

Adam Lipszyc

Solipsyzm materialistyczny albo dociekania psiogłowca

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (136), 34-47

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Adam LIPSZYC

Solipsyzm materialistyczny albo dociekania psiogłowca

Wiosną 1921 roku wiejski nauczyciel Ludwig Wittgenstein, autor niewydanego jeszcze wówczas *Traktatu logiczno-filozoficznego*, donosił swojemu przyjacielowi Bertrandowi Russellowi, że mieszkańcy Trattenbach, wioski, w której przyszło mu pracować, wzbudzają w nim wstręt. Z wyżyn swojego spokojnego arystokratyzmu i dobrego samopoczucia Russell, w owym czasie bawiący w Pekinie, pisał w odpowiedzi, że na jego wyczucie przeciętna natura ludzka jest wszędzie dość paskudna, a sam Wittgenstein w każdym miejscu uznałby sąsiadów za równie przykrych. Wittgenstein jednak upierał się: „tutaj są znacznie bardziej bezwartościowi i nieodpowiedzialni niż gdzie indziej”. Wobec takiej przesadzi Russell czuł się zmuszony przywołać na pomoc swój zmysł logiki, który każe podejrzewać, że świat jest wszędzie mniej więcej taki sam, a przynajmniej, że prawdopodobieństwo natrafienia na tak skrajny okaz paskudztwa jest niewielkie. „Bardzo mi przykro”, pisał, „że mieszkańcy Trattenbach wydają Ci się tacy okropni. Nie chce mi się jednak wierzyć, że są gorsi od reszty świata: mój instynkt logiczny buntuje się przeciw takiemu pomysłowi”¹. Choć Wittgenstein, co może rozczarowujące, w końcu ustąpił – tłumacząc przynajmniej z pozoru polubownie, że może trattenbachczycy nie są gorsi od reszty ludzkości, ale są wyjątkowo paskudni nawet jak na Austrię, która sama w sobie jest nader podupała – być może tego ustępstwa nie trzeba koniecz- nie odczytywać jako całkowitej kapitulacji. Jeśli przyjmie się perspektywę Russella, zgodnie z którą podłość jest rzeczą najsprawiedliwiej między ludzi rozdzielo-

¹ R. Monk *Ludwig Wittgenstein: powinność geniuszu*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 225. Przekład tytułu książki zmodyfikowany.

ną, wówczas podłość powszechna musi zawsze wydawać się przeciętna i banalna. Jeśli przyjmie się perspektywę Wittgensteina, który najpierw skupia się na pojedynczym przypadku i pozwala sobie na ekstrawagancką tezę, że w austriackiej wiosce odkrył, by tak rzec, ekstremum światowej podłości, by dopiero w kolejnym kroku przyznać, że wszędzie jest ona taka sama, wówczas podłość, podłość powszechna, wyda nam się ekstremalna i hiperboliczna.

Thomas Bernhard zawsze przyjmuje perspektywę Wittgensteina, a nie Russella. To perspektywa nie tyle literatury uniwersalnej, ile absolutnej, która swoją absolutność uzyskuje właśnie poprzez obsesyjną, morderczą koncentrację na tym, co poszczególne. Tylko w takim sensie zresztą Bernhard jest „pisarzem regionalnym”, uporzyciwie „pozostającym na prowincji”, by intensyfikacja prowincjonalności wprowadziła go na poziom absolutny. Nie można go zneutralizować, sprowadzając jego pisarstwo do krytyki zakłamanego społeczeństwa austriackiego, ale błędem byłoby też chyba zbyt pośpieszne uniwersalizowanie jego pozycji. O niemal nieznośnej sile tego pisarstwa i jego mocy wiążącej decyduje między innymi właśnie owo przesadne, przekraczające wszelkie racje trwanie przy tym, co prowincjonalne, ów upór, z jakim Bernhard – niczym pies – kurczowo trzyma się zębami Austrii, tej „szpotawej stopy”, którą Europa połknęła w akcie szaleństwa i która teraz tkwi jej w żołądku². Równie dobry byłby też chyba jednak inny obraz: Austria to coś, co utkwilo w żołądku samemu Bernhardowi, ten więc nie ma głowy do zajmowania się sprawami uniwersalnymi. Hipochondrycznie koncentruje się na swojej prowincjonalnej dolegliwości i tym sposobem przeobraża przygodność w coś absolutnego³.

² Zob. T. Bernhard *Mróz*, przeł. S. Błaut, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1979, s. 241. Dalsze odniesienia w tekście z podaniem numeru strony.

³ Pisząc o Karlu Krausie – skądinąd jednym z mistrzów Ludwiga Wittgensteina – Walter Benjamin identyfikował go jako „satyryka” w głębokim sensie tego słowa, stwierdzając przy tym, że „satyra jest jedyną prawomocną formą sztuki regionalnej”. Satyryka rozpoznaje też jako „postać, pod którą cywilizacja przyswoiła sobie ludożercę”, triumfalny akt satyry utożsamiając z pożarciem przeciwnika. Bernhard byłby może „satyrykiem”, który w gniewnych napaściach hiperbolizuje swoją prowincjonalność aż do poziomu bezwzględnej prawomocności, lecz trudno chyba myśleć o nim w kategoriach triumfalnej inkorporacji wroga. Prędzej już rzeczywiście chciałoby się o nim myśleć jako o człowieku, któremu coś utkwilo w żołądku i który wstrząsany torsjami rozpaczy bezskutecznie stara się to zwrócić. Ten ostatni obraz także jednak wymagałby chyba korekty, bezpośrednio bowiem dotyczyłby raczej bohaterów Bernharda, który wysyłając w świat swoje literackie awatary sam, jako autor zapisu, stara się być może uzyskać dla siebie stabilniejszą pozycję (na ten temat zobacz finał niniejszych rozważań). Zob. W. Benjamin *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011 nr 5-6, s. 264-265. Jeśli idzie o myśl, by w kontekście Bernharda przywołać Benjaminowską analizę Krausa jako satyryka zob. też W.G. Sebald *Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard* w: tegoż *Die Beschreibung des Unglücks*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2006, s. 111-112.

