieła i jego „pierwotnej spójności” (KO 16), ponieważ „wszystkie trzy rękopisy Roithamera, wszystkie te wersje bowiem składają się na jedną całość, każda wynika z następnej, całość obejmującą ponad tysiąc stron, w której każdy element jest równie ważny” (KO 159), a „suma tego wszystkiego stanowi Całość” (KO 160). Dzieło Roithamera ma zatem mieć właściwości organicznej, modernistycznej formy, a jej całościowość ma się ostatecznie zsyntetyzować w procesie konkretyzacji („przemysleć ten temat do końca, tak, żeby nic nie pozostało już do przemyślenia, nie pozostawić niczego, co jeszcze nie zostało objaśnione” [KO 46]). Podobnie projekt Stożka ma ewidentnie nowoczesny charakter: racjonalizm, funkcjonalność, geometryczność, ascetyczny minimalizm. Zakres tej polemiki jest jednak szerszy ze względu na zakładaną korelację pomiędzy koncepcjami lektury, natury i życia: „życie i natura jako lektura” (KO 191). Wskazuje na to również formuła „tak zwane dzieło życia” (KO 160–161) odniesiona do kategorii „Całości”, dlatego tytuł powieści ma też egzystencjalne sensy.

Potrójna niemożność – finalizacji projektu architektonicznego miejscem nadającym się do zamieszkania, skonstruowania dzieła, skończenia egzystezy – oznacza zatem niezdolność do ogarnięcia egzystencji za pomocą kategorii proponowanych przez psychologię i moralność tamtego czasu. Tożsamość Roithamera nie wpisuje się w normatywne wzorce i jest opisywana w kategoriach radykalnej ekscentryczności: inności („już od początku był inny niż wszyscy inni” [KO 38]), niedostępności („znamienną cechą jego relacji z innymi był zawsze całkowity brak zrozumienia” [KO 38]) i autonomiczności („odrzucając wszystko to, co było zewnętrzne w stosunku do niego, wybiegało poza jego osobowość, obce było jego umysłowi” [KO 38]). W obronie uruchamia typową dla *homo bernhardus* strategię afektywną: „wstręt, nic prócz wstrętu” (KO 216), do rodziny (KO 207), zwłaszcza matki (i kobiecości [KO 262, 268]), nauczycieli (KO 324) i oczywiście Austrii jako kraju i państwa wypaczającego ducha i kulturę, obłudnego i bezwstydniego, zrujnowanego gospodarczo, będącego zagrożeniem dla jednostki, uniemożliwiającego jej rozwój i skazującego na pospolitość (KO 26–33). Aczkolwiek z pewnymi wyjątkami, przede wszystkim do swoich „rzeczywistych powinowatych” (KO 68), czyli wiejskich chłopaków z okolic Altensam, z którymi relacja opisywana jest za pomocą homoerotycznego eufemizmu („kochał ten sposób bycia” [KO 68]). Ciągnęło go do prostych ludzi: robotników, drwali, służby (KO 179), ponieważ preferował „stojących na uboczu, a spośród nich tych najbardziej zepchniętych na marginesie społeczeństwa” (K 84), „najbiedniejszych w społeczeństwie, najbardziej bezradnych w świecie” (K 84). Pieniądze ze sprzedaży majątku Altensam przeznacza na „pomoc zwol-

nionym więźniom z zakładów karnych, tym tak zwanym przestępcom, którzy w rzeczywistości są ludźmi wtrąconymi w chorobę [...] i których w tę chorobę wtrąciło społeczeństwo” (KO 182).

*Wycinka* może sprawiać wrażenie obyczajowej satyry czy komedii, jednakże rozgrywa się w typowo Bernhardowskim *entourage'u*. Narrator znajduje się w permanentnym kryzysie psychofizycznym, objawiającym się izolacją, poczuciem bezsilności („niemoc psychiczna i fizyczna” [W 9]; „jestem najsłabszym człowiekiem z najsłabszym charakterem” [WE 10]; „byłem miękki i słaby” [W 21]), skłonnością do autokompromitacji („zaczynam się znów robić podły i niegodziwy” [W 21]), a także osaczenia, prześladowania, poniżania. Wstręt, obrzydzenie, odraza, mdłości i wymioty to afektywne reakcje, które wciąż dominują w prawie wszystkich jego odniesieniach do świata i ludzi (WE 7, 8, 14, 16, 17, 18, 20, 34, 44, 47, 50, 61, 69, 84, 117, 144, 145, 149, 159, 173, 183). W stanie mocnego rozdrażnienia wybiera się na uroczystą kolację na Gentzgasse u Auersbergerów, z którymi niegdyś pozostawał w wielkiej zażyłości, później przez lata nie miał z nimi kontaktu i myślał o nich z wielką niechęcią, by teraz niespodziewanie także dla siebie odnowić przyjaźń. Decyduje się na to, mimo że myśli o nich, a także o sobie w relacji z nimi, jak najgorzej: „Jacyż żałośni i podli ludzie, myślałem, [...] a zaraz potem, jakiż żałosny i podły ze mnie człowiek, skoro przyjąłem ich zaproszenie” (W 25). Jego obłądny, coraz bardziej pijacki i deliryczny monolog sprawia wrażenie podobnie pomieszanego jak jego uczucia, ponieważ przynosi rozpamiętywanie dawnego, dobrego, dekadentckiego czasu połączone z wyliczeniem zaznanych krzywd i nieprawości. Na pozór jest więc tak samo jak we wcześniejszych powieściach, można by nawet odnieść wrażenie, że paroksyzm wstrętu zdaje się osiągać w *Wycince* swoją kulminację. Tak jednak nie jest, ponieważ parę rzeczy się mocno zmienia.

Po pierwsze, wstręt jest zrazu narzędziem de-konstrukcji, „*rozbierania na czynniki pierwsze*” (WE 51), czyli obserwacji, demaskacji, kompromitacji. Bardzo zresztą bezlitosnej i złośliwej, a jest to tym bardziej drastyczne, że, jak wiadomo, ma tu miejsce personalna aluzja do Gerharda Lamperbergera, kompozytora, któremu Bernhard napisał ongiś libretto, a ten wspierał go finansowo. Przedstawia go tak oto: „Mały Auersberger z wielkim brzuchem” (W 70), „*epigon Weberna*” (WE 11), alkoholik, homoseksualista (WE 158). Auersbergerom zarzuca tępotę, megalomanię, nieszczerą przyjaźń maskującą interesowność, zawiść i podłość. Zjadliwie odnotowuje ich teatralność, komedianstwo, efekciarstwo (WE 64, 67), jak również upodobanie do klisz i frazesów: „*kontakty artystyczne*” (WE 8), „*wybitnie artystyczna kolacja*” (WE 11), „*intelektualna konwersacja*” (WE 147). Stąd w jego narracji obecność metafrasz eksponujących cudzysłowowy charakter wszystkich pojęć: „zwykli nazywać” (WE 7), „jak to się mówi” (WE 8, 11, 16, 23), „że tak powiem” (WE 9), „tak zwane” (WE 13, 19, 33). Przyprawiająca Auersbergerów o dobre samopoczucie ich „dobra wola kulturowa”<sup>21</sup>, ich ubrania „*szlachetnie znoszone*” (WE 11) oraz pokoje „zagracone józefińskimi i biedermeierowskimi meblami” (WE 23) – to dla niego nic innego jak pretensjonalność, snobizm, aspiranctwo i nieudolna próba naśladowania arystokracji, byle tylko zapomnieć o swoich korzeniach i drobnomieszczańskiej mentalności. Bohater nie poprzestaje na inwektywach, ponieważ prezentuje mechanizmy działania społecznej dystynkcji i czyni to – jestem tego prawie pewien – inspirując się kreacjami Młodziaków i Hurleckich w *Ferdydurce*. Identyczna jest bowiem zarówno metoda przedstawiania przykładów działania społecznej dystynkcji, specyfiki działania, jak i dekonstrukcji tej struktury. Na przykładzie wystroju posiadłości Auersbergerów

