

Bernhard

Sztuka jest dziś prawdopodobnie ostatnim prawdziwym wrogiem natury. Jako jedyna nie mówi jeszcze o przyrodzonych prawach i optymalnych warunkach. Jako jedyna nie musi jednak tym samym być anachroniczna czy naiwna. Muzeum i utopia nie są tworam i pierwotnie artystycznymi – między innymi dlatego, że *dla sztuki nie istnieje po prostu problem życia i śmierci*. Tymczasem wiara w tradycję bądź siłę wyobraźni nigdy nie przestaje być wiarą w wyjątkowe, bo jedyne źródło witalności albo nie mniej naturalną władzę życia. Zerwanie, jakiego dokonuje w tym miejscu sztuka, polega na ustanowieniu prymatu r o l i . – Siostra, wydawca, eksgauleiter... – nawet umarli zawsze jeszcze odgrywają własne role. Tylko niecierpliwość lub nieodróżnialna od niej ślepotą mogą tłumaczyć wysuwany już tutaj zarzut ubóstwa i schematyzmu. Twierdzić, że prawdziwe życie jest bogatsze, bo więcej w nim ról, a przy tym o wiele bardziej złożonych – tak że ostatecznie każdy odgrywa tylko sam siebie (przeklęta, nigdy nieosiągalna jednostkowość) – twierdzić tak to albo zatrzymywać się na powierzchni sztuki, albo dostrzegać wyłącznie „kulturę i sztukę” (co na jedno wychodzi). Rola jako doskonałe narzędzie zerwania nie służy bowiem ani powrotom, ani tym

021 bardziej heroicznym konstatacjom nieuchronnej obcości. Owszem, nierzadko rola będzie uproszczona, jednorodna, wręcz monotonna. Nawet wówczas jednak nie chodzi o jej niezmienną istotę, wieczną esencję, lecz o towarzyszącą roli i dzięki niej urzeczywistnianą f o r m ę t r w a n i a .

Jeśli rola daje się scharakteryzować przez sposób odegrania, jakość realizacji, czyli zawsze w odniesieniu do swego idealnego modelu (siostra pracowita albo leniwa, artysta zadowolony albo nieszczęśliwy), trwanie wyznaczałoby pierwotniejszy obszar wyłaniania się i znikania ról, przechodzenia od jednej do drugiej itp. Z nim należy też wiązać rzekome uproszczenie, stanowiące w istocie efekt inscenizacji trwania. Jak gdyby istniały dwie sceny: (1) ról i aktorów oraz (2) ich rozpadu. Dopiero ta druga jest właściwą przestrzenią sztuki. Nie ma w niej miejsca dla tradycyjnie rozumianych wykonawców: trwanie konstytuuje formy niezależne, bardziej np. związane ze stosunkiem do świata ról w ogóle aniżeli w jego obrębie do jakichś konkretnych ról. Jak gdyby oprócz zwykłego spektaklu obok rozgrywał się inny – spektakl wejść i zejść, w którym zarysowuje się co najwyżej kontur p o s t a c i nie mającej już z rolą wiele wspólnego. Spektakl ten jest więc zarazem i z konieczności spektaklem śmierci. Tylko w tym kontekście można mówić o właściwej sztuce obsesji śmierci: rzecz nie w lęku przed końcem, a zatem i nie

w przygotowaniach doń, lecz w ukrytym i gwałtownym istnieniu postaci. Każdej odpowiada inna forma trwania. Do pewnego stopnia każda też żyje w innym świecie, który zwykle nie jest już światem rzeczy, lecz niepowtarzalnych form przedmiotowości. Jeśli uwzględnimy teraz ten krótki i trudno uchwytny żywot postaci, niecodzienny charakter ich form trwania, jasne staną się dla nas najogólniejszy postulat i główna zasada metody Bernharda. Po pierwsze, *postulat teatralizacji*, dotyczącej nie osób i ról, lecz postaci i form trwania. Po drugie, *zasada przesady* (uproszczenia, jednorodności, monotonii), która wydobędzie kontur i zachowa formę.

