

## Tok dzieła Thomasa Bernharda? Powieści niemożliwe

Gdy James Joyce, zachwycony tytułem literackiego dodatku „Transatlantic Review” – *Work in Progress*, postanowił w ten sposób roboczo mianować powstające (i drukowane w tym periodyku) fragmenty późniejszego *Finnegans Wake*<sup>1</sup>, nikt prawdopodobnie nie spodziewał się, że nazwa ta na stałe przyjmie się w badaniach literackich. Wszakże, mimo upływu wielu dziesięcioleci od tego epizodu, kategoria „dzieła w toku” do dziś pozostaje niedookreślona. W znacznym uproszczeniu można stwierdzić, że obejmuje ona szeroko pojęte aspekty autotematyczności tekstów, ich fragmentaryczności lub – czasem – ich „otwartości” interpretacyjnej.

Ta ostatnia kwestia została szczególnie wyeksponowana w pracach Umberto Eco, który podkreślał:

„(...) poetyka dzieła »otwartego« zmierza (...) do inspirowania u interpretatora »aktów świadomej swobody«, do uczynienia z niego aktywnego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, nie będąc skrępowanym przez konieczność wynikającą z określonych zasad organizacji danej dzieła. (...) współczesny artysta nie tylko ma pełną świadomość tego, co oznacza »otwarcie«, nie tylko traktuje je jako coś nieuniknionego, ale akceptuje je, czyniąc z niego program twórczy i dokładając starań, aby to »otwarcie« maksymalnie wykorzystać”<sup>2</sup>.

Włoski badacz dopatrywał się cech konstytutywnych dla ukutego przez siebie terminu właśnie w twórczości Jamesa Joyce’a, ze szczególnym uwzględnieniem *Ulissesa* i *Finnegans Wake*<sup>3</sup>. Nietrudno jednak dostrzec, że termin „dzieło w toku” nie do końca wpisuje się w kategorię stworzoną przez Eco.

Odwrotnością takiego podejścia jest odnoszenie określenia *Work in Progress* do dzieł nieukończonych, fragmentarycznych, niejako problematyzujących własną „niegotowość”, ujawniających aporie swego powstawania. Uprzywilejowanie „»całości«, właściwej literaturze »mowy całościowej«, to jest pozwalającej wypowiedzieć się zgodnie z ideałem: najlepiej, najswobodniej, najpełniej, najtrafniej...; umożliwiającej wysłowienie »całej prawdy“<sup>4</sup> – zostaje podważone. Ten aspekt współczesnego pisarstwa – problematyzacja kwestii kreowania utworu, możliwości jego definitywnego ukończenia, a równocześnie przybliżenie odbiorcy samego warsztatu poetyckiego – znajduje odzwierciedlenie na przykład w dorobku Tadeusza Różewicza.

<sup>1</sup> R. Ellman, *James Joyce*, Kraków; Wrocław 1984, s. 496.

<sup>2</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1994, s. 27–28.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 139–140.

Akcentowanie „słabej formy” liryki, co nasuwa skojarzenia z rozważaniami Gianniego Vattimo, prezentowanie brudnopisów danych utworów obok ich „ostatecznej” wersji w tomikach poetyckich, wreszcie powracanie do własnych wcześniejszych prac i ich modyfikowanie, to tylko niektóre z zabiegów autora *recyclingu* i *Kartoteki rozrzuconej*<sup>5</sup>.

Nie należy przy tym zapominać, że genezy kategorii „dzieła w toku” powinno się upatrywać w ideowej spuściźnie romantyzmu. Powstaje jednak pytanie, w jaki sposób odnieść szeroko pojmowane ramy pojęcia *Work in Progress* do literackiego dorobku Thomasa Bernharda. Utwory autora *Heldenplatz* w żadnym wypadku nie wpisują się wszak w poetykę fragmentu, nie została w nich również uwypuklona ich „niegotowość”. Faktem jest, że obsesyjne niemal powracanie Bernharda do pewnych wątków w jego pracach, radykalizowanie tonu – na przykład krytyki narodowosocjalistycznych sentymentów austriackiego społeczeństwa – można odczytywać jako charakterystyczne dla *Work in Progress* „nadpisywanie”, lecz trop ten nie wydaje się zbyt pewny.

Wspomniany przymus powtarzania naprowadza nas jednak na inny ślad. Powracanie jako symptom niemożności wyrażenia – drżenie kodu języka, by zawrzeć w nim i oddać dzięki niemu to, co cały czas umyka, co nie daje się zwerbalizować<sup>6</sup>. Jak zobaczymy, ten sadyczny wątek jest bardzo silnie zaakcentowany w niektórych utworach Austriaka.

Interpretując trzy powieści Bernharda (*Zaburzenie*, *Kalkwerk* i *Wymazywanie*) przez pryzmat kategorii dzieła, możliwości jego kreacji i aporetyczności kodu językowego, ujrzymy, że autor *Święta Borysa* dokonuje w swoich pracach konceptualizacji i problematyzacji aktu pisarskiego, co pozwala nam sformułować tezę, że, w niekonwencjonalny sposób, podejmuje on problematykę *Work in Progress*.

## **Zaburzenie – „szumy” w Logosie**

„Wszyscy siedzą i słuchają, co mówię o naturze, słuchają o pojęciu natury i o pojęciu antyciał w naturze, o naturalnym pojęciu antyciała, a ja nagle mam wgląd w swoją rodzinę, w niesamowicie wielkie, w niesamowicie stare Hochgobornitz, w coraz bardziej i bardziej mroczniejącą względem swego źródła i budzącą grozę historię, w głębi przerażającego odoru rodów, w coraz bardziej i bardziej cuchnącą sztukę rodów, sztuczność rodów, w labirynt obumarłych straszliwych przestań pod imieniem Saurau, z którego to labiryntu wciąż jeszcze od czasu do czasu słyszę rzeczywiście okrzyki grozy (...), rzeczywiście słyszę okrzyki grozy dochodzące z labiryntu mojej rodziny, zbyt późno pojawiające się okrzyki grozy zmarłych przede mną przodków”<sup>7</sup>.

Wczesne utwory Bernharda – czego doskonałym przykładem jest debiutancki *Mróz*<sup>8</sup> – przenikała trwoga. Ich bohaterowie mierzyli się z osaczającym, wrogim światem (dodatkowo demonizowanym przez ich własną percepcję), nieuchronnie ponosząc przy tym klęskę, po czym w panicznej ucieczce pierzchali do miejsca odosobnienia

<sup>5</sup> Zob. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 395–313 i T. Drewnowski, *Walka o oddech: bio-poetyka: o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 308–315.

<sup>6</sup> Zob. K. Matuszewski, *Wśród demonów i pozorów: monomania Pierre’a Klossowskiego*, Warszawa 1995, s. 120 i P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, Warszawa 1992, s. 63–64.

<sup>7</sup> T. Bernhard, *Zaburzenie*, Warszawa 2013, s. 143.

<sup>8</sup> Idem, *Mróz*, Poznań 1979.