<sup>21</sup>Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Scholar, 2005), 157.



(gobeliny, józefińskie i biedermeierowskie meble) sugeruje naiwność wiary w to, że ludzie podziwiają zagwarantowany przewagami materialnymi ich „bezwstydnny rytm życia” (WE 144), podczas gdy tak naprawdę zachwycają się meblami, artefaktami i wyrafinowaną aranżacją. Powiada: „Nie tylko ubiór czyni człowieka, również meble i kilkusetletnie drogocенności” (WE 144). Jego podejrzliwe i sceptyczne oko zauważa, że pokój muzyczny „zbyt pięknie, zbyt perfekcyjnie urządzoney [...] Ta wszechobecna perfekcja, gryząca wręcz w oczy, też tylko odrzuca, [...] tak jak w ogóle obrzydliwe są mieszkania, w których, jak to się mówi, *wszystko jest na swoim miejscu*, nic nie odstaje i nie ma prawa odstawać” (WE 143–144).

Po drugie, pójście do Auersbergerów ma mieć funkcję „skutecznej terapii” (W 10), która ma przynieść „psychiczną i fizyczną odnowę” (W 10). W porównaniu z lekturami innych powieściowych protagonistów także następują zmiany. Ani Schopenhauer, ani Nietzsche się nie pojawiają, wymieniani bywają natomiast Montaigne i Gogol, a więc i przesłania pogodniejsze, bardziej afirmatywne, satyryczne i ludyczne. I tak się rzeczy mają w *Wycince*, moim zdaniem najzabawniejszym utworze Thomasa Bernharda. Kapitalna scena kolacji rozkręca się z wolna, w rytm resentmentowego wywodu i suspensowych taktyk gospodarzy, oczekujących słynnego aktora z Burgtheater. Tak jest do momentu przebudzenia narratora-bohatera, ponieważ mimo najlepszych chęci zasypia upity szampanem, a obudzony reaguje komiczną impertynencją wobec Auersbergerowej. Przy stole tymczasem jest już słynny aktor z Burgtheater, dominujący *causeur*. W poczuciu niedoceniaenia uruchamia się też pisarka Jeannie Billroth (której pierwowzór rozpoznano w Jeannie Ebner), dawna kochanka protagonisty, teraz postrzegana jako grafomanka imitująca nieudolnie Virginię Woolf. Zaczyna się agresywny towarzyski agon, ostra wymiana ripost i prowokujących pytań, obnażających niekompetencję albo hipokryzję, oraz kolejne wybuchy bezlitosnej szczerości, bez wyjątku bardzo aroganckie. Poetyka powtórzeń w parodii krytycznej egzegezy ma tu satyryczną funkcję: tautologiczność wypowiedzi w sporze aktora i pisarki na tematy teatru i dramaturgii odsłania faktyczny brak jakiejkolwiek treści merytorycznej w kolejnych zdaniach, w których nie pada ani jeden argument, za to sporo powoływania się na instytucjonalne legitymizacje (WE 111). Jeszcze śmieszniejszy efekt rodzi zderzenie gestów i okoliczności towarzyszących wypowiedziom (zwłaszcza gospodyni i aktora). Tak oto śmiechem oswaja Bernhard to, co było przedmiotem wstępu protagonisty. Na tym jednak nie poprzestaje, ponieważ rozpoznaje nie tylko arbitralność afektu wstępu, jego dwuznaczność, ale także symplifikujący, wartościujący i w tym sensie tożsamościotwórczy charakter. Najpierw zwraca uwagę na afektywne ambiwalencje w swoim stosunku do innych ludzi („zobaczyłem swoją łachudrowatą twarz, swoje własne złachane ciało, i poczułem znacznie większe obrzydzenie do siebie samego niż obrzydzenie, które poczułem do Auersbergera i jego towarzyszek” [WE 18]), a także tematyzuje resentmentową naturę tego efektu i jego działanie: „umniejszyłem znaczenie wszystkich [...] siebie samego dowartościowując, [...] to było nikczemne” (WE 62). Wszystkie te rozczarowania puentują się w następujący sposób: „Cały świat jest dzisiaj śmiechu wart, do tego jeszcze na wskroś żenujący i kiczowaty, taka jest prawda” (DM 76). „Taka jest prawda” – ta fraza powraca notorycznie w ostatnich kilku powieściach Thomasa Bernharda.

W *Dawnych mistrzach* najważniejszą postacią jest pisujący do „Timesa” muzykolog Reger, ratujący się przed rozpaczą – najpierw egzystencjalną, a potem spowodowaną śmiercią ukochanej żony – wizytami w Kunsthistorisches Museum oraz tyleż powierzchownymi, co istotnymi przyjaźniami z muzealnym strażnikiem Irrsiglerem i relacjonującym to wszystko Atzbacherem. Wszyscy

trzej tworzą konstelację fabularno-narracyjną, zarysowującą dalszy, być może najbardziej konsekwentny, projekt polemiki z dawnymi koncepcjami metaartystycznymi i zarazem konsept wizji konkurencyjnej. Krytyka ta faktycznie jest najbardziej metodyczna, ponieważ zwraca się nie tylko ku uwarunkowaniom instytucjonalnym dyskursu metaartystycznego, ale i samej jego pojęciowości. Pierwsze uderzenie idzie w stronę instytucji historii sztuki, szkolnictwa oraz muzeum. Dyskursowi o sztuce zarzuca się tu egzegetyczną nieudolność oraz nudziarstwo: „Tysiące, ba, dziesiątki tysięcy historyków sztuki, bredząc, dokonują zagłady sztuki” (DM 21). Dydaktycy zostają ocenieni jeszcze złośliwiej, są „drobnomieszczkańscy do szpiku kości” (DM 31) i mają tani „gust nauczycielski” (DM 31): „Nasi nauczyciele to w większości żałosne kreatury, których zadanie życiowe polega, jak się wydaje, na tym, żeby barykadować młodym ludziom życie, a w końcu wpędzić ich w ciężką depresję na całe życie. Do zawodu nauczycielskiego garną się też przecież wyłącznie sentymentalne i perwersyjne półgłówki z niższej warstwy klasy średniej. Nauczyciele to bezwolni pomagierzy państwa” (DM 31–32), zmuszający uczniów „do nauczenia się na pamięć idiotycznego szesnastozwrotkowego wiersza Schillera” (DM 33). Szkoła pozostaje na usługach państwa, a jej rolą jest reprodukcja „państwowego człowieka, człowieka atestowanego, reglamentowanego, rejestrowanego, trenowanego, zdeprawowanego i zdeprymowanego, jak wszyscy” (DM 35), a także zideologizowanego katolicko i/lub narodowo-socjalistycznie.