Szkice

Wittgensteinowska strategia dominuje z pewnością w *Mrozie*, pierwszej powieści Bernharda, gdzie odcięta od świata austriacka wioska Weng stanowi punkt skrajnej intensyfikacji ludzkiej mizerności, który właśnie dzięki temu zagęszczeniu może zostać potraktowany jako praobraz wszystkiego, co dzieje się gdzie indziej. Narrator powieści mówi wprost: „Weng to najbardziej ponura miejscowość, jaką kiedykolwiek widziałem”. I dalej:

Rzeczywiście przeraża mnie ta okolica, a jeszcze bardziej miejscowość zamieszkała przez bardzo niskich, ułomnych ludzi, których spokojnie można nazwać upośledzonymi na umyśle. Mając przeciętnie nie więcej niż metr czterdzieści wzrostu, snują się chwiejnym krokiem pośród splekanych murów i sieni, spleczeni w alkoholowym zamroczeniu. (s. 8-9)

Powieść, której akcję osadzono w tym punkcie intensywności, pod wieloma względami zapowiada późniejsze dokonania Bernharda. Jeśli ta powieść o czymś w ogóle „opowiada”, to jest to historia 27 dni spędzonych w Weng przez bezmiejscowego narratora, studenta medycyny. Do owej ponurej wioski wysłał go asystent szpitala w Schwarzach, gdzie narrator odbywa praktyki. Celem jego misji jest obserwacja udręczonego psychicznie, pogrążonego w rozpacz malarza Straucha, brata owego asystenta. Akcja powieści ma jednak charakter szczątkowy. Podobnie jak wszystkie późniejsze książki Bernharda, *Mróż* w znacznym stopniu wypełniają oszalałe, czasem niemal całkiem bełkotliwe, czasem zaś – by tak rzec – nieprzejmennie zrozumiałe monologi oszalałego malarza. Zanim jednak przyjrze się trzem wiodącym obrazom, które organizują całą książkę, a także pozycji jej narratora, warto chyba zwrócić uwagę, co odróżnia *Mróż* od powieści późniejszych. Albowiem w znacznym stopniu te właśnie elementy decydują o tym, że powieściowy debiut Bernharda nie jest wcale jego najlepszą książką.

Na początek rzecz z pozoru drobna, lecz w istocie wcale niebagatelna: *Mróż* podzielony jest na rozdziały odpowiadające kolejnym dniom wizyty studenta medycyny w Weng, prócz tego zaś wyróżniono kilka niewielkich części opatrzone tytułami, takimi jak „Hałastra złodziei bydła” czy „Historia z włóczęgą”, w osobny tytuł wyposażony jest także fragment prezentujący „Moje listy do asystenta Straucha”, umieszczony między rozdziałem przedostatnim a rozdziałem ostatnim. W *Zaburzeniu*, drugiej powieści Bernharda, pojawia się już tylko jeden śródtytuł, a mianowicie „Książę”, anonsujący mniej więcej w jednej trzeciej książki, że odtąd powieść należy do oszalałego arystokraty z zamku Hochgobernitz⁴. Późniejszych powieści nie przerywają już tego rodzaju cezury (wyjątkiem są obszerne książki *Korrektur* i *Wymazywanie*, obie podzielone na dwie części opatrzone tytułami)⁵. Podobnie rzecz ma się z podziałem na akapity. Choć w *Mrozie* stosuje się ów podział dość oszczędnie, jest on tu jak najbardziej obecny, podobnie jak w początkowej, przed-książkowej partii *Zaburzenia*. Począwszy od trzeciej powieści, czyli *Kal-*

⁴ Zob. T. Bernhard *Zaburzenie*, przeł. S. Lisiecka, Czytelnik, Warszawa 2009.

⁵ Zob. T. Bernhard *Korrektur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988; tegoż *Wymazywanie*, przeł. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2004.

kwerk – a dokładniej rzecz biorąc począwszy od momentu, gdy po kilku pseudokapitach rozpoczynanych i domykanych trzykropkiem opowieść o szalonym Konradzie, który zamordował swoją żonę, rozkręci się na dobre⁶ – Bernhard zarzuca już stosowanie akapitów, czym (wedle świadectwa Sławy Lisieckiej) przyprawia o rozpacz tłumaczy, ci bowiem rychło odkrywają, że program Word nie jest w stanie opanować dłuższego tekstu niepodzielonego na akapity.

Nie są to sprawy błahe. Podział na rozdziały, cząstki oddzielone pustymi linijkami czy wreszcie akapity wprowadza przynajmniej cząstkowy ład do rozszalałego świata malarza Straucha, pozwala utrzymać choćby śladową perspektywę zewnętrzną, a sumienne odliczanie dni w tytułach kolejnych rozdziałów jest jedną z ostatnich, choć może cokolwiek rozpaczliwych metod utrzymania następstwa czasu w tym świecie, który bez tej miary mógłby całkowicie pograżyć się w nieukierunkowanym bełkocie. Zachowując liniowy bieg czasu, *Mróz* zachowuje także pewne cechy tradycyjnej powieści. Choć monologii malarza wypełniają znaczną część książki, przetykane są – owszem, nieprowadzącymi raczej do niczego – wypadkami w świecie zewnętrznym wobec tych monologów. Narrator nie jest postacią całkowicie szczątkową, obdarzony jest jako taką biografią, on i malarz napotykają w Weng kilka istotnych, choć zawsze bezimiennych postaci pobocznych – gospodyni, rakarz, inżynier, strażnik – które nie zamieszkują wyłącznie monologów wariata. Tymczasem od momentu, gdy powieść *Zaburzenie* ulegnie radykalnemu zaburzeniu i zostanie opanowana przez monolog księcia Sauraua, Bernhard nie będzie już raczej czynił podobnych ustępstw na rzecz tradycyjnej struktury powieściowej. Również w tym wypadku wydaje się, że owe ustępstwa pozwalają trzymać w jako takich ryzach szaleństwo, które później w sposób nieokielzany będzie hulało po jego książkach. Nie wydaje się, by te koncesje należały do zalet *Mrozu*.