– do przestrzeni, w której spodziewali się znaleźć azyl, kryjówkę. Ostatecznie „polem” wolności okazywała się śmierć. Zanurzając się w świat Hochgobernitz, wchodząc w przestrzeń Sauraua, przestrzeń *Zaburzenia*, przebijamy się niejako na drugą stronę tego strachu, gdzie przerażenie zamienia się w spokój, a paniczną ucieczkę zastępuje pełne najprawdziwszego zdumienia trwanie, wręcz kontemplacja rozpadającej się rzeczywistości.

Powieść Bernharda, kompozycyjny majstersztyk z 1967 roku, to opis drogi, którą przebywają prowincjonalny lekarz i jego syn. Szlak ich wiedzie na zamek księcia Sauraua, Hochgobernitz. Nim jednak tam dotrą, przechodzą przez kolejne poziomy ludzkiego cierpienia.

Powieść tę, podobnie zresztą jak wspomniany Mróz, możemy określić jako *bildungsroman à rebours*. Twierdzenie to wydaje się zasadne – topos podróży, archetypiczne figury ojca i syna, wreszcie fundamentalne, postawione na samym początku linii fabularnej, pytanie: dlaczego? Narrator w liście, którego wystanie poprzedza książkowe wydarzenie, pyta rodzica o powody ich coraz trudniejszych („najtrudniejszych, najbardziej pogmatwanych”) relacji<sup>9</sup>. Docieka, kto ponosi winę za niedawną próbę samobójczą jego siostry i przedwczesną śmierć matki, żony lekarza. Pozostała treść listu pozostaje dla nas – czytelników – nieznana. Narrator enigmatycznie wspomina tylko o postawionych pośrednio i bezpośrednio „kluczowych” pytaniach. Ojciec zbywa epistofę syna milczeniem<sup>10</sup>. Jeśli przeniesiemy tę kwestię na inny, lecz – jak możemy mniemać – zasadny poziom, syn lekarza (co już jest znaczącą figurą) stawia problem: *unde malum?* Skąd zło? A ojciec milczy.

Jak już wiemy, szlak wędrówki bohaterów to droga przez pokłady ludzkiego cierpienia. Zabita przez pijanych robotników szynkarka, umierające dziecko, które wpadło do kadzi z wrzątkiem, zamieszkujący dom – miejsce kaźni całej jego rodziny – Żyd, rodzice pogrążeni w rozpacz po zgonie syna, zniekształcony fizycznie, oszalały młody człowiek – wszystko to znajduje odzwierciedlenie w lapidarnej frazie narratora, czego dobrym przykładem jest opis ułomności młodego Krainera.

„Wydawało się, że głowa (...) jest dla niego za ciasna. Oczy chciały mu z niej wyskoczyć. Kiedy siostra ściągnęła z niego kołdrę, spostrzegłem, że chłopak ma jedną nogę długą, a drugą krótką. (...) Pomyślałem, że kiedy ten człowiek wstaje, musi wykonywać ruchy niczym olbrzymi owad. (...) Już nie sypia. Ze zmęczenia zamyka tylko oczy, ale nie jest to sen. Od roku ma objawy drżączki i ślinotoku. Załatwia się w łóżko (...)”<sup>11</sup>.

Jednakże pytanie „dlaczego” pozostaje bez odpowiedzi. Ojciec milczy. Odpowiedź jest więc prawdopodobnie sama podróż, albo inaczej – sam brak odpowiedzi, Wittgensteinowskie ukazanie tego, o czym nie można mówić – co jest niewyrażalne<sup>12</sup>. Zwieńczenie całej wyprawy stanowi wizyta na zamku księcia Sauraua. W tej figurze możemy dopatrywać się nawiązania do jednej z powieści autora *Procesu*. Ojciec i syn zbliżają się do zamku

<sup>9</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 24–25.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>12</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2000, s. 83–84.

i – w przeciwieństwie do bohatera książki Franza Kafki – osiągną cel. Spotkanie z Saurauem poprzedza w tekście lakoniczna uwaga narratora: „Zabiera mnie ze sobą »w celach badawczych«, powiedział ojciec i potem jeszcze powtarzał: »w celach badawczych«”<sup>15</sup>.

Dalsza część powieści – wydzielona w postaci osobnego rozdziału – to, w przeważającej mierze, przytoczenie wielkiego solilokwium księcia. Manfred Mittermayer, biograf Bernharda i interpretator jego twórczości, analizował monolog Sauraua jako wypowiedź o czterech węzłach tematycznych, które wyznaczają, a zarazem utrzymują tok tej szalonej erupcji słowotoku (wybór zarządcy, powódź, śmierć ojca, sen o zniszczeniu Hochgobernitza przez syna księcia). Austriacki badacz wspomina też o dużej rozpiętości problematyki, która jest poruszana bądź którą sygnalizuje się w książkowej tyradzie („zakrojony na szeroką skalę scenariusz dotyczący rozpadu Ja i próby odzyskania tożsamości”, „wizja absolutnego unaukowania świata” i tym podobne).

Hubert Dittberner zaś wyczytał w *Zaburzeniu* „potajemną apologię mocy”, a jako „sekretnie przestanie książki” wskazywał „zniszczenie” i „radość z ekshibicyjnego sposobu jego przedstawiania”<sup>14</sup>. Chociażby po tym zestawieniu staje się dla nas jasne, że interpretacja wczesnego utworu autora *Święta Borysa* była – i pozostaje – kwestią kłopotliwą. Niewątpliwie możemy analizować na przykładzie Sauraua studium rozpadu Ja. Ba, możemy również wyczytać z szalonej mowy *Zaburzenia* sygnały schizofrenii wypowiadającego ją podmiotu. Wszak książkę słyszy, widzi i czuje „szumy” w swojej głowie<sup>15</sup>. Słowa, które wyrzuca z siebie (patrz „...sztuka (...), sztuczność...”), co chwila gubią desygnaty. Stąd łatwo wyciągnęliśmy wniosek o przymusie ciągłego powtarzania, ustalania, utwierdzania znaczeń<sup>16</sup>.

Godne uwagi jest również, że teza o „całkowitym unaukowieniu świata”, o niebezpieczeństwie kompletnego rozpadu, absolutnego zdehumanizowania, które pociągnie ono za sobą, powtarzała się niejednokrotnie zarówno w książkach, jak i w publicznych wypowiedziach Bernharda. Autor *Święta Borysa*, odbierając Nagrodę Literacką Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy, mówił:

„Jasność, którą nagle wypełnił się nasz świat, nasz świat nauki napawa nas lękiem, w tej jasności marzniemy, ale chcieliśmy jej, sami ją tu wywołaliśmy, nie mamy zatem prawa uskarżać się na panujący teraz chłód. Ta jasność i chłód będą odtąd panować”<sup>17</sup>.