Wektor polemiczny zwrócony zostaje także bardziej konkretnie i najmocniej obrywa się Adalbertowi Stifterowi, cieszącemu się powszechnym uznaniem reprezentantowi literatury biedermeierowskiej i mitu habsburskiego, będącemu piewą idyllicznej atmosfery prowincji, przepełnionej jednak kołtuństwem, filisterstwem i dewocją. Powiada Reger, że czytelnicy „ruszają tysiącami na pielgrzymkę do Stiftera i padają na kolana przed każdą jego książką, jakby każda z nich była jakimś ołtarzem” (DM 52). Kojarzy się to oczywiście z Gombrowiczem i jego upodobaniem do sakralnej retoryki w opisywaniu spektaklu, jakim jest dla niego powszechny kontakt ze sztuką. Weryfikuje to zjawisko Reger „eksperymentem stifterowskim” i „próbą Stiftera” (DM 50), polegającymi na złożonej znajomym propozycji lektury pisarza i zapytaniu o szczerą opinię na jego temat: „wszyscy powiedzieli, że to im się *nie* podoba, że są *niepomierne* rozczarowani” (DM 50). Bardzo to znowu w stylu Gombrowicza, podobnie jak pytania o wrażenia z *Madonny z Wiśniami* Tycjana, która najwyraźniej „nie zachwyca”: „Nawet jednemu z zapytanych obraz ten się nie spodobał, wszyscy patrzyli na niego z podziwem tylko dlatego, że był taki słynny, [...] ale do nikogo nie przemówił” (DM 50). Wątek perspektywy odbioru pojawia się również w opisie tego, co dzieje się w muzeach. Zdaniem Regeera, działa w nich snobistyczny i aspirancki przymus: „Ludzie tylko dlatego przychodzą do muzeum, że powiedziano im, iż człowiek kulturalny powinien tam chodzić, nie przychodzą z zainteresowania, ludzie absolutnie nie interesują się sztuką, a w każdym razie dziewięćdziesiąt dziewięć procent ludzi absolutnie nie interesuje się sztuką” (DM 8–9).

Reger formułuje niezwykle interesujące uwagi na temat samej ontologii dzieła oraz interpretacji. Tworzy pojęcie „lektury niekompletnej”, bardzo przypominającej Barthes’a koncepcję z *Przyjemności tekstu*<sup>22</sup>, dokonywanej przez „utalentowanego kartkującego” (DM 23), a która ma polegać na czytaniu fragmentarycznym, ale niesłychanie intensywnym, „z największą pasją czytelniczną, jaką można sobie wyobrazić” (DM 24), co miałyby być czymś bardziej wartościowym niż powierzchowna próba ogarnięcia całości jakiegoś dzieła („Lepiej przeczytać

<sup>22</sup>Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska (Warszawa: KR, 1997), 18.

dwanaście linijek książki z najwyższą intensywnością, czyli, jak można by powiedzieć, przebić się do Całości, niż gdybyśmy przeczytali całą książkę tak *jak normalny czytelnik* [DM 24]). Ma to być lektura dialektyczna i prowadzić od fragmentu do Całości, czyli do tego, „co kompletne, dokonane” (DM 25), i do sprowadzenia tejże Całości do fragmentu. W tym rysie – ale nie tylko w tym, bo również w jeszcze jednym, jakby Gadamerowskim przeświadczeniu o przełamywaniu obcości tekstu i autora w lekturze: „książka tylko dla mnie została napisana” (DM 150)<sup>23</sup> – procedura ta przypomina „koło hermeneutyczne”; i chyba nie przypadkiem, bo Reger okazuje się w końcu czytelnikiem Friedricha Schleiermachera (DM 153).

Powody kontestacji „Całości” są bardzo zasadnicze, ponieważ pojęcie to obejmuje płaszczyznę rozumienia, lektury oraz kompozycji będącej wykładnikiem założeń epistemologicznych i antropologicznych. I to czyni ją czymś najbardziej problematycznym: „Całość i skończona perfekcja są dla nas nieznośne” (DM 25), „doskonała perfekcja, [...] Całość w ogóle nie istnieje” (DM 25). Dlatego Reger formułuje ideę „kardynalnego błędu” (DM 25–26), elementu dekonstruującego estetyczną idealność, kompromitującego mit arcydzieła (DM 25). Wsparcie dla założeń arcydzielnosci stanowiło pojęcie „oryginalności”, również kwestionowane przez Regeera: „Każdy oryginał jest już sam w sobie falsyfikatem” (DM 70), jakby mimowolnym nawiązaniem do intuicji Derridy, wedle którego wszelka tożsamość jest „zawsze już” zainfekowana przez nietożsamość, w związku z czym pierwszeństwo, źródłowość i czystość tożsamości oryginału pozostają zakwestionowane istnieniem kopii jako czegoś suplementarnego i wtórnego, ale pozostającego warunkiem jego (oryginału) możliwości – i tym samym niemożliwości<sup>24</sup>. Autonomię artefaktu najsukutechniej podważa płaszczyzna odbioru: „Kiedy mówię, że nie interesuje mnie opinia publiczności, kłamie, kłamie, kiedy mówię, że nie interesują mnie moi czytelnicy. [...] tekstu pisanego nikt nie pisze dla siebie, to kłamstwo, kiedy ktoś powie, że to, co pisze, pisze tylko dla siebie” (DM 105). Okoliczność ta ma określone konsekwencje hermeneutyczne: „Wartość tego utworu kryje się nie tyle w tym, czym on sam jest, ile w tym, że możemy o nim dobrze dyskutować” (DM 110).