Jak się zdaje, pierwsza powieść Bernharda utrzymana jest też w innej tonacji niż znaczna część książek późniejszych. Rozważania narratora i monologi malarza są raczej smutne niż wściekłe, co odróżnia je od tyrad wypełniających późne powieści, takie jak *Wycinka*⁷, *Dawni mistrzowie*⁸ czy *Wymazywanie*, ale też monolog księcia z *Zaburzenia*. Ta zasadnicza różnica krystalizuje się w odmiennym charakterze samej narracji i technik narracyjnych. Po pierwsze, jeśli nie liczyć drobnych urywków oraz – być może – nieco większego fragmentu pod koniec powieści, o którym jeszcze trzeba będzie to i owo powiedzieć, *Mróz* jest właściwie książką pozbawioną poczucia humoru. W szczególności niemal całkowicie brak tutaj jeszcze najbardziej charakterystycznego zabiegu Bernhardowskiej prozy, który gwarantuje efekt komiczny, a który w pełnej krasie pojawi się dopiero właśnie w monologu

⁶ Zob. T. Bernhard *Kalkwerk*, przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak, Oficyna Wydawnicza, Łódź 2010.

⁷ Zob. T. Bernhard *Wycinka*, przeł. M. Muskała, Czytelnik, Warszawa 2011.

⁸ Zob. T. Bernhard *Dawni mistrzowie*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2010.

księcia. Chodzi mianowicie o techniki powtórzeniowe, owe obsesyjne, repetytywne łańcuchy zdań, które właściwie mogłyby się nigdy nie kończyć i które od pewnego momentu nie wyrażają już nic prócz gniewu mówiącego na świat, siebie i język⁹. Tutaj powtarza się coś nie dlatego, że chce się to powiedzieć raz jeszcze, lecz dlatego, że chce się to powiedzieć choć raz porządnie – tyle, że to nigdy się nie udaje i dlatego trzeba zacząć od nowa. Mówiący próbuje wygarnąć, odpysknąć przerażającemu światu, zaraz jednak okazuje się, że mowa – wepchnięta nam do gardła agenda tego świata – nie może przynieść wyzwolenia. Jeśli narrator autobiograficznego *Chłodu* usiłuje za wszelką cenę odplunąć flegmą z płuc, ludzie wygłaszający w książkach Bernharda swoje nieskończone przemówienia starają się odplunąć samą mową, która zalega im w gardle, zapętleni w repetytywnych cyklach pogrążają się więc w panice i furii¹⁰. W *Mrozie* jednak tych upiornych, a zarazem arcyśmiesznych repetycji właściwie nie ma¹¹.

Bardziej melancholijny niż wściekły charakter narracji manifestuje się też – po drugie – w licznych fragmentach złożonych ze zdań krótkich, a czasem bardzo krótkich, skurczonych wręcz do form równoważnikowych, i to zarówno w rozważaniach narratora, jak i w monologach malarza. Należałoby tu zresztą zapewne przeprowadzić przynajmniej jedno rozróżnienie. Jedną rzeczą byłyby zatem krótkie, lecz pełne zdania wyposażone w orzeczenie, czasem stwierdzające podstawowe fakty, czasem zupełnie bełkotliwe, ustawione jedno za drugim, często słabo ze sobą powiązane. Tak wygląda wiele monologów malarza, narrator zresztą komentuje tę formę w sposób nader sugestywny. I tak na przykład mówi: „Jak ludzie starzy ślinę, tak malarz Strauch wydziela swoje zdania” (s. 21). A w in-

⁹ Oto niewielki fragment najbardziej brawurowego, dwustronicowego passusu z *Zaburzenia*: „«Osobliwe, powiedział Saurau, a mówię teraz o pewnej błahostce, która jednak stanowi pewien fenomen: w chwili, kiedy ja zaczynałem mówić o powodzi, pański szanowny ojciec zaczynał mówić o przedstawieniu. Pańskiego szanownego ojca, im bardziej mnie zaprzętała powódź, z każdą chwilą coraz bardziej zaprzętało przedstawienie. Ja mówiłem o powodzi, a on mówił o przedstawieniu». Mój ojciec powiedział: «Przez cały czas myślałem: ‘musisz mówić o powodzi’, ale mówiłem o przedstawieniu». Saurau powiedział: «A ja mówiłem o powodzi, nie zaś o przedstawieniu, o czym bowiem ja miałem mówić tego dnia, jeśli nie o powodzi!»”. Tegoż *Zaburzenie*, s. 131-132.

¹⁰ Zob. T. Bernhard *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Czarne, Wołowiec 2011, s. 272-276.

¹¹ Z wyjątkiem dwóch czy trzech krótkich fragmentów. Jeden z nich wygląda następująco: „Co mnie najbardziej oburza, to nieustanne trzaskanie drzwiami. To okropne trzaskanie drzwiami. Jak ciągle walenie po głowie! Nie ma rzeczy straszliwszej niż dom, w którym stale trzaska się drzwiami. Ludzie trzaskają nimi zupełnie bezmyślnie. To cecha ludzi pośledniej wartości. Nałogowi trzaskacze drzwiami mogą nawet człowieka zabić. Mój dzień jest zepsuty, kiedy ktoś trzaska drzwiami. Ale tutaj wciąż trzaskają drzwiami. Niech pan sobie wyobrazi, że jest pan zmuszony mieszkać w domu, w którym ustawicznie trzaska się drzwiami! W którym mieszkają nałogowi trzaskacze drzwiami!” (s. 80).