Na szczytach panuje cisza

Nie ma mowy o „scenkach z życia”. Metoda nie jest satyryczna. Wielki Pisarz – tyleż zarozumiały, co nieporadny, kulturalny typ filozoficznego realisty – nie jest po prostu obiektem krytyki, ponieważ jako odtwarzana rola kryje w sobie bardzo interesującą postać, określającą zarówno jego wielkość, jak i naturę jego pisarstwa. Jej twarz ujawnia zresztą sam Wielki Pisarz, czytając zakończenie swojej ostatniej powieści (scena 11). – Pokazać wszystko, zdać sprawę z jednoczesności zdarzeń (co się dzieje ze statkami w Adenie, jaka jest sytuacja funta, gdzie wieje silny wiatr...), odtworzyć chaotyczne konstelacje nazwisk i miejsc, konieczne zaznaczyć wagę przypadku i niewiedzy – „Tutaj styl dostosowany jest całkowicie do tematu/ który unosi bardzo lekko bardzo rytmicznie/ dostosowany właśnie do braku perspektywy...”. Nieprzebrane bogactwo współistnienia, trudno uchwytne, a jednak „trzeba to sobie wyobrazić”. Obiektywizm zawsze jest sztuką „projektowanej” (wymarzonej) większości. O tyle, rzecz jasna, w tej niejawnej grze z czytelnikiem, nigdy nie przestaje uprawiać propagandy prostactwa. Prostactwo to nic innego jak odstonięta dzięki metodzie teatralizacji i przesady odpowiedniość literatury i świata. Dlatego bohater tetralogii, prawdziwy polihistor obdarzony „kosmicznym spojrzeniem” na wszechświat, to sobowtór autora, planującego właśnie studium *Pszczółę jako dzieło sztuki* („pszczoły i literatura” to jedno z nieznanых szerzej haseł estetyki realizmu). Tożsamość autora i bohatera (najkrótsza formuła realizmu? – „jak mój profesor Stieglitz”), przede wszystkim jednak tożsamość światów, gdzie każdy jest kopią drugiego, odsyłają do podstawowej zasady Wielkiego Pisarstwa – dać się przelać światu na papier. Fakt, iż *dokładnie o tym* traktuje też tetralogia Wielkiego Pisarza, że jest to zatem przelewanie z pustego w próżne, odśłania już kontury postaci i świata, jaki tworzy właściwa mu forma trwania.

Niezależnie od każdorazowych intencji Wielkie Pisarstwo nigdy nie wykracza poza samą tylko *formę* (obecność) dzieła, podobnie jak Wielki Pisarz nie osiąga niczego ponad swój własny *status* (mniejszą bądź większą sławę). W ten sposób literatura może *zaistnieć*. Względna prostota tak pojętego istnienia stanowi jednak źródło nierozwiązywalnych dylematów. Nie wszystkie mają tę samą rangę, choć wszystkie potwierdzają współzależność pustki świata i próżni dzieła. Co ważniejsze: życie – to życie, z którego trzeba czerpać, które trzeba przeżyć – czy artysta, wyjątkowy jakoby jego uczestnik? Jaki jest cel: sztuka, równoznaczna z produkcją dzieł, czy raczej człowiek, uznany powszechnie za godnego miana ich producenta? I choć podstawowa opozycja, jaka leży u podstaw tych wątpliwości, opozycja życia i sztuki zawiera w sobie jawne oszustwo – skoro w obu wypadkach liczy się wyłącznie forma dzieła, jego produkcja bądź zaistnienie – to podniesienie go do rangi prawdy znosi sprzeczność, gwarantując tym samym pojednanie. Przemiana dokonuje się dzięki sławie, tzn. od samego początku i stopniowo, zawsze zgodnie z aktualnie osiągniętym poziomem uznania. Jest to zarazem nieskończony proces pojednania człowieka i artysty w *zwycięzcy*. W żadnym razie nie chodzi o demaskację skrywanych zamiarów czy – z drugiej strony – zewnętrznego nacisku rynku. Zwycięstwo jest najbardziej wewnętrzną miarą i o tyle najuczciwszą stawką Wielkiego Pisarstwa. Na miano zwycięzcy zasługuje w równym stopniu mały Wielki Pisarz, jak i Wielki Pisarz-gigant. Obaj poruszają się po tej samej skali. Jest wyrazem trzeźwości i przenikliwego spojrzenia, którego nie odstrasza pozorny jedynie paradoks, twierdzić *jednocześnie*, że „krytycy zniszczyli już wielu geniuszy” i że „wydawca jest sumieniem narodu”. Nie ma innej miary poza wewnętrzną, ostatecznie więc każdy sukces jest sprawiedliwy: sława *jest* uznaniem. – Wielki Pisarz „zawsze był tym geniuszem którym jest dziś/tylko w cieniu”.