Względnie łatwo dałoby się wyprowadzić z tej antyhermeneutyki zarys jakiegoś pozytywnego programu. Jest bowiem tak, że w swoich późniejszych tekstach Bernhard nie poprzestaje na krytyce i usiłuje wydobyć się poza negatywność, poza resentyment, poza wstręt. Dokonuje się to na planie afektywnym i dyskursywnym. Powiada, że obrzydził sobie wszystko, cały świat, włącznie z ukochaną żoną: „Latami [...] mogłem istnieć w i dzięki tej metodzie obrzydzania” (DM 41). Śmierć żony przynosi traumę i wszystko zmienia. Nienawidzi odtąd muzeów, do ich ekspozycji ma „głęboki wstręt” (DM 40) – też do pojęć metaartystycznych (DM 111), prezentów (DM 117), znawców sztuki (DM 119), literatury (DM 129), państwa i demokracji (DM 124–125), ale nie może ani też nie chce z nich rezygnować: „z usposobienia jestem naturą nienawidzącą muzeów, prawdopodobnie jednak właśnie z tego powodu od ponad trzydziestu już lat tu przychodzę” (DM 22). Mówi również coś takiego: „Tylko wciąż na nowo przekonując się, że Całość nie istnieje, że nie ma skończonej perfekcji, jesteśmy w stanie żyć dalej. Całość i Per-

<sup>23</sup>Por. Hans-Georg Gadamer, „Estetyka i hermeneutyka”, w tegoż: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp Krzysztof Michalski, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 2000), 132.

<sup>24</sup>Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* (Kraków: Homini, 2003), 235–267. Por. Rosalind E. Krauss, „Oryginalność awangardy”, tłum. Małgorzata Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1996), 399–420.

fekcja są dla nas nie do wytrzymania” (DM 26). Okazuje się zatem, że kategorie estetyczne mają określone implikacje ideologiczne i egzystencjalne. W tym zakresie skutecznym narzędziem problematyzacji „Arcydzielności” są strategie parodystyczne („Dzieło sztuki, obojętnie jakie, można ośmieszyć” [DM 70]) i jest to o tyle ważne, że parodii i karykaturze ma podlegać wszystko: ludzie i świat (DM 72, 73). Przekonuje więc Reger: „Tak naprawdę to kochamy tylko te książki, które nie są Całością, które są chaotyczne, bezradne” (DM 26). Dlatego – dowodzi – kochamy Bacha, Beethovena, Mozarta, Pascala, Montaigne’a, Voltaire’a z powodu ich klęsk, co pozwala nam oswoić własną ograniczoność. To w tym sensie należy rozumieć następującą definicję sztuki: „Cała sztuka w ogóle nie jest niczym innym jak sztuką przetrwania, [...] próbą uporania się z tym światem, w całej jego obrzydliwości” (DM 177). To pozwala na fascynację postponowaną, inkryminowaną Austrią (DM 143), nawet jeśli Austriak zawsze jest „pospolitym nazistą albo debilnym katolikiem” (DM 144), dlatego jest „*najciekawszym*, jednocześnie jednak jest on mimo to wciąż *najniebezpieczniejszym Europejczykiem*” (DM 144). To nie jedyny tego rodzaju gest w powieści: „Zawsze zajmowałem się wyłącznie ludźmi, natura sama w sobie nigdy mnie nie interesowała, wszystko we mnie odnosiło się zawsze do ludzi, jestem, że tak powiem, fanatykiem ludzi [...] Nienawidzę ludzi, ale jednocześnie są oni jedynym sensem mojego życia” (DM 61); „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” (DM 171).

W *Wymazywaniu* głównym bohaterem jest Franz-Joseph Murau, opowiadający swojemu uczniowi Gambettiemu o przeszłości i terażniejszości w Wolfsegg. Przeszłość to czas koszmaru toksycznej rodziny, destrukcyjnego wychowania narodowo-socjalistycznego, rodzącego strach i nietolerancję (WR 116–117), oraz katolickiego, wtrącającego w „fałszowanie natury, chorobę” (WR 117). Przeszłość to jednak przede wszystkim matka mająca wszystkie cechy „ostatniego człowieka” („Jej mania wielkości [...] stopniowo wszystko pomniejszyła” [WR 84]) i siostry, z którymi Franz-Joseph uwikłany był w fatalną relację wzajemnej nieufności, niezrozumienia, niechęci, pogardy, permanentnego pomawiania, nie bez dyskretnego podtekstu kazirodczego. W szerszej perspektywie Wolfsegg to „okropny klimat” (WR 15), „siedlisko tępoty” (WR 15), żądzy zysku i ksenofobii. Podstawową reakcją obronną jest wstręt: do Wolfsegg (WR 89, 215), matki i sióstr (WR 61, 87, 111), krewnych ze strony matki (WR 434), zwłok rodziców i brata (WR 329), gołębi (WR 330), rytuałów bożonarodzeniowych (WR 90), uniwersytetu, medycyny (WR 43), fotografii (WR 24), sentymentalizmu (WR 350), bezsilnych ludzi (WR 65), rzeźników (WR 151), polowania (WR 154), łowczych (WR 488), domku myśliwskiego, w którym jego rodzina ukrywała nazistów (WR 163). A więc w punkcie wyjścia jest tak samo jak we wcześniejszych utworach. Punkt dojścia będzie jednakowoż trochę inny.

Natomiast terażniejszość to okoliczności przyjazdu z Rzymu do Wolfsegg na pogrzeb rodziców i brata, którzy zginęli w wypadku samochodowym. To także próba przewartościowania myślenia o traumatycznej przeszłości i właśnie przewyciężenia afektywnych negatywności. Od dzieciństwa Muraua charakteryzowała budząca trwogę błyskotliwość i ciekawość, dzięki której udawało mu się kompromitować najbliższych. Najbardziej przemyślna taktyka polegała na ewokowaniu w nich wstępu do samych siebie, ponieważ „konfrontował ich z ohydztwami” (WR 33). Już dawno spojrzął z „*niedowierzaniem*” (WR 125), potem utkwiał w nich „nieruchomy wzrok”, by w końcu ich „*przejrzeć*” (WR 125), co uczyniło go „rozkładaczem i rozsądaczem” (WR 125) i czego mu nie wybaczone.