Ważna jest wszakże dla nas przede wszystkim inna kwestia (na jej trop naprowadza nas tytuł, który pierwotnie miało nosić *Zaburzenie – Mózg, Das Hirn*<sup>18</sup>). Przechodząc przez kolejne tematy, w nieskończeniu długich, to znów gwałtownie rwanych zdaniach, w chaosie zapętłającej się frazy, tekst utworu Bernharda – przynajmniej gdy mówimy

<sup>15</sup> T. Bernhard, *Zaburzenie*, op. cit., s. 95.

<sup>14</sup> Idem, *Zaburzenie* (Nota wydawnicza), op. cit., s. 248–249.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>16</sup> K. Wolański, *Sędzia Schreber: Bóg, nerwy i psychoanaliza*, Warszawa 2012, s. 480.

<sup>17</sup> T. Bernhard, *Moje nagrody*, Warszawa 2010, s. 99.

<sup>18</sup> T. Bernhard, *Zaburzenie* (Nota wydawnicza), op. cit., s. 247.

o monologu Saurau – przypomina „szumy w głowie” księcia<sup>19</sup>. Trud wyrażania jest daremny. Słowa przestają być nośnikami sensu, a sama struktura zdań pełni funkcję „znaczącego”. Ojciec milczał, Saurau zaś, pan na zamku, który był wszak – jak się domyślamy – celem podróży ojca i syna, mówi – właściwie przemawia. To wszystko, co pokazał swemu pierworodnemu lekarz, powraca w jeszcze większym natężeniu, i spiętrzeniu w ogromnej tyradzie księcia:

„Ludzie są wyłącznie idącą w miliardy niesamowitą, rozmieszczoną na pięciu kontynentach wspólnotą umierania. Komedial! (...)”<sup>20</sup>.

„Jestem absolutnym wrogiem cytatów. Cytowanie działa mi na nerwy. Ale jesteśmy zamknięci w nieustannie cytującym świecie, w nieustannym cytacie, którym jest świat (...)”<sup>21</sup>.

○ ironio – w wielkiej mierze spleciony właśnie z cytowanych banałów<sup>22</sup> – monolog księcia to werbalne świadectwo niemożności wypowiedzenia, niemożności zrozumienia, pojęcia otaczających człowieka fenomenów. To reakcja mózgu, w którym przetwarzanie kolejnych danych nie doprowadza do jakiegokolwiek syntezy – słychać tylko szumy. Obraz ginie, rozpada się na niedające się poskładać części, kolejne zdania zmieniają się w puste, nic nieznaczące dźwięki. Kafkowska figura zamku – zamku celu, ulega modyfikacji. Górzące nad okolicą Hochgobenitz stają się alegorią mózgu. Wszystkie zdarzenia, wszystkie przypadki zmieniają się w szereg bodźców, które nakładają się na mechanizmy i ułomności właściwe temu organowi myślenia.

Powstaje impas. Saurau nie rozumie: „Wydaliśmy się na pastwę ciemności jako nauki”<sup>23</sup> – rzecze. Jasność, która wiedzie do ciemności. Jasność, która zaciemnia, udaremnia integrację obrazu. Saurau wie, ale nie rozumie. Wszystkie sensory, wszystkie komunikaty, wszystkie bodźce zmieniają się tylko w nieustający szum, który bohater słyszy, który widzi, który czuje w swojej czaszce. Łatwo tu odczytamy diagnozę Bernharda: życie jako ciąg fenomenów – niewytłumaczalnych, niemożliwych do pojęcia – a więc bez znaczenia. Dlatego okrzyki grozy i trwogę zastępuje „nabrzmiały spokój”: „(...) w mojej głowie rozprzestrzenia się spokój, który w pewnym momencie ją roztrzaska (...)”<sup>24</sup> – mówi Książę.

Zaburzenie nie jest – i nie może być – „utajoną apologią mocy”. To raczej wyznaczenie niemocy, niemożności. Mówiąc inaczej: w świecie *Zaburzenia* nie powstaje nawet próba dzieła<sup>25</sup>, gdyż każde dzieło to, mimo wszystko, dążenie do jakiejś formy, a więc spójności i całości. Ten manifest irracjonalizmu, ten obraz klęski rozumowania, ta przewrotna odpowiedź na pytanie syna lekarza: dlaczego? – nie jest szeptem podjudzającym

<sup>19</sup> Zob. A. Lipszyc, *Historia naturalna mózgu* [w:] *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 157–190.

<sup>20</sup> T. Bernhard, *Zaburzenie*, op. cit., s. 171.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>22</sup> A. Lipszyc, op. cit., s. 180–181.

<sup>23</sup> T. Bernhard, *Zaburzenie*, op. cit., s. 183.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>25</sup> Dzieło – tu pojmowane jako jakikolwiek ruch „w kierunku” emancypacji. W następnych rozdziałach, co charakterystyczne dla utworów Bernharda, dzieło-czyn zostaje niemal utożsamione z dziełem – owocem intelektualnych wysiłków naukowych lub artystycznych.

do „niszczenia”, jak chciałby Hubert Dittberner. Nie dotyczy to Sauraua wsłuchującego się w „szumy w mózgu”. W świecie bez znaczeń nie ma wszak czego niszczyć, nie ma też jak cokolwiek wznosić. Pozostaje stagnacja. Fenomeny rozsadzają porządek Logosu.

„»Już wkrótce«, powiedział księżę, »Hochgobernitz opanują chrząszcze i pająki. Chrabąszcze i pająki, myślę często, jako wariactwo natury. Wszystko to mistyfikacja«, powiedział”<sup>26</sup>.

*Zaburzenie*, choć nie jest utworem traktującym o powstawaniu dzieła *par excellence*, ukazuje pierwszy, rudymetarny stopień Bernhardowej myśli, na którym kod językowy, a zarazem ludzki umysł (wszak „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”<sup>27</sup>) stają się bezradne wobec otaczających i osaczających jednostkę fenomenów. Co więcej, wydaje się, że nie jest to niemożność udaremniająca jedynie komunikację, skazująca podmiot na swoisty solipsyzm – czyniąca zeń bez mała Leibnizowską monadę.

Figurę Sauraua rzeczywiście można postrzegać jako studium rozpadu Ego – to zamknięty krąg własnej percepcji ulega destrukcji. W tym kontekście powracające sygnały schizofrenii bohatera jedynie osłabiają, lecz nie przekreślają pesymistycznej wymowy utworu Austriaka. Wyrażenie całości, co oznacza porządkowanie w ramach pewnego systemu (tu – językowego) fenomenów, jest niemożliwe. Podobny trop, ale w nieco innym kontekście – w kontekście powstawania dzieła (a więc „dzieła w toku”), możemy śledzić w innej powieści Bernharda – *Kalkwerk*.