nym miejscu, jeszcze mocniej: „Jego zdania są jak uderzenia wiosł, dzięki którym poruszały się naprzód, gdyby prąd nie był tu tak silny” (s. 210). W tym melancholijnym *staccato* zdań jest może coś z rozpaczliwej próby ustalenia jakichkolwiek faktów i zapanowania nad tym, co nas otacza. Ale nasuwa się też inna możliwość, niekoniecznie zresztą wykluczająca tę pierwszą. Czasem bowiem zdaje się, że malarz mówi krótkimi zdaniami jak człowiek, który boi się, że gdyby powiedział coś więcej, wybuchnąłby płaczem. Dlatego wciąż i wciąż musi przerywać, wciąż i wciąż stawiać kropkę. Czasem jednak – to drugi element rozróżnienia – w tych krótkich zdaniach zaczyna pobrzmiwać nie tyle płacz, ile patos rozpaczliwy, który dochodzi do głosu zwłaszcza, choć nie wyłącznie, w formach równoważnikowych („Na czerń. Na zimną czerń”, s. 193). W takich momentach przekonująca narracja *Mrozu* traci fałsz: oto bowiem narracyjny patos sugeruje możliwość dumnego trwania w obrębie tragicznej cezury, możliwość dystansu, wydobywania się z otchłani melancholii, która dotąd wydawała się wszechogarniająca. Być może zresztą do tej samej kategorii przynależą nieliczne, lecz nadmierne poetyzmy („Skraje dróg kuszą do nierządu”, s. 13), które rażą w pierwszej powieści Bernharda, a od których wolne są jego późniejsze rzeczy. Rozpaczliwy świat tej książki nie powinien raczej pozostawiać miejsca na narratorskie smakowanie takich patetycznych efektów.

Trzy zasadnicze obrazy dominują w całej tej narracji. Pierwszym z nich jest tytułowy mróz, wymienny z figurą zimna. W Weng panuje straszliwe zimno, które „pożera wszystko”, mróz wznaga się do poziomu super- czy „nad-zimna”. Nie przewiduje się tu większych opadów śniegu, raczej zamieranie wszystkich rzeczy pod brzemieniem mrozu, który sprawia, że wszystko staje się kruche, wszystko się rozpada, tak jak „zamarzniętego człowieka można rozłamać jak kromkę chleba” (s. 224). Mróz jest dla malarza „najprzenikliwszym stanem naturalnym”, „największą z prawd absolutnych”, Strauch „widzi” zimno i gotów jest je zapisać (s. 231). Mróz pozostaje też w szczególnej relacji z drugą fundamentalną figurą, a mianowicie figurą „głowy” czy „mózgu”. Malarz opisuje tę relację w sposób jawnie sprzeczny, który od razu wprowadza niejasność co do układu sił i dominacji między światem a umysłem. Z jednej strony zatem czytamy o niepowstrzymanej napaści mrozu na mózg malarza:

Chodźmy – powiedział – jest zimno. Zimno wgrzyza się w środek mózgu. Gdyby pan wiedział, jak już daleko zimno wgrzyzło się w mój mózg. Żarłoczne zimno, zimno, które musi mieć krwawy błonnik, które musi mieć mózg, wszystko, z czego coś powstaje, może powstać. [...] To ta licząca sobie miliardy tępo wykorzystująca wszystko turystyka zimna wdziera się w mój mózg, to inwazja mrozu. (s. 230)

Z drugiej strony jednak może też być tak, że zimno generuje sama głowa: „Gdyby tylko zimno tak nie ciągnęło od dołu – powiedział malarz – od dołu: to okropne zimno, Marznę, bo moja głowa odbiera ciału wszystko. Wcale nie jest zimno, a ja marznę. Choćbym się przykrył nie wiem jak, marznę” (s. 257-258). Ale do tej dwójki rola głowy malarza w kosmosie *Mrozu* z pewnością się nie ogranicza.

Szkice

Strauch podziela obsesyjne zaaferowanie swoją głową czy swoim mózgiem z księciem z *Zaburzenia* (które miało wręcz nosić tytuł „Mózg”) i Konradem z *Kalkwerku*. Mówi o swojej głowie nieustannie rzeczy najbardziej zdumiewające, ale zwykle w sposób przykry zrozumiałe, tak jak nieprzyjemnie jasne potrafią być bełkotliwe wywody wariata, dotyczące miejsc, których istnienie my, zdrowi, staramy się zataić przed sobą i światem. Głowa, która boli malarza nieustannie, cała jest wielkim pasożytem na jego ciele. Odbiera mu ciepło, jest też dla niego potwornym ciężarem, atlasowym brzemieniem, na którego dźwiganie malarz w swoim przekonaniu wydatkuje wszystkie siły. Strauch mówi:

Bywają chwile, że nie mogę podnieść głowy. Taki to wysiętek: dziesięciu normalnych ludzi nie zdoła unieść głowy, jeśli nie są odpowiednio wyszkoleni. I niech pan teraz pomyśli: mam siłę odpowiednio wyszkolonych, muskularnych ludzi, ażeby móc niekiedy unieść głowę. Gdybym mógł te siły wykorzystać dla siebie! Widzi pan, jak trwonię swoje siły na sprawę bezsensowną: bo to przecież bezsensowne, unosić taką głowę jak moja. Gdybym tylko setną część tej siły mógł zainwestować w siebie, tam, gdzie by to miało wagę... Obaliłbym wszystkie zasady i wszystkie twierdzenia. Skupiłbym na sobie całą chwałę duchowego świata. Setna część tej siły, a stałbym się drugim Stworzycielem! (s. 39)

Strauch jest swoją głową, nieustannie lęka się o swoją głowę, boi się, że nią o coś zawadzi – co byłoby o tyle łatwiejsze, że głowa wydaje mu się zawsze rozdęta, niewspółmiernie wielka w porównaniu z resztą ciała – a zarazem tej głowy nienawidzi właśnie jako brzemienia, jako napiętego do granic możliwości balonu, który należałoby właściwie przekłuć, by zluzować niezdolne, bolesne napięcie, gdyby – jak sądzi malarz – nie spowodowałyby to raczej roztrzaskania jego nadzwyczaj twardej czaszki. Wobec tych cierpień odległe echo wyzwolenia, osiągnięcia stanu lekkości oferuje sztuczka, którą prezentuje Strauchowi przygodnie napotkany aktor. Ten osobnik, którego chwilowa obecność wprowadza naraz do książki posmak Nietzscheańskiej opowieści o Zaratustrze napotykanego na swojej drodze rozmaite alegoryczne figury, przewodzi najmniejszemu teatrowi świata, który z kolei jest może Bernhardowskim odpowiednikiem teatru najrozleglejszego, a mianowicie Kafkowskiego teatru z Oklahomy. W każdym razie byłaby to przestrzeń – być może ironicznego, bo i opartego jedynie na triku – wyzwolenia od własnej głowy: na oczach zdumionego malarza sztukmistrz powoduje, że jego głowa na moment po prostu znika¹².