„Konfrontacja z ohydztwami” zachodzi również na płaszczyźnie metaliterackiej, obejmując zatem i sferę odbioru. Murau kilkakrotnie wspomina o trudnościach opisania Wolfsegga i zapowiada, że ten opis, jeśli w końcu powstanie, będzie nosił tytuł *Wymazywanie* (takich auto-intertekstualnych odniesień jest więcej, bo wspomniane zostaje nazwisko Bernharda [WR 8], a autocharakterystyka Muraua jako „kalającego gniazdo” [WR 17–18] to również oczywisty trop biograficzny) – a zatem jednocześnie o czymś mówi i to robi. Czytana powieść okazuje się więc performatywnym projektem samej siebie i inscenizacją wstępu. Tak trzeba rozumieć stematyzowaną w powieści poetykę „przerysowywania”: „sztuka przerysowywania to sztuka przekraczania, przekraczania życia w moim rozumieniu” (WR 505), pozwalająca to życie „wytrzymać” (WR 505). Ponadto ratuje ona od nudnego życia (WR 106), czyni „coś zrozumiałym” (WR 106), umożliwia „wydobycie się z marności własnego nastroju, przesytu umysłowego” (WR 504). Pisanie tej „antyautobiografii” (WR 164) polega na zmianie świata, „całkowicie i radykalnie go burząc, unicestwiając wręcz do nicości, a później ponownie stwarzając go w sposób, jaki wydawałby mi się do zniesienia, jednym słowem jako absolutnie nowy, chociaż nie umiem powiedzieć, jak by to się miało stać” (WR 173)<sup>25</sup>. W ogólniejszej perspektywie „zniszczyć to, co stare, by na koniec móc je całkowicie i zupełnie wymazać na rzecz Nowego. Należy poniechać Starego, unicestwić je, chociaż ten proces mający umożliwić zaistnienie Nowego jest może bardzo bolesny, jakkolwiek nie możemy wiedzieć, czym będzie to Nowe, wiemy jednak, że musi zaistnieć” (WR 175). Ma z tym związek tytułowa formuła. „*Wymazywanie*” to taka relacja, która ma służyć „wyłącznie temu, by to, co w niej opisane, wymazać, ostatecznie skazać na zagładę wszystko, co rozumiem przez Wolfsegga” (WR 165). Jest także „rozbieraniem [...] na czynniki pierwsze, wymazywaniem, skazywaniem na zagładę” (WR 245–246) – nie tylko rodziny, ale i samego siebie. Trzeba by zatem mniemać, że w tej poetyce dominantą będzie krytyka, destrukcja i negacja. Tak jednak nie jest. Murau upiera się przy dokumentalnej funkcji pisania (WR 379). Jednocześnie mówi zagadkowo, że z tytułu *Wymazywanie* emanuje „ogromna fascynacja” (WR 448). Gdzie w tej w typowy dla Bernharda ponurej powieści ślady afirmatywności?

Franz-Joseph Murau za wszelką cenę usiłuje kontrolować swoje emocje. Przed przyjazdem w rodzinne strony przeżywa prawdziwy atak wstępu: do Wolfsegga, do adwokata ojca, jego kancelarii, jego żony, okolicznych miast i ich mieszkańców oraz ich katolicko-narodowosocjalistycznego habitusu. Na końcu tej litanii pojawia się jednak prosta konstatacja, że ta niechęć jest czymś bezwzględnie niesprawiedliwym, odwzajemnianym i właściwie zagrażającym samemu sobie. Nazywa to manią prześladowczą i napomina siebie: „zachowaj jasność umysłu, tylko spokojnie, absolutnie spokojnie” (WR 254). Podejmuje próbę racjonalizacji własnej afektywności i w związku z tym rekonstruuje prawdziwą etiologię wstępu. Po pierwsze, łączy to, co wstępne, z tym, co niesamowite („to było niesamowite, odpychające, ba, budziło wstępu” [WR 151]). Przyznaje: „ludzkości poza

<sup>25</sup>Stephen D. Dowden (Understanding Thomas Bernhard [Columbia: University of South Carolina Press, 1991], XI, 3, 15) pisał w tym kontekście o poetyce defamiliaryzacji, polegającej na deformacji świata, który znamy, i odsłanianiu tego, co na ogół kryje się pod zwykłym sposobem patrzenia na rzeczy, na kreacji „innej rzeczywistości” i iniekcji małego chaosu w regularny porządek rzeczy, a Willy Riemer („Thomas Bernhard’s «Der Untergeher»: Newtonian Realities and Deterministic Chaos”, w: A Companion to the Works of Thomas Bernhard, 209–222) o świecie opozycyjnym wobec Newtonowskiej rzeczywistości: linearnej, mechanicznej, posłusznej w swej przewidywalności i chaosu. Satyryczność wyrażałaby się nie tylko w poetyce przesady, ale przede wszystkim w przedstawianiu tego, co niesamowite, natrętnej ekspozycji tego, co powinno pozostać w utajeniu, a częste pretensje Bernharda do realizmu i prawdopodobieństwa byłyby czymś względnym i umownym. Niemniej jednak czymś ewidentnym jest efekt nazwany przez Honegger „realizmem Bernhardowej hiperboli” (Gitta Honegger, Thomas Bernhard. The Making of an Austrian [New Haven&London: Yale University Press, 2001], 241).

Wolfsegg nie traktuję, podobnie jak przez całe życie członków mojej rodziny, wyłącznie jako zła koniecznego, lecz jako dożywotni bodziec, by zajmować się nią jako największą i najciekawszą niesamowitością” (WR 37). Tym samym eksponując reguły własnej poetyki, bo kategoria „niesamowitego” znowu powraca raz po raz (WR 37, 39, 357, 366, 380), odzyskując tutaj najbardziej dosłowne swoje znaczenie – jako tego, co miało pozostać w ukryciu, a zostało ujawnione – przede wszystkim, ale nie wyłącznie, w kontekście austriackiej amnezji własnych nazistowskich uwikłań z czasów wojny, które przez kilkadziesiąt lat pozostają „wypierane ze świadomości” (WR 379). Po drugie, odsłania reaktywne podłoże tego afektu: „nienawidzimy wszakże tylko wtedy, gdy nie mamy racji, i tylko dlatego, że jej nie mamy” (WR 86). W kontekście własnego i odwzajemnianego wstrętu do rodziny powie, że praktyka polegająca na „odsądzaniu od czci [...] służy tylko rozgrzeszeniu nieczystego sumienia” (WR 87). Po trzecie, podejmuje próbę empatycznego przepracowania nienawiści i resentymetu: „mamy przecież do czynienia z *biednymi ludźmi*, którym, znając sami siebie, powinniśmy przede wszystkim współczuć” (WR 87). Przy innej okazji powiada, że jakaś odrobina elementarnej uczciwości winna powodować, że zamiast pomawiać o słabość, śmieszność czy brak charakteru, powinniśmy zauważyć te cechy u samych siebie (WR 206). Wspomina w tym kontekście chwile sycenia się złośliwym oglądaniem fotografii rodzeństwa i rodziców, na których wyglądali szczególnie niekorzystnie. „Na tym przykładzie widzimy, jak podły bywa człowiek” (WR 207) – podsumuje ten wywód. Jest taka scena, która inscenizuje tę regułę najdosłowniej. Murau obserwuje ze wstrętem jedzącego szwagra i nie bez trudności stara się opanować swoją reakcję: „ale ci ludzie nie są niczemu winni, [...] oni nie są absolutnie niczemu winni, aż dotarło do mojej świadomości, że to pomyślałem, przestałem więc myśleć tę myśl i przerwałem całą obserwację, ponieważ w jednej chwili wydała mi się nieprzyzwoita, nie niesprawiedliwa, ale nieprzyzwoita, sam sobie wydałem się do głębi wstrętny z tą myślą” (WR 517). Wniosek z tego wyprowadza taki, że wprawdzie pokusa wstrętu jest duża, ale okazuje się złudnym pocieszeniem, opartym na samoszukiwaniu i wyparciu. Dodatkowo jest afektem przynoszącym samozatrucie i zamykającym na jakiegokolwiek doświadczenie. Po czwarte wreszcie, przezwyciężanie negatywności to także próba szukania pozytywności w relacjach z ludźmi. Próba przełamania mizantropii i wsobności, które prowadzą do obłądu: „Przez cały czas tęsknię do samotności, a przecież jestem sam, jestem najniezwyklejszym człowiekiem. Nie znoszę samotności i nieustannie o niej mówię, głoszę chwałę samotności, a nienawidzę jej do głębi, gdyż ona unieszczęśliwia jak nic poza tym” (WR 257). Od dzieciństwa Murauowi właściwa była fascynacja prostymi ludźmi (WR 72, 112–113, 260, 279–280). Co trzeba rozumieć jako opór względem mocy dystynkcji rodzącej wstręt wobec wszystkich mających inny habitus, bardzo znamienny dla Wolfsegga, gdzie „obcych przybyszów przyjmowali zawsze z niechęcią i nienawiścią, zawsze odrzucali wszystko, co obce, nigdy *nie zadali się* z czymś obcym lub kimś obcym, jak ja to mam w zwyczaju” (WR 14). Wstręt jest bowiem w pierwszym rzędzie heterofobią i w tym sensie najbardziej drobnomieszczańskim z afektów<sup>26</sup>. Murau wyznawał: „Mnie zawsze interesowała inność” (WR 72–73) i świetnie odnajdywał się w towarzystwie ludzi z cyrku (WR 71), leśników (WR 112), górników i ludzi ze wsi (WR 263).