Sława jako wewnętrzna miara artyzmu określa zarazem charakter odniesienia do świata ról, w tym wypadku wzajemne potwierdzanie się tego świata i sztuki. Paradoksalnie oznacza to, że postać zwycięzcy kryjąca się za Wielkim Pisarzem nie ma z nim nic wspólnego. Innymi słowy: Wielki Pisarz nigdy nie wkracza, bo zawsze przychodzi po swoje. „Na szczytach panuje cisza”... – a im wyżej, tym cisza nie tyle głębsza, co rozleglejsza. Nie tylko spokój artysty, lecz także i przede wszystkim cisza panująca w dziele, zalegająca wokół niego. Epidemia paraliżu. Im głośniejsze, tym ciszej – nie z racji ogłuszenia, lecz zupełnej neutralności postaci wobec świata ról, a zatem braku jakiegokolwiek gwałtowności: nic nie umiera, bo wszystko się potwierdza. Zwycięstwo

to zawsze tylko powszechne stawianie się sobą, tzn. przetrwanie – nie tylko Wielkiego Pisarza (Meister Moritz = Profesor Stieglitz), lecz wszystkiego. Słusznie więc zwykle uważa się Wielkiego Pisarza za piewę rzeczywistości, teraz składającej się jedynie z prostackich form.

Przegraný Wymazywanie

Przeciwieństwem zwycięzcy nie jest „przegraný” (nieudacznik Wertheimer). „Przegrana” wyznacza raczej minimum na niezmiennie tej samej skali sławy. Przegraný to ostatni zwycięzca, najmniejszy Wielki Pisarz (czy ogólnie – Artysta), pozbawiony uznania, niezdolny do tego, by stać się sobą, swoim samobójstwem wskazujący realistom jedyną słuszną drogę.

Nie przegraný zatem, lecz silny. Warunkiem siły jest przede wszystkim odmienny stosunek do świata ról. W pewnym sensie liczy się już samo ustanowienie takiego stosunku, równoznaczne z zarysowaniem konturu postaci. Sama rola poniekąd znika. Silny to postać i jako taki nie ma twarzy. Stąd rzadko się pojawia (milczenie Goulda). Nie pogrąża się w chaosie – przeciwnie; jak widzieliśmy, sioście rozumiany chaos był raczej ambicją Wielkiego Pisarstwa. Postać rysuje się jasno – „wiersze Marii są (...) klarowne”. Milczenie i klarowność, pełna określoność stosunku, czyli absolutna odwrotność zwycięskiego braku perspektywy. Wbrew pozorom nie ma więc mowy o wycofaniu – postać pojawia się rzadko, ale zaznacza silnie. Śmiech Goulda doskonale wyraża gwałtowność jego milczenia. Również wokół Marii nigdy nie zapada cisza. Jej antysentymentalizm nie potwierdzi żadnej roli ani żadnej prostackiej formy.