¹² Odpowiedniość między najmniejszym (Bernhardowskim) a najrozleglejším (Kafkowskim) teatrem świata pozwala dostrzec interpretacja Waltera Benjamina, zgodnie z którą teatr z Oklahomy jest przestrzenią zbawienia, gdzie gramy wprowadzamy samych siebie, ale nieskończony ciężar egzystencji wymieniamy na lekkość teatralnej roli. Zob. W. Benjamin *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, przeł. A. Lipszyc, w: *Nienasyconie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Zychliński, ha!art, Kraków 2011, s. 38-39 i 54-55.

Strauch napotyka aktora podczas jednej ze swoich nieskończonych wędrówek po Weng i okolicach. Malarz zaszył się bowiem w jednym miejscu, a zarazem – dręczony niepokojem – nie przestaje łązić. W pewnym momencie cytuje Pascala, którego czyta na okrągło: „Nasza natura jest w ruchu, całkowity spokój jest śmiercią” (s. 239). Ale jego wędrówki to tylko resztki życia, rudymmentarny niepokój w miejscu, rozedrganie samego trybu osiadłego. Te wędrówki przywodzą zresztą na myśl bezładne łązenie oszalałego Lenza z noweli Georga Büchnera, z którym udęczony malarz w ogóle ma chyba to i owo wspólnego: dla jednego i drugiego życie – i samo powietrze, które Strauch określa mianem „strasznego żelaza” (s. 137) – jest „nieuniknionym ciężarem”¹³. Te peregrynacje pozostają też w osobliwym związku z obsesją Straucha na punkcie własnej głowy. To z pewnością niepokój w mózgu każe mu wciąż wędrować, lecz zarazem malarz rozczuła się nad swoimi cienkimi nóżkami, które muszą dźwigać tę rozdętą, ciężką głowę („wyglądam jak napęczniały owad na cienkich nogach”, s. 80, mówi ten nowy Samsa, który jakimś dziwnym sposobem znalazł się poza domem rodzinnym). Przez pewien czas malarz cierpi z powodu bólu nogi (narrator-lekarz nie ma wątpliwości, że jego przyczyną są nieustanne wędrówki) i jest przekonany o istnieniu potajemnego związku, a wręcz tożsamości związku między bólem głowy a bólem nogi. Jest to ten sam ból, który przelewa się z głowy ku nodze i z powrotem: kiedy malarz chodzi, boli go noga, kiedy siada, zaczyna boleć go głowa. Piękny paradoks polegałby więc na tym, że niespokojne chodzenie tymczasowo uwalnia Straucha od bólu głowy (tożsamego chyba po prostu z przyrodzonym niepokojem życia), ale wówczas brzemień samej głowy – przynajmniej w jego przekonaniu – wywołuje ból w nodze, co z kolei utrudnia mu chodzenie¹⁴!

Obsesja Straucha na punkcie własnej głowy ma też wymiar agresywny, morderczy. W dwóch pokrewnych snach malarz fantazjuje o napaści swojej głowy na otaczający świat, zwłaszcza zaś otaczających go ludzi. W pierwszym z nich głowa

¹³ G. Büchner *Lenc*, przeł. K. Hłakowiczówna, Axis Mundi, Warszawa 2011, s. 36. Ściśle rzecz biorąc ciężar powietrza właściwie uniemożliwia już na koniec wędrówki Lenza: „Oberlin chciał go przykryć, Lenc jednak wielce żalił się, że to wszystko takie ciężkie, takie ciężkie! Nie przypuszcza, by mógł w ogóle chodzić, teraz dopiero odczuwa olbrzymi ciężar powietrza” (tamże, s. 34-35).

¹⁴ Te związki rzucają być może światło na słynny fragment z Büchnerowskiego *Lenza*: „Szedł coraz dalej z zupełną obojętnością, to w dół, to znów pod górę; nic mu nie zależało na drodze. Zmęczenia nie odczuwał, chwilami tylko byłby wolał móc iść na głowie” (G. Büchner *Lenz*, s. 7). Taka wędrówka wyeliminowałaby może ową Bernhardowską dialektykę bólu i dała prawdziwe ukojenie, które nie byłoby śmiercią. Bo chyba tylko o ukojeniu marzą Strauch i Lenz, nie zaś o wyzwolicielskim, absurdałnym akcie poetyckiej inwersji, którą odwołując się do tego fragmentu z Büchnera starał się opisać Paul Celan: „Kto chodzi na głowie, moi Państwo – kto chodzi na głowie, ten ma pod sobą niebo jako otchłań” (P. Celan *Południk*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010 nr 1-2, s. 20).

rozdyma się „i to tak, że krajobraz pociemniał o kilka stopni” (tak jakby nabiegłe krwią oczy w spuchniętej głowie widziały wszystko w ciemniejszych barwach), a następnie stacza się ze wzgórza, przygniata wielu ludzi, powala drzewa, a na koniec spoczywa w wymarłym krajobrazie: „Moja duża głowa leżała w martwej krainie” (s. 34). W drugiej fantazji Strauch siedzi w gospodzie, w której rozgrywa się znaczna część powieściowej akcji, i czuje nagle, jak jego głowa rozdyma się, wypełnia całe pomieszczenie, wszystkie postacie powieści (choć, osobliwe, nie ma wśród nich narratora) rozgniatając o ściany na miazgę. „Płakałem, bo pozabijałem wszystkich” (s. 261). Następnie głowa, obawiając się, że się udusi, stara się rozwalić ściany, ale powietrze nie napływa. Wreszcie głowa kurczy się, malarz obserwuje potworną breję złożoną z ludzkich resztek. A potem wszyscy pojawiają się na nowo i wszystko jest tak, jak dawniej.