Egzystencjalny pesymizm podbudowany przekonaniem o braku metafizycznej poręki, nikczemnej naturze ludzkich zbiorowości, fatalnym determinizmie historii, oraz jadowite krytyki alienującej kultury, zwłaszcza religii i edukacji, a przede wszystkim epatowanie wstrętem – to znak firmowy Thomasa Bernharda. Takie jego postrzeżenie może się wydawać i jednostronne, i nieuzasadnione.

<sup>26</sup>Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński (Warszawa: KR, 2000), 65, 118.



Natarczywość pozbawiania złudzeń co do egzystencjalnego bezpieczeństwa, kategoryczność krytyk kultury, nieprzejednane negatywny stosunek do wszystkiego, co uznawane za normalne i oczywiste, zjadliwość satyrycznych ujęć, wszystko to mogłoby jednak sugerować, że Bernhard pisze nie tyle z innej, jakby wyższej moralnie perspektywy, ile pisze w imieniu jakiejś aksjologii czy jakiejś etyki. Szukanie w tej twórczości afirmatywnego przesłania nie jest sprawą prostą, ale się zdarza. Marjorie Perloff uznaje twórczość Bernharda za zwieńczenie tradycji literackiego austromodernizmu, z zastrzeżeniem, że o ile klasyczne dzieła Rotha, Canettiego, Krausa, Musila czy Kafki z pewną dozą nostalgii oraz wyzbytej złudzeń, bliskiej rezygnacji i cynizmu ironii odmalowywały odchodzący świat Cekanii, to u Bernharda „oprócz języka zdolnego wyrazić zakłamanie sąsiadów i rodaków nie ma żadnych świętości”<sup>27</sup>. Ingeborg Bachmann, nawiązując do kategorii z ostatniej powieści pisarza, zastanawiała się, czym miałyby być Nowoczesność, czym miałyby być Nowe, które przychodzi wraz z Bernhardem. W ostatnich swoich tekstach miałyby iść dalej niż Beckett, jeśli idzie o ładunek przemocy, nieuchronności i twardości, i że tym ma być to, co nadchodzi: „A Nowe już tu jest. Nie wiemy, jak je spożytkować, co z nim zrobić, jeszcze nie wiemy, jak je przyswoić, wszystko się przecie w nim kryje”<sup>28</sup>. Nieco konkretniej myślała Elfriede Jelinek, postrzegając go jako wykluczonego przez krytyków i polityków, walczącego o swój głos („Dopóki mówię: jestem”) i tak naprawdę głęboko wierzącego w społeczeństwo austriackie i pragnącego za wszelką cenę integracji – jako chory – ze zdrowymi, niestety bezskutecznie, bo w końcu „zadusił się swym wściekłym oddechem”<sup>29</sup>. Dość podobnie brzmią sugestie Stephena D. Dowdena, piszącego o trzech powodach, dla których przesłania Bernhardowskiego nie sposób sprowadzać do cynizmu i reakcyjnego nihilizmu: 1) niewyczerpywalny uraz jest urazem oburzonego moralisty – ironia i gorycz, brak współczucia i sentymentalizmu mówią o zawiedzionych nadziejach i niespełnionych oczekiwaniach wobec ludzkiej natury, wzbudzają też opór i niezgodę odbiorców; 2) argument biograficzny – namiętna wola życia: bękarta, nieuka, gruzlika; 3) pisanie jako eskapizm od choroby i słabości oraz jako ekspiacja za pesymizm i afirmacja wartości<sup>30</sup>.

Wykład Dowdena wydaje się inspirujący, nawet jeśli punkt pierwszy trzeba by opatrzyć zastrzeżeniem, iż to raczej dopiero brak złudzeń oznacza możliwość wyjścia poza resentment, przy czym nie może mieć to nic wspólnego z postawą rezygnacji. Wydaje mi się, że eksplicytnie deklaracje samego Bernharda wymijają tę ewentualność, ponieważ, owszem, często wpisują się w dyskurs negatywności i wstrętu („W gruncie rzeczy piszę wyłącznie dlatego, że wszystko jest bardzo nieprzyjemne” [S 24]), ale też nierzadko pozostają zniuansowane albo przynajmniej zawieszane w pewnej ambiwalencji („Przeważnie jestem na nich wściekły, ale zdarza się też, że nie” [S 24]; „Życie składa się z jednego pasma bezsensów, trochę sensu, ale na ogół sam bezsens. Obojętnie czyje życie. Nawet jak to wspaniali, rzekomo wspaniali ludzie – wszystko jest ubóstwem i wiedzie w końcu donikąd” [KE]). Być może z uwagi na uporczywość negatywistycznego postrzegania przez krytykę pisarz tłumaczy to aż nadto prostolinijnie, że nastawienie do życia „nie jest [...] wyłącznie negatywne, ale też nie jest wyłącznie pozytywne. Bo przecież człowiek nieustannie spotyka się ze *wszystkim*. Z tego składa się życie. Nie

<sup>27</sup>Marjorie Perloff, Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej, tłum. Maciej Płaza, postowie Adam Lipszyc (Wrocław: Ossolineum, 2018), 265.

<sup>28</sup>Ingeborg Bachmann, „Thomas Bernhard, próba. Szkic”, tłum. Marek Kędziński, Kwartalnik Artystyczny 3 (2009).