Trudno do końca odstąpić tajemnicę silnych postaci, źródła, z jakich się rodzą, warunki, w jakich powstają. Nie dlatego, by silny coś ukrywał, lecz dlatego, że jego gwałtowne istnienie zawsze wiąże się z aktywnością zmysłów, z nieuchronnym stawianiem się innym. Eksplozja wejścia albo rozpad roli to nic innego jak właśnie chwila percepcji, owszem – widocznej, ale nie mniej tajemniczej, bo niepowtarzalnej. Zdaniem Bernharda zachodzi tu istotna różnica między wzrokiem i słuchem. Nie należy zbyt ufać oczom – ich zdolność do tworzenia jednoznacznych wyglądków, ich związek z wyobraźnią, niedokładną, a przez to skłoną do unieruchamiania, czynią z nich zwykle narzędzie uproszczeń. To organ tyleż omylny, co właśnie i o tyle służący potwierdzaniu (domysłów, podejrzeń, rojeń...). Od Marii tymczasem „nauczyłem się (...) słyszeć”. Ona sama zresztą miała „nieprzekupne

spojrzenie”, dzięki czemu mogła się stawać całym wszechświatem. Czy oznacza to bezwzględny prymat słuchu? Oczywiście i on ulec może – a współcześnie ulega wręcz w zastraszającym tempie – degeneracji: istnieje również „przekupny słuch”, słuch już czysto imaginacyjny, który pozwala słyszeć bez słuchania, słuch zwycięzców. Rzeczywistym celem jest raczej swoista synteza zmysłów – oparta nie na synestezji, ale komunikacji wynikającej z rozwinięcia jednego zmysłu tak, by ostatecznie uaktywnił drugi. Stawanie się fortepianem Goulda nie daje się zredukować do samego tylko doskonalenia słuchu. Owa doskonałość wyprowadza poza słuch. Słyszeć, aby... widzieć. Silny nie porzuca wzroku dla słuchu, lecz wiąże je i wzajemnie zapośrednicza. Czy zresztą i sam Gould nie podkreślał zawsze momentu naoczności podczas gry? Czasem trzeba włączyć odkurzacz i zagłuszyć dźwięk instrumentu...¹. Nie wystarczy zatem po prostu słuchać; rozwinięcie zmysłu pośredniczącego z natury grozi jego rozpadem. – Oto sens nieprzekupnej percepcji i warunek wszelkiego stawania się, tworzących w efekcie świat już nie prostackich form, lecz ekstatycznych wizji.

Komediant

Rodzeństwo

025

A jednak ani zwycięzca, ani silny nie należą do najczęstszych bohaterów Bernharda. Można to zrozumieć – Meister Moritz reprezentuje *każdego* Wielkiego Pisarza; wystarczy jedna, dostatecznie przesadna inscenizacja. Silny z kolei mocą swego istnienia, gwałtownością swych wejść, swoją „ekstrawagancją” inscenizuje sam – wszelkie dodatkowe zabiegi albo postać wypaczą, albo ograniczą się do biograficznej dokumentacji. Nic dziwnego też, że silni o ile już się pojawiają, to raczej na drugim planie: przygody ich zmysłów – słyszalne co najwyżej w dziełach, jakie stworzą – same w sobie pozostają zagadkowe. Najbardziej fascynujące życiorysy nie zastąpią antologii utworów – to one zresztą stanowią prawdziwy klucz do tych pierwszych, a nie na odwrót. W nich bowiem widoczny, choć niezrozumiały rozpad roli okazuje się wynikiem słyszalnego, choć też niezrozumiałego procesu stawania się równoczesnego ze stawaniem się dzieła, nad którym unosi się ekstatyczny przedmiot-wizja, potencjalnie zrozumiały, choć zwykle niewidoczny. Na tę potrójną barierę zdaje się wskazywać literacki zabieg oddalenia silnego, jego specyficzny status bohatera istotnego, lecz pozostającego na drugim planie.

¹ Na temat metody Goulda, w tym także relacji między zmysłami zob. *Od banatu do Glenna Goulda: z genealogii Artysty* w niniejszym tomie.

Na pierwszym znajdują się przede wszystkim ci, którzy na niego wchodzą, wokół których nie zapada wprawdzie cisza potwierdzenia, którzy jednak gwałtowność ingerencji, siłę określoności zastępują *konsekwencją monologu*. Nie są silni, raczej uciążliwi i nachalni. Ich konsekwencja nie jest świadectwem jasnego stosunku do świata ról. Przeciwnie, są wobec niego *namiętni i zajadli*. Nawet pełni wrogości nie potrafią się od niego uwolnić, tzn. również spokojnie weń wkroczyć. Ich śmiech ma być niszczący, brak sentymentów – nierzadko brutalny. Paradoksalnie więc rzeczywistą miarą ich zajadłości, ich namiętnego stosunku jest stopień oderwania od świata. Wolni, o ile zbłąkani, rysują postać o niewyraźnych konturach, mimo natrętnej obecności w monologach postać nieokreśloną, pozbawioną momentu stawania się – czy to w formie prostackiego samopotwierdzenia, czy zmysłowej ekstazy; krótko mówiąc: postać znikającą, rozpadającą się wraz z rolą, z którą wiąże ją zajadłość.