Zarazem głowa malarza wydaje mu się niebywale wrażliwa. Strauch mówi w pewnym momencie, że boli go każda myśl i każde postrzeżenie, uderzające od zewnątrz lub od wewnątrz jego głowę. W mistrzowskim, przerażającym fragmencie mówi też: „Na pewno zna pan ten hałas, kiedy śmiertelnie trafione zwierzę pada na posadzkę szlachtuza. Góry są nagle tak blisko, że człowiek myśli, iż zawadzi o nie mózgiem” (s. 171). Tak jakby groza odgłosu padającego zwierzęcia wystawiała mózg na zranienie najzwyczajszym postrzeżeniem czy też sprawiała, że po prostu cały świat wali malarza w łeb. Głowa odbiera zresztą jako cios każdy akt samego Straucha: „Za każdym razem, kiedy dotykam laską ziemi, wybijam sobie dziurę w głowie” (s. 244). Tak jakby mocą dziwnego zawinięcia wszystko na powierzchni ziemi działo się na powierzchni głowy.

Gdybyśmy, mając na uwadze wszystkie te cząstkowe doniesienia o głowie malarza, zechcieli zaryzykować jakieś ogólniejsze sformułowanie, być może należałoby powiedzieć rzecz następującą. Głowa Straucha nie jest po prostu kawałkiem materii sąsiadującym z resztą materialnego świata, nie jest też po prostu figurą jego niematerialnego umysłu. Należy raczej wyobrazić sobie najpierw, że oto mamy do czynienia z całkowicie solipsystycznym umysłem, dla którego świat to tylko strumień ukazujących mu się impresji, bez żadnego samodzielnego istnienia; w następnym kroku jednak musielibyśmy wyobrazić sobie, że ten solipsystyczny umysł ze swoimi niematerialnymi impresjami zostaje ścięty mrozem i ulega gwałtownej materializacji. Wówczas umysł staje się tym, co Strauch określa mianem głowy, a głowa ta odbiera swoje zmaterializowane impresje jako coś, co go boli, atakuje i co rodzi w nim agresywną wolę wymazania całego tego świata, przy czym – właśnie dlatego, że mamy tu do czynienia raczej z materializacją solipsyzmu niż z materializmem po prostu – wszystko wydaje się nieskończenie blisko nieskończenie wrażliwej głowy. Jeśli sędziogo Schrebera napastowały promienie słoneczne, Straucha atakują zmrożone wrażenia. I jeśli dla Schrebera słońce wiązało się z figurą ojca-lekarza i Boga, będąc też zasadniczym punktem fantazji homoseksualnych, jest rzeczą charakterystyczną, że świat Straucha pozostaje całkowicie aseksualny i pozbawiony figury ojcowskiej: lekarzem jest tu tylko starszy brat, który – inaczej niż w świecie Schrebera – nie jest nawet słabszą wersją ojca. Strauch to Schreber

Lipszyc Solipsyzm materialistyczny albo dociekania psiogłowca

w świecie bez ojca, gdzie centralne słońce i jego prześladowcze promienie zastępuje wszechobecny, lecz rozproszony mróz i ścięte mrozem, zmaterializowane impresje solipsysty¹⁵.

Trzecim zasadniczym obrazem zarządzającym pierwszą powieścią Bernharda jest obraz psa. Psy są wszechobecne w uniwersum tej książki i to, rzecz ciekawa, na dwa sposoby. Po pierwsze zatem, są tu obecne fizycznie, choć – jak zauważa sam Strauch – nigdy ich nie widzimy, a często je słyszymy. Często zresztą z okien gospody nic nie widać, poza ścianą ciemności. Za to psie ujadanie – taki tytuł nosi zresztą jeden z niewielkich fragmentów książki – słychać bardzo wyraźnie. Jedyny raz, gdy pies naprawdę pojawia się w pobliżu narratora, ten słyszy tylko zza drzwi upadek zwierzęcego cielska na podłogę. To dość przerażający moment, w którym potwierdzają się podejrzenia malarza, że mianowicie gospodyni gotuje na obiad psie mięso: narrator słyszy rozmowę kobiety z jej kochankiem, rakażem, który właśnie przyniósł jej w plecaku martwego psa i wywała go na podłogę; „Jaki ładny pies” (s. 219), mówi tamta. Po drugie, nieustannie do psów przyrównuje się inne rzeczy i istoty, zwłaszcza, choć nie wyłącznie, ludzi. Cały czas okazuje się, że ktoś z tego czy innego powodu podobny jest do psa, zachowuje się lub porusza w psi sposób, zasługuje więc na to, by mówić o nim, że jest „jak pies”. Jeśli Józef K. umierał „jak pies”, ludzie w Weng żyją jak psy, choć ich życie jest tylko rozciągniętym w czasie zdychaniem. W pewnym momencie nawet sam narrator okazuje się podobny do psa spuszczonego ze smyczy, szczególnie zajmująca jest jednak relacja między psim uniwersum a malarzem Strauchem – przez to zaś po części i motywem głowy.