<sup>29</sup>Elfriede Jelinek, „Bez tchu”, tłum. Agnieszka Jezierska, w tejże: Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia, red. Agnieszka Jezierska, Monika Szczepaniak (Warszawa: WAB, 2012), 165, 166.

<sup>30</sup>Dowden, Understanding Thomas Bernhard, 7–8.



ma samych rzeczy negatywnych, to jakaś bzdura. [...] Bo chociaż ludzie mówią, że jestem *negatywnym pisarzem*, to przecież jestem równocześnie *pozytywnym człowiekiem*. [...] Wszystko jest negatywne, nie istnieje nic pozytywnego. Może pani wszystko w świecie traktować jako *negatywne* i jako *pozytywne*, w zależności od tego, w jakiej konstelacji życiowej pani się znajduje. [...] Jednakże niszczenie wszystkiego jest bez sensu, nigdy tego nie robiłem. U mnie ciągle pojawiają się *wspaniali* ludzie, i właśnie *inni*” (S 25–26, 50, 114).

Ambiwalencję podobną do tej pobrzmiewającej w przywołanych właśnie wypowiedziach starałem się pokazać w powyższych interpretacjach utworów literackich. Nie jest sprawą przypadku to, że wstręt, z racji nieredukowalnych ambiwalencji wpisanych w ten afekt, okazywał się skutecznym sposobem odnoszenia się do świata, w sposób niedający się sprowadzić do prostej negatywności<sup>31</sup>. Sam Bernhard powiedział do Kristy Fleischmann: „Przecież wstając rano, sama pani doświadcza tego, że prawie wszystko jest wstrętne i obrzydliwe. A mimo to wstaje pani, ubiera się, idzie do radia, wykonuje swoją pracę, i gotowe. Ja też tak robię, tyle że ja to opisuję” (S 114). W pierwszym rzędzie wstręt stanowi u niego element przedstawienia i narzędzie obrony i krytyki, pozostając zwrócony ku instytucjom i aparatom ideologicznym reprodukującym wstręt i zarządzającym nim (Kościół, narodowy socjalizm, drobnomieszczaństwo) oraz kierującym go w stronę istot takich jak Bernhard (niedowiarków, niezaangażowanych, chorych, odmieńców itd.), piętnując, wykluczając, eksterminując etc. Staje się też wstręt podstawą relacji międzyludzkich i można by nawet mówić w tym kontekście o istnym agonie wstrętów czy na wstręty. Dojmująca traumatyczność tych doświadczeń zasila pracę pamięci intensyfikującej ich retroaktywne przeżywanie i produkującej dyskurs o niespotykanej skali wściekłości, jadu i nienawiści. Ekstremalność tych afektów zdaje się zmierzać do swego kresu i być może z tego powodu dochodzi następnie do tematykacji i próby racjonalizacji podejmowanej przez samych bohaterów-narratorów. Namysł ten prowadzi w końcu, w późniejszych powieściach, do konstatacji, którą ująłbym jako etykę pobłażliwości. Prócz odkrycia resentymentowego mechanizmu wstrętu oznacza ona danie zgody na wszystko, co wstręt ewokowało, co się dotyczy zwłaszcza ludzkich słabości i ułomności: nieuczciwość, małostkowość, podłość. Sięga owo przyzwolenie poziomu pogodnej zgody na ludzkie słabości, do uznania, że ludzie są – że my jesteśmy – w tej samej mierze pożałowania godni, mimo niskich albo przynajmniej dwuznacznych motywacji ludzkich poczynań, mimo żenujących starań aspirowania do kapitału kulturowego czy materialnego i cynicznego wykorzystywania związanych z nim przewag, mimo daremnych prób przekroczenia własnych ograniczeń, mimo żalonych prób bycia kimś innym, mimo beznadziejnych usiłowań bycia „dobrymi”, „uczciwymi” czy „autentycznymi”, mimo marnych stawek, dla których porzuca się myśli o empatii etc., etc. Nie musi to być etyka rezygnacji ani tym bardziej relatywizmu, z dwóch powodów: dokumentalnych funkcji i ekspresywnej mocy pisania Thomasa Bernharda. Niezmiennie gwałtowne, czy to pozytywne, czy krytyczne, reakcje odbiorcze świadczą o tym najwymowniej. Nie jest to etyka kapitulacji, ponieważ nie oznacza pogodzenia się z beznadziejnością i ułomnością ludzkiej kondycji, tylko jej przewartościowanie w tragikomicznym duchu.

<sup>31</sup>W badaniach nad wstrętem wskazuje się dwie podstawowe jego cechy: ambiwalencja („Obrzydzenie jest głęboko ambiwalentne – dotyczy pragnienia albo fascynacji tymi samymi przedmiotami, które odczuwa się jako odrażające”) i performatywność („Powtarzanie to przynosi wiążący skutek”) – Sara Ahmed, „Performatywność obrzydzenia”, tłum. Anna Barcz, *Teksty Drugie 1* (2014). Por. William I. Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), X.

## Bibliografia

- Ahmed, Sara. „Performatywność obrzydzenia”. Tłum. Anna Barcz. *Teksty Drugie* 1 (2014): 169–191.
- Bachmann, Ingeborg. „Thomas Bernhard, próba. Szkic”. Tłum. Marek Kędzierski. *Kwartalnik Artystyczny* 3 (2009): 67–70.
- Barełkowska, Agata. „«Decydujące fragmenty Mrozu napisałem w Warszawie...». Polskie wycieczki Thomasa Bernharda”. *Kwartalnik Artystyczny* 3 (2009): 91–99.
- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa: KR, 1997.
- – –. „Od dzieła do tekstu”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 6 (1998): 187–195.
- – –. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Wstęp Krzysztof Kłosiński. Warszawa: KR, 2000.
- – –. *Wymazywanie. Rozpad*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa: WAB, 2004.
- – –. *Dawni mistrzowie. Komedia*. Tłum. Marek Kędzierski. Warszawa: Czytelnik, 2005.
- – –. „Katolicka egzystencja”. Tłum. Marek Kędzierski. *Kwartalnik Artystyczny* 2 (2009): 18–23.
- – –. *Kalkwerk*. Tłum. Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak. Posłowie Karol Franczak. Łódź: Oficyna, 2010.
- – –. *Moje nagrody*. Tłum. Marek Kędzierski. Warszawa: Czytelnik, 2010.
- – –. *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleishmann*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa: PIW, 2010.
- – –. *Autobiografie*. Tłum. Sława Lisiecka. Wołowiec: Czarne, 2011.
- – –. *Wycinka. Ekscytacja*. Tłum. Monika Muskała. Warszawa: Czytelnik, 2011.
- – –. *Zaburzenie*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik, 2013.
- – –. *Korekta*. Tłum. Marek Kędzierski. Warszawa: Czytelnik, 2015.
- Bielecki, Marian. *Historia – Dialog – Literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*. Wrocław: Wydawnictwo UW, 2010.
- – –. *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*. Warszawa: IBL, 2014.
- – –. *Gombrowicziady. Reaktywacja*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2020.
- – –. „O udręce młodości, resentymentach i wstręcie, a także o tym, czy Thomas Bernhard czytał Witolda Gombrowicza”. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 4 (2021).
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Scholar, 2005.
- Derrida, Jacques. „Cogito i historia szaleństwa”. W tegoż: *Pismo i różnica*. Tłum. Krzysztof Kłosiński, 57–109. Warszawa: KR, 2004.
- Dowden, Stephen D. *Understanding Thomas Bernhard*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- – –. „A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy”. W: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, red. Matthias Konzett, 51–67. Rochester&Suffolk: Camden House, 2002.
- Foucault, Michel. „Przedmowa”; „Szaleństwo, nieobecność dzieła”. Tłum. Tadeusz Komendant. W tegoż: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór, oprac. Tadeusz Komendant, posłowie Michał Paweł Markowski, 9; 151–160. Warszawa: Aletheia, 1999.
- – –. „Nietzsche, genealogia, historia”. W tegoż: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum., wstęp Damian Leszczyński, Lotar Rasiński, 113–135. Warszawa–Wrocław: PWN, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. „Estetyka i hermeneutyka”. W tegoż: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp Krzysztof Michalski, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski, 132–141. Warszawa: PIW, 2000.
- Gombrowicz, Witold. *Dziennik 1953–1956*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- – –. *Kosmos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Görner, Rüdiger. „The Broken Window Handle: Thomas Bernhard’s Notion of «Weltbezug»”. W: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, red. Matthias Konzett, 89–103. Rochester&Suffolk: Camden House, 2002.
- Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. New Haven&London: Yale University Press, 2001.