Istnieją w dziele Bernharda przynajmniej dwa typy konsekwentnych postaci, różniących się sposobem, w jaki znikają, oraz charakterem zajadłości, rodzajem namiętnego związku ze światem ról.

Pierwszy pojawia się raczej w dramatach. Aktor Bruscon czy filozof Ludwik (także fantasta Aleksander z *Wymazywania*, pozostający jednak zdecydowanie na uboczu) – skoro tylko się pojawią, natychmiast opanowują scenę: bohaterowie-megalomani; „Szekspir, Wolter i ja” (Bruscon), „Cierpię na manię wielkości/ to prawda” (Ludwik). Choć niewątpliwie egocentryczni, bardziej jednak wierni swej zajadłości. W ich wypadku zawsze jest to absolutna i nieodwracalna *wrogość*. Nie ma sensu rozstrzygać, co było pierwsze: egocentryzm czy wrogość. Ich jedność tworzy bowiem postać maniaka niszczącego zarówno świat, jak i samego siebie. Właśnie ten aspekt powszechnej destrukcji odróżnia zainscenizowaną manię postaci od zwykłej obsesji, mającej jakąś pozytywną treść i urzeczywistnianą bądź nie na poziomie roli. Także w tym wypadku nie chodzi więc o wspólną wszystkim obsesjom istotę, lecz o wyodrębnienie specyficznej formy trwania, która niekoniecznie daje się opisać jako „głębokie pragnienie” albo „fiksacja”, oraz dotarcie do niepowtarzalnego świata manii, niezłożonego bynajmniej z przedmiotów pragnień. Trudna, a wręcz paradoksalna sytuacja zajadłego maniaka polega nie tyle nawet na prostym fakcie zależności (atakuje, więc naturalnie uzależnia się od swego wroga; mógłby przecież zająć się czymś innym), ile raczej na podniesieniu tego faktu do rangi powszechnego prawa. „Wszystko jest jakimś kompromisem” (Bruscon). – To zarazem maniacka formuła ateizmu. Nie ma innego świata. W takim razie nie ma też miejsca na bezkompromisowość,