Malarz, jak sam zaświadcza, nienawidzi psów i ich ujadania. To ujadanie atakuje jego mózg, ale – zapewnia Strauch – z pomocą mózgu można wystąpić przeciw takiemu ujadaniu. Z drugiej jednak strony, on sam przypomina narratorowi psa „pozostawionego przez swego pana” (s. 208), pojęcia jego języka, oddającego pulsowanie mózgu, „zharmonizowane” są wedle narratora z psim szczekaniem. Być może nie ma nic dziwnego w tej dwoistości. Wszystko tonie tutaj w ogólnym spsieniu, malarz sam pogrążony jest przecież w tym świecie, czy raczej ten świat jest światem jego głowy, więc jego proces przeciw światu jest beznadziejną próbą zaszczekania tego, co samo ujada. Jak jednak rozumieć owo migrowanie motywu psa z porządku porównania na poziom fizyczny (dokładnie: poziom słuchu)? Trudno orzec, ale być może dałoby się zaryzykować hipotezę, że mamy tu do

¹⁵ Zob. S. Freud *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, zwłaszcza s. 127-145. Freud łączy postać lekarza Schrebera, jego starszego brata i niższej postaci bóstwa ze Schreberowskiej teologii. Powyższe sformułowania zawdzięczam rozmowie, jaką odbyłem z Krzysztofem Wolańskim i Agatą Bielik-Robson podczas sympozjum zorganizowanego przez Uniwersytet Muri im. Franza Kafki, a poświęconego kwestii istnienia życia pozaakademickiego. Obojgu interlokutorom serdecznie dziękuję za inspirację.

czynienia z kolejnym poszerzeniem zasady materialistycznego solipsyzmu: zjawiska zmysłowe i porównania łądzą na jednym i tym samym poziomie rzeczy, które bombardują głowę malarza. To przybliżyłoby nas może do właściwej odpowiedzi na bardziej zasadnicze pytanie o to, jaki w ogóle sens ma ów psi motyw. Oczywiście odpowiedź głosiłaby, że chodzi tutaj o powszechne spsienie świata, jego – zliteralizowane, zmateriałizowane mrozem – zejście na psy. To jasne. Ale wszechobecność i różnorodność psich porównań mogłyby nasunąć myśl, że pies nie „oznacza” tutaj wcale jednej rzeczy, lecz jest czymś w rodzaju uniwersalnej figury nietożsamości każdej rzeczy z sobą samą. Być może zmrożony świat zmateriałizowanych zjawisk bombardujących solipsystyczną głowę jest spsiały także w takim sensie, że nic nie jest sobą, że wszystko jest rozedrgane, przesunięte, przemieszczone w zmateriałizowanym porównaniu, nieustannie wstrząsane psim ujadaniem.

I właśnie ten straszny świat obserwuje bezimienny student medycyny. Ów człowiek otwiera szereg lekarzy zaludniających kosmos Bernharda. Idzie tu jednak o szereg dwoisty czy wręcz o dwa odrębne szeregi. Z jednej strony lokowałby się właśnie narrator *Mrozu*, ojciec narratora *Zaburzenia* czy narrator upiornej bajki „Wiktor Szajbus”¹⁶. Z drugiej strony zaś – lekarze z pism autobiograficznych czy *Bratanek Wittgensteina*¹⁷. Trudno orzec, w którym z tych szeregów lokuje się brat malarza Straucha, wzorowany być może na bracie samego Bernharda. Pierwszy szereg to linia racjonalistów i scjentystów przepełnionych chyba autentycznym współczuciem, zarazem jednak bezradnych wobec przytłaczających cierpień tego świata, a czasem wręcz bezpośrednio wystawionych na niebezpieczeństwo z jego strony. Drugi szereg to linia istot pyszałkowatych, ignorantów uosabiających groteskowe przekonanie człowieka, że może poradzić sobie z cierpieniem i śmiercią. Ta podwójność wydaje mi się istotna, pokazuje bowiem, że Bernhard, owszem, drwi z ludzkich wysiłków zmierzających do uporania się z cierpieniem, a zarazem się z nimi solidaryzuje, wystawia je na pośmiewisko, a zarazem nie uzurpuje sobie stanowiska poza światem tych, którzy te wysiłki podejmują.

Podobnie jak narrator *Zaburzenia*, narrator *Mrozu* przyjmuje na siebie groźbę tego świata jako odbiorca straszliwego monologu centralnej postaci, monologu, który jest reakcją na traumatyzującą rzeczywistość i próbą samoobrony, lecz choć zdolny jest odsłonić – i w tym sensie oskarżyć – tę rzeczywistość, za sprawą potwornego współnictwa języka ze światem nie może dać mówiącemu wyzwolenia, lecz wciąga go coraz głębiej w rozpacz i szaleństwo. Na działanie tych wywodów, nader dwuznacznych w swoich skutkach, narrator wystawiony został przez kogoś trzeciego – przez brata malarza, który najwyraźniej chce uniknąć tego brzemienia; po trosze przypomina to pomysł ojca narratora *Zaburzenia*, by zabrać ze sobą syna na obchód, choć w tym wypadku ten trzeci także wysłuchuje szalonego mo-

¹⁶ Zob. T. Bernhard *Wiktor Szajbus*, „Kwartalnik Arystyczny” 2009 nr 3, s. 61-65.

¹⁷ Zob. T. Bernhard *Bratanek Wittgensteina*, przeł. M. Kędzierski, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

nologu, na który wszakże jest już być może uodporniony. Narrator *Mrozu* stara się wypełnić swoją misję obserwatora, a przy okazji być może zdystansować się wobec zgubnego wpływu monologów malarza – obronić się przed tym wpływem – dzięki czynności, której obraz raz po raz przywoływany jest w dziele Bernharda: dzięki pisaniu. Warto zresztą zaznaczyć, że także sam malarz stara się coś zapisywać w swoich „zeszytach zmyśleń” czy „zmyślonych książkach”. Narrator sądzi, że sporo by zyskał na dotarciu do nich, w innym miejscu jednak informuje się nas jednoznacznie, że Strauch – tak jak Konrad z *Kalkwerku* – nie jest w stanie nic napisać, gdy tylko bowiem siada do pisania, głowa zaczyna mu pękać. Gdyby udało mu się coś napisać, skończyłby może z ujadaniem tego świata. Zamiast tego potencjalnie zbawiennego pisania, mamy tylko opętańczy obraz mózgu jako wykołajonego tekstu: „Mój mózg poszedł do składu” (s. 276).