### **Kalkwerk – „słowa szmacą”**

„Do Kalkwerk! Do Kalkwerk! Do Kalkwerk!”<sup>28</sup> – na stronach trzeciej powieści Austriaka powraca echo wołania Iriny z Czechowowskich *Trzech sióstr*. Jednakże tym razem okrzyk Konrada, głównego bohatera utworu Thomasa Bernharda, nie jest li tylko wyrazem jałowej tęsknoty za czymś lepszym, tonącym w ogólnej niemożności spełnienia jakiegokolwiek zamierzenia. To życzenie ziszcza się, ziemia obiecana, idealne miejsce do pracy nad dziełem zatytułowanym *O słuchu*, zostaje osiągnięta. Teraz, by przytoczyć słowa Konrada, należy tylko „przełączyć” już gotowe – ale gotowe zaledwie „w głowie” głównego bohatera – studium na papier. Proces twórczy okazuje się jednak problematyczny.

*Kalkwerk* pod względem formalnym to znów specyficzna gra z konwencją gatunkową – tym razem austriacki autor dekonstruuje „sztancę” kryminatu. Punktem wyjścia powieści jest wiadomość o morderstwie, które główny bohater utworu popełnił w wigilię Bożego Narodzenia na swojej kalekiej, całkowicie odeń zależnej żonie. Jednak nie kwestia, kto oddał strzał z myśliwskiej strzelby, pozbawiając głowy przykutą do wózka inwalidzkiego kobietę, jest pytaniem głównym, ponieważ na nie, przynajmniej z pozoru, znamy odpowiedź.

Tematem drugorzędny wydaje się również zagadnienie, w jaki sposób doszło do krwawego zajścia. Odpowiedź na to pytanie pozostanie w zawieszeniu. Dramaturgia

<sup>26</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>27</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus...*, op. cit., s. 64.

<sup>28</sup> T. Bernhard, *Kalkwerk*, Warszawa 2010, s. 16.

utworu jest zbudowana wokół problematyzacji aktu tworzenia i, podobnie jak w wypadku *Zaburzenia*, utomności kodu językowego, uniemożliwiającego – w myśl rozważań Ludwiga Wittgensteina – komunikację. Drugą z tych kwestii możemy zaobserwować w powieści Bernharda na kilku poziomach, z których pierwszy – najbardziej wyeksponowany – to sama struktura narracji.

Eksperymenty narracyjne w prozie Austriaka nie są oczywiście żadnym *novum*, lecz ich natężenie w wypadku *Kalkwerk* jest niezwykle. Historię Konrada rzadzi oczywiście monolog – z tej formy austriacki pisarz konsekwentnie nie rezygnuje, jednakże jest to monolog, w którym częste u Bernharda zapośredniczenie zostaje niebotycznie spiętrzone, a zamiast refrenicznego powracania sygnałów przytoczenia – również obecnych w tekście – wdzierają się one gwałtownie w strukturę zdań, potęgując narracyjny chaos.

„...gdy Konrad pięć i pół roku temu kupił Kalkwerk, pierwszym nabytkiem był fortepian, który polecił wstawić do swojego pokoju na pierwszym piętrze, mówi się u Laski, ale nie z zamiłowania do sztuki, to Wieser, (...) lecz dla uspokojenia nerwów, nadwreżonych trwającą dziesięciolecia pracą myślową, to Fro (...), ze sztuką, której on, Konrad, nienawidził, jego gra na fortepianie nie miała zgoła nic wspólnego, improwizował, to Fro, i, to Wieser, dyletancił codziennie o bardzo wczesnej i bardzo późnej porze na instrumencie przy otwartych oknach i włączonym metronomie...”<sup>29</sup>

Chaos ten jest, rzecz jasna, zamierzony – wydaje się, że ma on już na tym poziomie zwrócić uwagę na aporie komunikacji.

Historię Konrada i dokonanego przezeń morderstwa stara się zrekonstruować anonimowa postać, o której wiemy jedynie, że jest „sprzedawcą ubezpieczeń”, natomiast cały jego wywód – czyli cała powieść *Kalkwerk* – utkany został z przytaczanych przezeń wypowiedzi kilku najbliższych (choć to słowo użyte w odniesieniu do głównego bohatera utworu wydaje się nadużyciem) znajomych hipotetycznego zabójcy na temat krwawego zajścia i jego okoliczności.

Sedno konceptu tkwi jednak w tym, że „świadkowie” przeczą sobie tak w kwestii sposobu rekonstrukcji referowanych zdarzeń, jak w ich interpretacji. Te rozbieżne opinie wtłoczone każdorazowo w strukturę kolejnych zdań potęgują dezorientację czytelnika, na co dodatkowo nakładają się potężne fragmenty monologów samego Konrada, znów przytaczane przez figury świadków. Same zaś partie protagonisty niejednokrotnie odsyłają do słów wygłoszonych przez jego małżonkę. W słownej magmie *Kalkwerk* jedyne, co wydaje się klarowne, to sam fakt niemożności dotarcia do sedna znaczeń, do sensu i istoty rzeczy – w danym wypadku do istoty krwawego zajścia i jego okoliczności. Jasna pozostaje kwestia utomności Logosu, daremność prób scalenia danych, niezaprzeczalny jest tylko chaos. Splątana sieć zdań okala pustkę dyskursu, w której tkwi zdarzenie.

Pozostaje jednak pytanie, w jaki sposób odnieść to wstępne rozpoznanie do Konradowego dzieła, do wyczerpującego, nowatorskiego, monumentalnego w zamyśle studium *O słuchu*. Nim jednak odpowiemy na powyższe zagadnienie, nieodzowna jest krótka charakterystyka niedoszłego autora pracy, a także opis – na ile to możliwe przy tak rozproszonych informacjach – okoliczności powstawania tej ostatniej.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 7.

O *sluchu*, w mniemaniu protagonisty, to sens egzystencji, to możliwość realizacji nie samego dzieła, lecz własnej osoby, to jedyna szansa na uczynienie swego życia sensownym, to próba przywrócenia wartości. Cóż wiemy o Konradzie? Co z rozproszonych, rwanych zdań czy niedokładnych przytoczeń jego słów możemy wywnioskować o jego kondycji? Jest naznaczony nieszczęściem, zagubiony, społecznie autystyczny. Zmaga się z kalectwem swej żony, (początkowo przynajmniej) poświęca się jej i dąży<sup>30</sup>. Dąży do upragnionego *Kalkwerk* – starej, ponurej budowli (wapiarni), którą w końcu, za niebotyczną cenę, kupuje. Kupuje, ponieważ jest przekonany (a może to jedynie gra na czas, może to jedynie unik), że znajdzie tam idealne warunki do stworzenia swojego studium. Jednakże i w *Kalkwerk* akt twórczy pozostaje niemożliwy.

Przyjrzyjmy się teraz sławetnemu studium, a raczej temu, co wiemy o nim: nieobecnemu dziełu, którego zarys wyłania się z płątaniny narracji. Czym jest – czym miało być – O *sluchu*. Tu dotykamy problemu, który powraca w tekstach Austriaka. Ostawione studium planowane było bowiem jako dzieło kompletne, dzieło wyczerpujące, dzieło, którego celem jest wielka synteza. W monologach Konrada zmysł słuchu zostaje niemal utożsamiony z ludzkim umysłem<sup>31</sup> („Słuch to najbardziej filozoficzny ze zmysłów organ zmysłu”<sup>32</sup>). Czyni to z bohatera *Kalkwerk* groteskową postać niedowarzonego mędrca, który usilnie stara się w swej pracy uporządkować otaczający świat i nadać mu sens. Takie figury pojawiają się nader często w późniejszych utworach Austriaka. Ten ruch ku całościowości, ku wielkiej syntezie, pozostaje jednak daremny.