czyli autonomię maniackiej konsekwencji. Wszelka wrogość świadczy o pozornej i nieuzasadnionej aspiracji. W zdaniu Ludwika, iż „wszystko jest kłamstwem”, irytuje nie tyle jego jawny fałsz, ile wyrażone w nim pragnienie fałszu i prawdy *zarazem*, tzn. pragnienie wyjścia poza wszystko. Żadne „poza”, oczywiście, nie istnieje. Chodzi zatem o to, by owemu nieistnieniu nadać status radykalnej, bo jedynej pozytywności. W tym sensie maniak jest najgorliwszym wyznawcą nihilizmu, czcicielem i wojownikiem nicości, której nie ma. Jeśli Bruscon powiada: „jestem przecież fanatykiem prawdy/ w pewnym sensie”, to nie mniej niż domniemana prawda liczy się fanatyzm jako jedyna jej rękojmia. Kiedy Ludwik chce „pójść dalej/ niż wszyscy”, to stwierdza tym samym zawsze jedynie względny charakter wykroczenia. Choć względność nie wyklucza wcale swoistości. O ile w realnym, czyli jedynym istniejącym świecie fałszu wszystko jest kompromisem i zależnością, o tyle już samo zachowanie konsekwencji zdaje się ustanawiać odrębną formę realności. Tylko na pozór więc chodzi o formę *konkretną i czytelną*, co zresztą maniak uparcie zdaje się sugerować. „Przez całe życie mieć jakiś zwariowany pomysł/ jeden jedyny zwariowany pomysł” (Ludwik), „pomysł prześladowający mnie że tak powiem dożywotnio” (Bruscon). Wrogość, zjadłość, konsekwencja mają być wtórne wobec bardziej źródłowego powołania. „Nic nas nie interesuje/ oprócz naszej sztuki/ już nic” (Bruscon), „poza tym że myślimy/ i że to o czym myślimy utrwalamy/ (...) nic nas już nie interesuje” (Ludwik). Mania zyskuje i potwierdza swą odrębność w Dziele. Jest to jednak potwierdzenie czysto formalne, tzn. potwierdzenie samej tylko odrębności: „kiedy ludzie/ rozumieją moją komedię/ to nie chce mi się/ jej grać” (Bruscon). Bynajmniej nie z racji zwątpienia w Dzieło, lecz pełnej świadomości jego rzeczywistego statusu. Czymże bowiem są owe twory – tyleż ambitne, co poronione? Najbardziej całościowe (*Koło historii* Bruscona) albo najogólniejsze (*Traktat logiczny* Ludwika Worringera) – nie teksty, lecz *metateksty*. A przecież wcale nie pisane po to, by powiedzieć wszystko, by powiedzieć cokolwiek. Przeciwnie, „pod koniec mojej komedii/ musi być zupełnie ciemno/ (...) Jeśli pod koniec mojej komedii/ nie będzie kompletnie ciemno/ to to moje Koło historii po prostu mi się rozpadnie/ (...) obróci się dokładnie w swoje przeciwieństwo” (Bruscon): „*technika zamrażania*” (Ludwik). Albo epidemia nicości. Mimo znamion podobieństwa całkowita odwrotność zwycięskiej epidemii paraliżu, w istocie przeciw niej właśnie skierowana. Nie tylko więc przeciw kłamstwu świata ról („niech pani pani szanownemu bratu nigdy nie da odczuć/ że go pani obserwuje” – ostrzega lekarz siostrę Ludwika, aktorkę; on sam z kolei lubi, kiedy inni pacjenci go biją; Bruscon coraz bardziej interesuje się

milczeniem...), ale przeciw jego stawianiu się naturą, przeciw kłamstwu-prawdzie. Dzieło absurdalne (Bruscon) albo dzieło niedorzeczne (Ludwik), mające uniemożliwić jakąkolwiek komunikację, pogłębić przepaść, a tym samym uaktywnić nicość, zainicjować zniszczenie – rozsiewać chorobę, by dowieść i przypomnieć, że zdrowie nie jest wcale stanem pierwotnym, że od początku żywi się rozkładem, że na nim pasożytuje, że – co więcej – jest jedynie szczególnym, do tego najniebezpieczniejszym, bo zafałszowanym jego przypadkiem, o ile właśnie stara się go powstrzymać, ukryć bądź zlekceważyć. Maniak jako filozof-nihilista wraca w ten sposób do nauk starych mędrców, orędowników mrocznej prawdy o powszechnej marności i nieuniknionym cierpieniu. „Celem każdego człowieka/ jest nieszczęście/ i koniec” (Bruscon). Przede wszystkim jednak celem maniaka, którego Dzieło jest zarówno narzędziem izolacji i zniszczenia, jak i świadectwem postępującej autodestrukcji. Nie ma mowy o sławie zwycięzcy, związanej wszak z propagandą prostactwa i całą techniką utrwalania. Jeśli ostatecznie nihilistyczny artysta-filozof tworzy Dzieło „dla siebie/ żeby się doskonalić/ a nie dla tej wiejskiej hołoty” (Bruscon), innymi słowy: żeby „być definitywnie samemu” (Ludwik), to tym samym dokonuje na sobie ciągłego samobójstwa. Wbrew pozorom mania jest dokładnym przeciwieństwem obsesji samourzeczywistnienia. Mania rozkłada. „Wszystko mnie boli/ wszystko” (Bruscon). Zarazem jednak – jako proces pozytywny, którego ognisko stanowi ciało i myśl nihilisty – mania nieprzerwanie i od nowa konstytuuje postać maniaka: „to proces umierania/ który nas umożliwia” (Ludwik). Dlatego nawet na dnie (zwłaszcza tam!) słuszne będzie jego oburzenie: „nie jestem wcale wyczerpany”. Przeciwnie, dopiero wówczas tak naprawdę daje o sobie znać obiektywna moc nicości, spustoszenie, jakie czyni ona w świecie ról. Rzecz jasna nie z racji upowszechnienia mrocznych prawd nihilizmu – status błazna lub wariata przypomina o właściwej naturze i funkcji komunikacji (wiecznie aktualna lekcja Zaratusztry z czasów jego wizyty w mieście Pstra Krowa). „Brak zrozumienia jest jedyną rzeczą/ (...) która wiąże mnie z moimi siostrami” (Ludwik). Ta bezdyskusyjność jako najbardziej odczuwalna, najłatwiej uchwytna cecha maniaka pozwala w nim widzieć jeszcze jedną rolę. – Tyran jako ostatnie wcielenie; już z samego pogranicza teatru, o ile oparte na bezpośrednim przymusie, a przecież teatralne do granic sztuczności, skoro wszystkich czyni podległymi marionetkami, skoro nic nie dzieje się już „naturalnie”, tylko „na rozkaz”. Być raczej niewolnikiem niż w ogóle nie być.