- Jasnowski, Paweł. „Świat jako kloaka i udawanie sensu. Paliatywy w świecie prozy Thomasa Bernharda”. *Teksty Drugie* (2017): 375–398.
- Jelinek, Elfriede. „Bez tchu”. Tłum. Agnieszka Jezierska. W teście: *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. Agnieszka Jezierska, Monika Szczepaniak, 165–166. Warszawa: WAB, 2012.
- Kędzierski, Marek. „Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard”. *Kwartalnik Artystyczny* 4 (2007): 89–100.
- – –. *Posłowie*. W: Thomas Bernhard. *Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*, tłum., posłowie Marek Kędzierski, 145–172. Warszawa: Czytelnik, 2019.
- Kobyłecka-Piwońska, Ewa. *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017)*. Kraków: Universitas, 2017.
- Krauss, Rosalind E. „Oryginalność awangardy”. Tłum. Małgorzata Sugiera. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 399–420. Kraków: Baran i Suszczyński, 1996.
- Lipszyc, Adam. „Inne gmachy. O kilku budynkach u Bernharda”. W: *Korekty Bernharda. Szkice krytyczne*, red. Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński, 107–120. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- Lupa, Krystian. „Znowu Bernhard”. W: Thomas Bernhard, *Dramaty*, t. 1, tłum. Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Danuta Żmij-Zielińska, wybór, posłowie Krystian Lupa, 396–397. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Markowski, Michał Paweł. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków: Homini, 2003.
- Miller, William I. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Momro, Jakub. „Logiczna składnia obłędu (Wittgenstein, Beckett, Bernhard)”. *Teksty Drugie* 6 (2013): 186–203.
- Nietzsche, Friedrich. *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo. I-IV*. Tłum. Grzegorz Sowiński, posłowie Cezary Wodziński. Kraków: Zielona Sowa, 2005.
- – –. *Radosna wiedza. [„La gaya scienza”]*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2008.
- – –. *Nachgelassene Fragmente*. Cyt. za: Winfried Menninghaus. *Wstęp. Teoria i historia*. tłum. Grzegorz Sowiński. Kraków: Universitas, 2009, 194.
- – –. *Notatki z lat 1887–1889*. Tłum. Paweł Pieniążek. Łódź: Officyna, 2012.
- – –. *Nachlass. Pisma z lat 1884–1885*. Tłum. Grzegorz Kowal, posłowie Giorgio Colli. Warszawa: PWN, 2011.
- Perloff, Marjorie. „Border Games: The Wittgenstein Fictions of Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann”. W teście: *Wittgenstein’s Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, 157–160. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- – –. *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*. Tłum. Maciej Płaza. Posłowie Adam Lipszyc. Wrocław: Ossolineum, 2018.
- Polak, Marcin. *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*. Kraków: Universitas, 2016.
- Riemer, Willy. *Thomas Bernhard’s „Der Untergeher”: Newtonian Realities and Deterministic Chaos*. W: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, red. Matthias Konzett, 209–222. Rochester&Suffolk: Camden House, 2002.
- Schopenhauer, Arthur. *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I. Tłum., wstęp, komentarz Jan Garewicz. Warszawa: PWN, 2009.
- Sulej, Dominik. *„Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza*. Kraków: Universitas, 2015.
- Wittchen-Barełkowska, Agata. *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*. Poznań: Nauka i Innowacje, 2014.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum., wstęp Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 2002.
- – –. *Dociekania filozoficzne*. Tłum., wstęp, przypisy Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 2000.
- Wittgenstein – nowe spojrzenie*. Red. Alice Crary, Rupert Read, red. nauk. wyd. pol. Piotr Dehnel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW, 2009.

# SŁOWA KLUCZOWE:

**Bernhard**

**Gombrowicz**

**ABSTRAKT:**

Artykuł jest opartą na hipotezie literackiego wpływu interpretacją wybranych powieści Thomasa Bernharda dokonaną w perspektywie metaliterackich i antropologicznych poglądów Witolda Gombrowicza. Zasadnicza teza tej wykładni zakłada, że w twórczości autora *Zaburzenia* dochodzi do przewartościowania kategorii „wstrętu”, który to afekt najpierw stanowi podstawową strategię radykalnych krytyk kultury, a następnie podlega przepracowaniu przy użyciu poetyki satyry i komizmu. Najpierw dla Bernharda i jego protagonistów kluczowe znaczenie ma lektura Schopenhauera, później Nietzschego i właśnie Gombrowicza.

*S c h o p e n h a u e r*

## KOMIZM

*N i e t z s c h e*

### **NOTA O AUTORZE:**

Marian Bielecki – ur. w 1975 r.; dr hab., profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza* (2004), *Interpretacja i płęć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza* (2005), *Historia – Dialog – Literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego* (2010; nagroda „Literatury na Świecie”), *Kłopoty z Innością* (2012), *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza* (2014), *Gombrowicziady. Reaktywacja* (2020); współredaktor tomów: (z Ewą Rychter) *Po(granicza) teorii* (2010) i (z Wojciechem Browarnym i Joanną Orską) *Po Miłoszu* (2011); autor opracowania *Trans-Atlantyku* w edycji krytycznej (2017).