Oczywiście, moglibyśmy stwierdzić, że niepowodzenie Konrada ma swe źródło w nim samym, w jego chwiejności, w braku kompetencji, w tchórzostwie (jeśli pójdziemy za tropem, który nakazuje rozpatrywać indolencję głównego bohatera jako obronę przed konfrontacją swych ambitnych założeń i planów z rzeczywistością). Jednakże, jak wiemy, w powieści *Kalkwerk* – chociażby przez samą strukturę narracji – nacisk położony jest na niedoskonałości kodu językowego. Nie przekreśla to, rzecz jasna, interpretacji czyniących z Konrada groteskowego nieudacznika, lecz rozszerza niejako możliwości odczytania tekstu Bernharda. Walka, którą Konrad podejmuje – poza tym, że jest nieudaną próbą ucieczki przed życiem (które wdziera się do jego twierdzy – twierdzy-mózgu, *Kalkwerk* – w formie odgłosów dochodzących z okolicy, w postaci nieproszonych gości nawiedzających starą wapiarnię, które tkwi w samym mózgu *Kalkwerk* – jako małżeński węzeł istic Beckettowskiej pary<sup>33</sup>) – to walka z Logosem. Konrad „jest poza Logosem”, napisał Karol Franczak<sup>34</sup>, lecz czy którakolwiek z postaci powieści jest „w” Logosie, albo inaczej, czy którakolwiek z nich wyraża sens, chwytą w swych zdaniach istotę? One tylko mówią, toczą nic nie znaczącą magmę słów.

„Cóż za pomysł, zdołał pomyśleć, a cóż za żalony rezultat zdołał zanotować. Słowa rujnują, tak się sądzi, papier ośmiesza, tak się sądzi, lecz kiedy przyjdzie cieszyć się z tego, że jeszcze

<sup>30</sup>T. Bernhard, *Kalkwerk*, op. cit., s. 48–49.

<sup>31</sup>Ibidem, s. 199.

<sup>32</sup>Ibidem, s. 68.

<sup>33</sup>Ibidem, s. 193–194. Przestrzeń *Kalkwerk* można rozpatrywać jako alegorię mózgu głównego bohatera.

<sup>34</sup>K. Franczak, *Kartka zostaje pusta* [w:] *Kalkwerk*, op. cit. s. 237.



można przenieść na papier to coś zrujnowanego i ośmieszonego, wtedy z pamięci ulatuje na dodatek to coś zrujnowanego i ośmieszonego. Papier czyni z niesamowitości rzecz poślednią, błahostkę, powiedział Konrad. Tak na to patrząc, w świecie, czyli świecie widzianym przez świat ducha, by tak powiedzieć, pojawia się zawsze tylko coś zrujnowanego, coś śmiesznego, a zatem w świecie wszystko jest tylko śmieszne i zrujnowane. Słowa stworzono po to, aby poniżyć myślenie, tak, posuwa się nawet tak daleko, iż twierdzi, że słowa są po to, aby skasować myślenie, z czym uporają się one kiedyś w stu procentach. W każdym przypadku słowa wszystko szmacą, powiedział Konrad<sup>35</sup>.

Główny bohater nie potrafi przelać na papier swego studium, studium, dla którego poświęcił cały swój majątek, studium, któremu podporządkował życie żony i własne. Zamiast pisać – myśli pisanie. Zamiast myśleć – możemy żartobliwie stwierdzić – myśli myślenie. Lecz myśli nadaremnie.

„Napisać je, po prostu napisać, myśli nieustannie, jedyna myśl, po prostu napisać studium, uścisć i napisać studium, myśl ta całkowicie pochłania jego egzystencję, nawet nie myśl o studium, tylko myśl, żeby napisać studium; im bardziej osacza go ta myśl, tym bardziej uniemożliwia mu napisanie studium”<sup>36</sup>.

Nie potrafi przelać swego dzieła na papier między innymi dlatego, że planowana synteza jest niemożliwa. Strzał oddany w wigilię Bożego Narodzenia, który pozbawił Konradową – obiekt „słuchowych” eksperymentów – głowy, kończy te zmagania. Ten kres to porażka, która jednak równocześnie wyrzuca głównego bohatera poza błędne koło, poza pułapkę „dzieła”, w którą sam się wpędził. Dzieła wciąż nieobecnego.

W przewrotnym tekście *Kalkwerk* problematyzowany jest sam akt twórczy. W zamkniętej formie powieści Bernhard dokonuje uwypuklenia przeszkód, które udaremniają osiągnięcie namacalnego efektu (zapisu) intelektualnej pracy zmierzającej do wielkiej syntezy. Zwróćmy szczególną uwagę na ten ostatni aspekt. Wysiłek Konrada jest daremny, gdyż przyświeca mu ambicja stworzenia dzieła kompletnego, wyczerpującego, dzieła „całości” – podczas gdy sam tekst powieści *Kalkwerk* wystylizowany został na chaotyczny zapis zeznań świadków. W zamkniętej formie wykreowanej przez Bernharda uprzywilejowany zostaje fragment. Nie tylko inny zapis, lecz także inne poznanie nie są możliwe. W tym kontekście możemy przytoczyć tytuł tomu poetyckiego Tadeusza Różewicza – zawsze *fragment*.

## **Wymazywanie – językowa „machina wojenna”**

„(...) nazwę tę relację *Wymazywanie* (...), gdyż naprawdę wszystko w niej wymażę, skażę na zagładę, wszystko, co opiszę w tej relacji, zostanie wymazane, zgładzone, zostanie dzięki niej wymazana cała moja rodzina, zostanie wymazany jej czas, Wolfsegg zostanie dzięki tej relacji wymazane na mój własny sposób”<sup>37</sup>.

Ostatnia powieść Thomasa Bernharda to szczególny rodzaj rozliczenia z austriackim dziedzictwem. Główny bohater utworu, Franz Josef Murau, filozof i pisarz przebywający

<sup>35</sup> T. Bernhard, *Kalkwerk*, op. cit., 189.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 69–70.

<sup>37</sup> Idem, *Wymazywanie*, Warszawa 2004, s. 167.

w Rzymie, gdzie ostatecznie osiadł po wielu latach błąkania się po całej niemal Europie, otrzymuje telegram. Jest to wiadomość o tragicznej śmierci jego matki, ojca i brata<sup>38</sup>.

Franz Josef Murau, buntownik, uciekinier z – jak wynika z jego wyznań – piekła domu rodzinnego, w następstwie tego nieszczęśliwego zajścia zostaje zmuszony do zmierzenia się ze znieawidzoną przezeń „austriacką spuścizną”.

Wolfsegg, ogromna, ponura posiadłość, z której przed laty pierzchnął, staje się jego własnością.