(Trudno chyba o bardziej ogólną, fałszywą i doraźną kategorię niż „tyran”. Dlatego „tyrania” zawsze będzie jednym z podstawowych

zagadnień sztuki, tak jak wielkim jej zadaniem pozostanie destrukcja mitu „tyranii”. Tę szczególną relację między tyranem-rolą a autonomiczną postacią sproblematyzował Camus w *Kaliguli*.)

Wierny swemu niszczycielskiemu powołaniu maniak zdąża „po trupach naturalnie” (Bruscon), ale jego właściwa misja nie przebiega w ramach bezpośredniej konfrontacji. Najbardziej nawet krwawy spektakl jedynie *towarzyszy* stokroć istotniejszym spustoszeniom. Wszystko rozstrzyga się w obszarze percepcji. Wydaje się, że maniak – wprawdzie wrogi „przekupnej” percepcji świata ról – postępuje tu wszakże odwrotnie niż silny. Nie rozwija zmysłów, nie komunikuje ich, nie zaburza percepcji, nie doprowadza do jej rozchwiania, by w ten sposób wytworzyć ekstatyczną wizję. Przeciwnie, raczej je rozdziela, izoluje i zamyka. Cisza i milczenie. Kiedy Młodsza mówi do Starszej, że Ludwik „dawno nas zrujnował”, to odgrywa jeszcze spektakl naiwności i tyranii. Tajemnicę teatru postaci i maniackiego nihilizmu zdradza mimochodem, gdy opowiada Ludwikowi o Starszej: „Wsadziła twarz/ w twoje kalesony”. Oto już nie poddani, lecz sojusznicy albo zarażeni, na których maniak podczas swej kampanii wrogości jest skazany. Bez nich nie dokona się spustoszenie. Zawsze więc istnieje ryzyko powstrzymania rozpadu i powrotu roli: wariata, błazna, tyrana. Wynika to wprost z braku ściśle wyodrębnionego momentu stawania się, jakiegoś zewnętrznego przedmiotu lub elementu zmysłowego, *instrumentu*. „Rezygnujemy prawie ze wszystkiego/ jeśli rezygnujemy z instrumentu” (Ludwik). Nie zastąpi go oczywiście w tym wypadku niszczycielskie z natury metadzieło, o tyle raczej antyinstrument wygaszania percepcyjnych zdolności umysłu. Podobną funkcję pełnić ma również maniackie ciało. A jednak nie sposób uniknąć dwuznaczności. Jak dziełu grozi zrozumienie, tak ciało stale narażone jest na obecność martwego spojrzenia (które nie pozwala mu umierać). Obecność konieczną, skoro epidemia nicości rozprzestrzenia się dzięki eliminacji spostrzeżeń. Dlatego ingerencja musi być wyjątkowa: tyleż gwałtowna, co niedostępna – autoerotyczne spektakle bólu i rozkosze, prowokowane i podtrzymywane. Droga zdaje się więc tym razem wieść przez zmysł dotyku. Jednak nie na zasadzie współuczestnictwa, lecz właśnie odmowy kontaktu przez skandaliczną autodelektację. Jak gdyby choroba musiała się rodzić w każdym z osobna i wciąż od nowa; jak gdyby „zarażenie” w sensie ścisłym nie miało sensu. I jak gdyby jego niechybnym świadectwem, pierwszym wyrazem była narcystyczna przyjemność. Czasem, rzecz jasna, do „zarażenia” nie dochodzi i zamiast sojuszników pojawi się „perwersyjna zgraja” gapiów (strażników, lekarzy, pacjentów). Ale czy jednak Starsza, której masturbujący