W tej sytuacji pisze jedynie narrator. O jego aktywności pisarskiej dowiadujemy się trzech rzeczy. Po pierwsze, przez cały czas pobytu w Weng, narrator nie potrafi napisać listu do rodziny, w którym poinformowałby swoich bliskich, gdzie się znalazł i co się z nim dzieje. Po drugie, nocami zapisuje to, co wydarzyło się w ciągu dnia i co usłyszał od Straucha – dwukrotnie daje się nam całkiem jednoznacznie do zrozumienia, że tym, co czytamy, są właśnie owe zapiski. Po trzecie, pisze sześć listów do brata Straucha, które ulokowano w tekście między przedostatnim a ostatnim rozdziałem. To właśnie w tych listach jedyny raz w tej powieści naprawdę dochodzi do głosu Bernhardowski, upiorny humor: czytając te listy obserwujemy bowiem, jak narrator coraz bardziej ulega wpływom szalonego malarza, a coraz bardziej gmatwająca się płatanina jego dyskursu wywołuje efekt komiczny. Narrator jest zresztą świadom tego wpływu i także w głównym tekście daje wyraz poczuciu, że malarz nim zawładnął, że teraz on, student, myśli jego szalonymi porównaniami, że – tak w liście do brata malarza – został zredukowany do roli projektora, w który tamten wsuwa swoje zdania.

Narrator *Zaburzenia* próbuje pod koniec książki zapisać fragmenty monologu księcia i w ten sposób zapanować nad jego przemożnym wpływem. Nic z tego nie wychodzi, monolog dosłownie go zalewa. Narrator *Mrozu* pisze, jak się zdaje, od początku, ale i jemu na niewiele się to zdaje. Finał powieści jest jednak zaskakujący i dziwaczny. Oto dwudziestego siódmego dnia narrator pisze: „Materiał o Strauchu (w mojej pamięci) jest ogromny. Notatek tyle, ile zdołałem zrobić. Mogę chyba złożyć raport” (s. 281). Wkrótce potem jednak, po długim passusie, w którym Strauch daje wyraz swojej nienawiści do psów oraz wielkiej rekapitulacji obrazów z całego pobytu, narrator stwierdza naraz co następuje:

Dzisiaj był najzimniejszy dzień i napisałem do szpitala, żeby mi przysłali zimowy płaszcz, bo jeszcze zamarznę. I książkę Koltza [wspomnianą wcześniej, poświęconą chorobom mózgu – przyp. A.L.], bo nie myślę o wyjeździe. Teraz nie mogę wyjechać. Wciąż te same drogi, to zaciska się jak stryczek i chłoszczę myśli. Na stole leży teraz zaczęty list do mojego brata i mój Henry James [narrator wziął go do Weng zamiast Koltza – przyp. A.L.], którego niedługo doczytam do końca. (s. 284)

Szkice

Wszystko wskazuje na to, że chłopak oszalał, że ostatecznie poddał się strumieniowi szalonej mowy malarza i teraz po prostu zostanie w Weng na wieki. Fakt, że tylko brat Straucha wie o misji narratora, czyni chłopaka idealną ofiarą – chyba że narrator zdoła dokończyć i wysłać list do swojego brata, co jednak wydaje się mało prawdopodobne. Nie dziwi nas zatem, że chwilę później głos ma znowu malarz ze swoją bełkotliwą mową. Zdumiewające jest jednak to, że zaraz potem czytamy – i w ten gwałtowny, pośpieszny sposób kończy się ta książka:

Wróciwszy do Schwarzach, przeczytałem w „Demokratisches Volksblatt”: „G. Strauch z W., bez zawodu, zaginął w czwartek ubiegłego tygodnia na terenie gminy Weng. Poszukiwania zaginionego, w których brała również udział żandarmeria, trzeba było przerwać z powodu nieustannej śnieżycy”. Wieczorem tego samego dnia zakończyłem moją praktykę szpitalną i wyjechałem z powrotem do stolicy, by kontynuować studia (s. 287-289).

Czyli jednak udało mu się wyrwać z Weng? Kiedy? Dwudziestego ósmego dnia? Później? Czy musiał tak gwałtownie urwać i wyjechać, bo przeczytał swój ostatni zapis i zrozumiał, że to ostatni moment na ucieczkę przed własnym szaleństwem? Narrator uratował się, a malarz uwolnił się od brzemienia swojej głowy. Być może nic lepszego nie mogło się wydarzyć. Ale ostentacyjna gwałtowność tego zakończenia nadaje mu po trosze nierealny charakter. Czy to się naprawdę zdarzyło? Czy to tylko desperacka fantazja o ucieczce, którą w ostatnim przebiegu świadomości snuje nieszczęsny student, uwięziony w mroźnym uniwersum solipsystycznego psiogłowca? Obawiam się, że to całkiem możliwe. Być może więc diabli biorą zarówno bohatera, jak i narratora powieści. Pozostaje wszakże pewien stabilny i stabilizujący zapis – sama książka zatytułowana *Mról* – a także, być może, ktoś, kto nie istnieje poza tekstem, ale wyłania się, wytrąca zeń jako osobliwie realne, kompozytowe widmo obu ofiar tego świata, odróżnione od nich właśnie dzięki skutecznemu zapisowi, jako podmiot obdarzony lokalną stabilnością: autor Thomas Bernhard¹⁸.

¹⁸ Te ostatnie hipotezy zawdzięczam po części rozmowie, jaką odbyłem z Pawłem Mościckim (UMFK).

Abstract

Adam LIPSZYC

**The Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Materialistic solipsism or investigations of a cynocephalus

The article deals with the relation between the mind, world and narrative in Thomas Bernhard's first novel, *Frost* (1963). The author identifies Bernhard as a writer who presents his contingent locality as a point of the world's intensified monstrosity. Having analysed the narrative strategies, basic figures, the narrator's position and images of the writing process as such the author discusses *Frost* in relation to Bernhard's later works in order to describe the situation of the subject in the world of the novel. This world is characterised as a reality of the "materialistic solipsism," a space of materialised impressions which traumatise the protagonist who, in turn tries to defend himself against the world in his endless monologues. His narrative is highly ambiguous: it destroys the narrator who is struggling to master the world in the very act of writing.