*Wymazywanie* to konfrontacja schorowanego, zdziwaczatego intelektualisty z demonami przeszłości. Próba „uporządkowania” swego stosunku do rodziny, ojcowizny i kraju („Historia Wolfsegg obciąża mnie w niszczący sposób i nie chcę się już na to w przyszłości narażać. A tu raptem muszę wrócić do Wolfsegg”<sup>39</sup>). Na kartach powieści Bernharda te trzy ostatnie ulegają niemal utożsamieniu w jednej wielkiej figurze trudnej, bolesnej spuścizny, z którą należy się zmierzyć. Jasne jest wszakże, że próba ta to jednocześnie wielka spowiedź głównego bohatera – nie można wszak sądzić własnej przeszłości, nie sądząc przy tym siebie. W ogromnym, chaotycznym rękopisie (liście, jak dowiadujemy się na końcu powieści) Franz Josef Murau dokonuje rozliczenia.

*Wymazywanie*, niby klamra, spina kluczowe wątki twórczości Thomasa Bernharda. Powracają – tak częste w poprzedzających je utworach – tematy: nazistowskie uwikłanie i wciąż żywe narodowosocjalistyczne sentymenty austriackiego społeczeństwa, skomplikowane, toksyczne rodzinne relacje (oparte na stosunkach bezwzględnej dominacji<sup>40</sup>), krytyka coraz bardziej technologiczowanej cywilizacji europejskiej, kwestia sztuki, motyw buntu przeciw zastanemu łaadowi, świadomość intelektualnego bankructwa<sup>41</sup>, choroba i przeczcucie śmierci<sup>42</sup> – wreszcie, najbardziej nas interesująca, problematyka dzieła.

Franz Josef Murau dokonuje wielkiego rozrachunku, spisując swą konfesję. Jednakże mylnie byłoby przeświadczenie, że ostatnią powieść Bernharda można rozpatrywać jako próbę uładzenia i zebrania w całość, „całościowania” w jedną konstelację wymienionych motywów. Strategia narracyjna *Wymazywania* jest odwrotna – zamiast wielkiej syntezy, dążenia do ogólnego, klarownego obrazu, pojawiają się zapętlone frazy, które, rzecz można, drążą szczegół. Dzieło wyłania się z setek przytaczanych detali. W *Wymazywaniu* próżno szukamy sygnałów hierarchii porządkującej pod względem istotności poruszane tematy. Jak zwykle w utworach Bernharda ogromny monolog protagonisty to słowna lawina, chaos na wpół szalonej mowy, w którym jedyną logiką, jedyną zasadą nadrzędną jest żywioł wewnętrznego wzburzenia. Odczuwamy to, przedzierając się przez plątaninę urywanych, to znów ciągnących się przez wiele linijek tekstu zdań, w których z jednakową pasją, z jednakową, chciałoby się rzec, zajadłością, zostały opisane zarówno

<sup>38</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 127.

wspomnienia wojennej traumy<sup>45</sup>, jak i zniechęcone grymasy na rodzinnych fotografiach<sup>44</sup>, zarówno przemoc w stosunkach rodzinnych<sup>45</sup>, jak i sposób, w jaki siostry głównego bohatera się poruszają<sup>46</sup>. Poza swobodnym biegiem – rozkiełtanym pędem – myśli zadna odgórną hierarchia nie ma w *Wymazywaniu* racji bytu.

Akcja powieści, powieściowe „dzianie się” w opus magnum Bernharda jest – jak zawsze w przypadku utworów Austriaka – raczej pretekstowe. Można w nim wyznaczyć trzy węzłowe punkty fabularne, wokół których narasta spiętrzona kaskada mowy. Będą to: wiadomość o tragicznej śmierci członków rodziny, co wywołuje falę wspomnień głównego bohatera z czasów dzieciństwa i wczesnej młodości; uświadomienie sobie tego, że teraz Wolfsegg – pod tym hasłem rozumiemy całe austriackie dziedzictwo, szeroko pojętą „austriackość” – jego los, spoczywa w rękach protagonisty; wreszcie – i temu poświęcony jest cały drugi rozdział *Wymazywania* – „fizyczna” konfrontacja z bolesną spuścizną. Ta prowadzi do ostatecznej decyzji dotyczącej przyszłości majątku. Całość zmierza więc do rozstrzygnięcia trudnej – toczzonej przez całe życie głównego bohatera – walki. Walki, której stawką jest wolność. Pozostaje wszakże pytanie, jaka wolność, o jaką emancypację chodzi.

Franz Josef Murau przybywa do miejsca, z którego uciekł, do miejsca, z którego sam się wykreślił – a przecież ta przestrzeń wciąż go prześladowuje, wciąż powraca jako traumatyczne wspomnienie, jako widma grymasów na matczynej twarzy, prześlęski obrazów nazistowskich mundurów w szafach, reminiscencje chłodu panującego w ponurym Wolfsegg.

Protagonista wybrał los egzula, wygnańca. A przecież nici, chociażby finansowe, które łączyły go z ojcowizną, nie zostały zerwane. Więzy rodzinne, choć nadwątlone, trwają. Stąd, jak możemy sądzić, wielka potrzeba obsesyjnego krążenia wokół „austriackiej pułapki”, która przejawia się w przemowach Muraua wygłaszanych do jego włoskiego ucznia, Gambettiego („powiedziałem do Gambettiego”<sup>47</sup>). Całe niemal *Wymazywanie* to seria przytoczeń tych soliloquiów, stanowiących – by odwołać się do psychoanalitycznego żargonu – połowicznie udaną próbę przerobienia traumy. Jednakże dopiero powrót, dopiero „opanowanie” dziedzictwa daje szansę na emancypację. Pytanie, przed którym staje protagonista, jest proste – co uczynić z Wolfsegg? Co zrobić z Austrią?

Skoro ruch, jakim była ucieczka, zawiódł, powrót i świadome rozliczenie musi być rozwiązaniem („Miałem całkowitą jasność umysłu. Wiedziałem, co oznacza ten telegram”). Alternatywa jest klarowna. Wyjścia z sytuacji są klarowne? – dźwignięcie austriackiego brzemienia lub wyrzeczenie się go, ostateczne zerwanie. Łatwo zauważamy, że powrót Muraua ma w sobie coś z dokańczania dawno rozpoczętego projektu. Dla protagonisty jest to ostatni moment na ten rozrachunek. Przeczuwa on bowiem

<sup>45</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 13.

własną rynchłą śmierć. Jego epistoła to rodzaj testamentu (trudno w figurze narratora nie dopatrywać się *alter ego* samego Bernharda, jednakże takie rozważanie niewiele wniosłoby do naszej próby interpretacji). Konfrontację protagonisty poprzedzała ucieczka – ten odruch przejawiał się wielorako. Najpierw, w wieku młodzieńczym, była to emigracja wewnętrzna, nieme kontestowanie zastanego ładu<sup>48</sup>. Później fizyczne opuszczenie miejsca-źródła wewnętrznego zniewolenia. Wreszcie próby znalezienia duchowego lekarstwa, poprzez zatopienie się w kontemplacji sztuki, w filozoficznych i literackich badaniach, próba rozpuszczenia własnego strachu, własnej niemocy w żywiole „stolicy świata” – Rzymu<sup>49</sup>.

Jednak Murau – jak wszyscy niemal bohaterowie Bernharda – niesie ze sobą, w sobie, swoją Austrię, swoje Wolfsegg, swój kompleks. Nie przestaje wypluwać, odpluwać, jeśli możemy odwołać się do sugestywnego tytułu artykułu Adama Lipszyca<sup>50</sup>, brutalnej, kołtuńskiej, zakłamaney, przesiąkniętej hipokryzją i perwersją rzeczywistości. Wszelkie ucieczki są daremne – a sztuka, jak niejednokrotnie dowodził Bernhard w swych utworach, nie zbawia<sup>51</sup>. Lecz w tym punkcie rodzi się pytanie: o jaką sztukę chodzi? I wreszcie – czym jest *Wymazywanie*?

*Wymazywanie* to powieść, która powstaje, rodzi się – rzecz można – na naszych oczach. Z chaosu, plątaniny zdań wyłania się dzieło, jest to jednak dzieło, które samo sobie przeczy, dzieło, które podważa własny status. Ten ruch ciągłego kwestionowania jest doskonale widoczny w warstwie narracyjnej, w której kolejne zdania jawią się jako negacja poprzednich. Narracja sama się dekonstruuje, rozprzega, staje się autotematyczna. Przenika ją ciągła ambiwalencja, jest chwiejna – żaden sąd, z wielu wygłaszanych przez protagonistę, nie zostaje ocalony, nie może przetrwać. W pętlach kolejnych fraz zachodzi ciągłe kwestionowanie już ukutych i przelanych na papier myśli. Zamkniętą formę powieści rozsądza wewnętrzna siła mowy w najwyższym stopniu wzburzenia – mowy szalonej – poprzez (a może dzięki czemu?) monolog Muraua rozpada się, wibruje, poszczególne sensory wirują w pędzie narracji, która drąży kolejne tematy, która wwierca się w samą siebie w ciągłym ruchu, dążącym do... *Wymazywania*. Oczyszczenia, ale poprzez skazanie na zagładę. Mowa *Wymazywania* ciąży ku milczeniu, ku ciszy – tej ciszy, do której wiedzie droga poprzez maniackalny bełkot. Tej ciszy, która następuje po Sade’owskim „wypowiedzeniu wszystkiego”. W tym właśnie kontekście możemy mówić o ostatnim utworze Bernharda jako o powieści *à rebours*, dziele *à rebours* – antypowieści, całości rozpadającej się i w samym rozpadaniu znajdującej swój sens poprzez erupcję szalonej mowy. Jakby w sprzężeniu zwrotnym, wszystko wiedzie ku milczeniu.

Ujmując rzecz najprościej, moglibyśmy powiedzieć, że *Wymazywanie* jest powieścią o pisaniu powieści, o wyłanianiu się powieści. Można zaryzykować tezę, że przewodni wątek utworu Bernharda to nieobecne dzieło, zamiar jego stworzenia, sama myśl

<sup>48</sup> Ibidem, s. 32–33.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>50</sup> A. Lipszyc, *Odpluwanie światem*, <http://tygodnik.onet.pl/odpluwanie-swiatem/pzdld> [dostęp: 01.04.2013].

<sup>51</sup> T. Bernhard, *Wymazywanie*, op. cit., s. 129.

o nim. Myśl o stworzeniu dzieła. To dzieło, którego celem, chociażby w przeciwieństwie do studium *O słuchu* nieszczęsno Konrada, nie będzie wielka synteza, lecz anihilacja, zagłada. Tytuł utworu zdradza już jego cel – akt pisania nie jest ocaleniem, próbą całościowania. Narrator zbiera najdrobniejsze drgnienia, okruchy wspomnień, cienie przeszłości – i wyrzuca, można powiedzieć, wypluwa je na kolejne kartki papieru w chaotycznej tyradzie.

„Emanować – nie tylko na cały świat, ale uniwersalnie. Każde słowo to strzał w dziesiątkę, każdy rozdział to oskarżenie świata, a wszystko razem totalna rewolucja światowa. Aż do totalnego wymazania. Co jednak znaczy wymazanie? Po raz kolejny rozpoczęcie wszystkiego od nowa”<sup>52</sup>.

– mówił Thomas Bernhard w wywiadzie udzielonym Kriscie Fleischmann. W słowach tych możemy dopatrywać się pewnego programu artystycznego austriackiego autora.

Bernhard w *Wymazywaniu* przenicowuje niejako problem powracający niemal obsesyjnie w jego twórczości – problem ułomności Logosu, aporetyczności kodu językowego, w którym wyrażenie, dotarcie do sedna, jest bez mała niemożliwe – i z samej tej ułomności konstruuje swoją „wojenną maszynę”. Słowa nie będą już próbą utrwalania, zachowywania – celem ich będzie uśmiercanie. Przerzucenie przez Franza Josefa Muraua traury Wolfsegg na karty *Wymazywania* jest jej unieważnieniem, przekreśleniem. Ruch pióra po powierzchni kartki papieru staje się niby ruch skalpela, który wycina, „amputuje chorą duchową tkankę”<sup>53</sup>. Wejście w Logos to wejście w śmierć. Pismo jawi się więc jako śmierć. Stąd wymazywanie: unieważnianie, skazanie na niebyt. Powieść Bernharda to bezkompromisowa rozprawa – całkowita anihilacja. Wymazuje ona okruchy wspomnień, traury, resentymenty, przestrzeń Wolfsegg, protagonistę – wreszcie samą siebie jako dzieło. Tak brzmią ostatnie słowa powieści austriackiego autora:

„Pod koniec rozmowy, chociaż już w tym momencie wiedziałem, co stanie się z Wolfsegg, nie umiałem powiedzieć tego siostram, im, które podczas całej tej rozmowy nie miały mi nic do powiedzenia, ale ciągle obrzucały mnie tymi zgorzkniałymi, sztyrczymi spojrzeniami, powiedziałem, że nie wiem, co się stanie z Wolfsegg, że nie mam najmniejszego wyobrażenia na ten temat, choć równocześnie byłem już całkowicie zdecydowany, iż zgłoszę się w Wiedniu do Eisenberga na rozmowę, podczas której ofiaruję mu całe Wolfsegg, w całej jego okazałości, i wszystko, co do niego przynależy, jako absolutnie bezwarunkową darowiznę dla Izraelskiej Gminy Wyznaniowej w Wiedniu. Tę rozmowę przeprowadziłem już w dwa dni po pogrzebie z Eisenbergiem, moim bratem duchowym, a Eisenberg, w imieniu Izraelskiej Gminy Wyznaniowej przyjął mój dar. Z Rzymu, gdzie teraz znowu jestem, gdzie napisałem to *Wymazywanie* i gdzie pozostanę, pisze Murau (urodzony w roku 1934 w Wolfsegg, zmarły w roku 1983 w Rzymie), podziękował mi, że zechciał ten dar przyjąć”<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Idem, *Spotkanie*, Warszawa 2010, s. 156.

<sup>53</sup> <http://powszechny.pl/pl/16-miedzynarodowy-festiwal-sztuk-przyjemnych-i-nieprzyjemnych-2010-r/> [dostęp: 01.04.2014].

<sup>54</sup> Idem, *Wymazywanie*, op. cit., s. 537.

Dostrzegamy pewną ambiwalencję, jakby grę z podjętym konceptem. Franz Josef Murau, jako jeden z nielicznych bohaterów utworów Bernharda, stworzył dzieło („...gdzie napisałem to *Wymazywanie...*”) – dzieło jednak wyrastające ze zgoła innych przesłanek niż chociażby *O słuchu*. Nie wielką syntezę, ale dzieło samych fragmentów, drobiazgów, szczegółów, powracających w szalonych frazach i w nich też unieważnianych, uśmiercanych. W takim ujęciu sednem powieści Bernharda jest ten punkt, „prześwit”, światło, w którym zachodzi wielka praca. Ta chwila, być może ułamek sekundy, dzieląca moment klarowania danej myśli od przelania jej na papier. W tym rozżewie tkwi wysiłek wymazywania.

*Wymazywanie* możemy postrzegać jako tekst, w którym Bernhard dociera do kresu refleksji nad kategoriami dzieła i aporii wyrażania. Językowy system nie pozwala na ekspresję, na oddanie pełni, wprowadzenie „porządku”. Rama dzieła udaremnia wielką syntezę. Ograniczeniom tym Bernhard przeciwstawia antypowieść, uchwycony (skłamany) proces powstawania utworu jako sam utwór, chaos jako zasadę nadrzędną, wreszcie zapis słów, który paradoksalnie ma niszczyć, a nie utrwalać zamierzone sensy.

W ostatniej powieści Austriak wykorzystuje te refleksje nad ułomnościami Logosu, których przecucie przenikało *Zaburzenie* i *Kalkwerk*. Skoro „słowa szmacz” i unieważniają, to akt kreacji tekstu staje się samooczyszczeniem. Jest bowiem anihilacją znaczeń, treści i sensów. Franz Josef Murau, „pisząc” Wolfsegg, skazał je na zagładę. „Wymazał Wolfsegg na swój własny sposób”.

## Rekapitulacja

Powyższa interpretacja wybranych prac Bernharda pozwoliła nam uchwycić szczególną linię napięcia w utworach Austriaka między wstępną refleksją nad aporiami komunikacyjnymi a kwestią kreacji dzieła literackiego. Dobór trzech powieści nie oznacza oczywiście, że w innych utworach autora *Heldenplatz* problem ten nie występuje, wszakże właśnie w *Zaburzeniu*, *Kalkwerk* i *Wymazywaniu* kwestie związane z niemożnością wyrażania i kłopotliwym aktem zapisu są najmocniej zaakcentowane. Ba – stanowią właściwie główną oś, wokół której narastają te niezwykle teksty. Co zakrawa na paradoks – w świetle rozważań o *Work in Progress* – wyżej wymienione aspekty zostały przez Bernharda sproblematyzowane w utworach, będących – mimo wysiłków wystylizowania ich na fragmentaryczne, przypadkowe bądź tylko chaotyczne zapiski – zamkniętymi kompozycjami. Dopatrywać możemy się tu pewnej, bliskiej wręcz tragizmu, sprzeczności. Zamknięta forma rozsadzana jest niejako przez przenikającą utwory Austriaka świadomość daremności prób jej konstituowania.

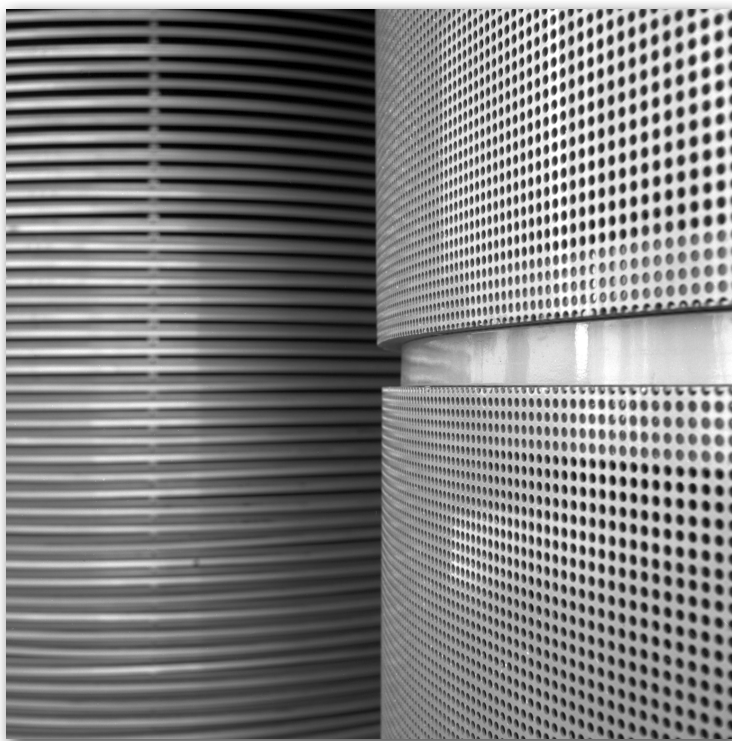
Refleksja nad ułomnością kodu językowego, a co za tym idzie, niemożnością ekspresji i komunikacji, wielka waga przywiązywana przez Bernharda do kategorii dzieła, ze szczególnym uwzględnieniem samego procesu jego powstawania, wreszcie spektakularne „przewyciężenie” ograniczeń pisma – poprzez nadanie mu odmiennej, destrukcyjnej funkcji – wszystko to pozwala nam stwierdzić, że autor *Wycinki* w przewrotny sposób nawiązuje dialog z ideą *Work in Progress*. Tworzy bowiem „całości” będące świadectwem

iluzoryczności dążenia do pełni, do ostatecznego wyczerpania i zamknięcia. Całości, które uprzywilejowują fragment. Możemy powiedzieć, że Bernhard w swych utworach problematyzuje „tok” dzieła – właśnie skupienie na samym akcie kreacji, ujawnienie jego pułapek i aporii jest jedną z cech konstytutywnych idei *Work in Progress*.

### Summary

#### **Thomas Bernhard's writing as work in progress: The impossible novels**

The article interprets the novels of Thomas Bernhard through the categories of act, creation, aporia of language code and work in progress. In this way, it engages in a polemic with the existing Polish readings of Bernhard, which predominantly exploit the topics related to Austria's entanglement with Nazism and the writer's mental illness. The analyzed works include *Zaburzenie*, *Kalkwerk*, *Wymazywanie*.



Piotr Wrzosek, *Fotografia*



Piotr Wrzosek, *Fotografia*