się Ludwik każe powtarzać – wbrew temu, co ona sama *widzi!* – „jesteś brzydki” („bo przecież on jest piękny”) i która w chwilę potem idzie założyć jego spodnie („nie wie, co ją do tego skłoniło”), nie podąża już za bratem, choć zarazem własną drogą fetyszyzmu, rozkoszy i autodestrukcji?

Wymazywanie

Dawni mistrzowie

Przetrwanie zwycięzcy, stawanie się silnego, umieranie maniaka – oto niektóre formy trwania i niektóre postacie, jakie odstania Bernhard dzięki swym przesadnym inscenizacjom. Jeśli są one gwałtowne, to przede wszystkim z powodu autonomii postaci, nie dających się sprowadzić do wspólnego mianownika roli oraz jednego świata zdarzeń i przedmiotów. Oczywiście tak radykalna (i widoczna) niezależność jest efektem zastosowania metody – w rzeczywistości nierzadko rolę drąży i rozkłada wiele postaci; ale nawet wówczas odpowiadające im formy trwania rozwijają się zgodnie z właściwą sobie dynamiką (szybkością, rytmem). Już prędkiej w świecie ról tworzą się najróżniejsze hybrydy, odstępstwa i *quasi*-wcielenia, o których zwykle zresztą decydują twarde wymogi postaci.

Te, jak widzieliśmy, zawsze żyją w światach, których specyficzną przedmiotowość współtworzą. Na tradycyjne pytanie „co istnieje?”⁰³⁰ dzieło Bernharda udziela już wstępnej odpowiedzi: prostackie formy, ekstatyczne wizje, śmiercionośne nic.

Powieści w znaczący sposób uzupełniają tę ontologię. W nich też najpełniej dochodzi do głosu ogólny zamysł artystyczny Bernharda. Oto pojawia się drugi typ zajadłego monologu oraz konsekwentnej postaci. Nieprzypadkowo właśnie w powieściach, a nie dramatach, gdzie umierający maniak opanowywał scenę, by samą swą natrętną obecnością – obecnością swojego ciała i swojego Dzieła – doprowadzić świat do zagłady. Monolog powieściowy (Muraua, Regera) – nie mniej zajadły – odstania jednak raczej „świat”, otoczenie albo środowisko, niż spustoszoną (i pustoszącą) postać. Zajadłość bowiem nie przybiera tu formy wrogiego autoerotyzmu, lecz *okrutnej więzi*, stale grożącej rozpadem, o ile to nie świat podąży za umierającym (jego manią), ale bohater-więzień odkrywa coraz to nowe nici wiążące go ze światem. Przy czym rzecz nie tylko i nie przede wszystkim w zmianie kierunku – wszak i maniak w istocie zwraca się przeciw światu ról, a więzień konsekwentnie pozostaje ośrodkiem zajadłego monologu. W tym sensie obie postacie konstytuują namiętność. Więzień nie posiada jednak zewnętrznego elementu, który go wyzwala, choćby antyinstrumentu dzieła (względnie ciała – nie mówiąc o trwałym odbiciu-wizerunku czy

rzeczywistym przedmiocie-instrumencie). Jego myśli nie skupia jeden zwariowany – ogólny bądź abstrakcyjny – pomysł; zwykle nie jest w ogóle zdolny do skupienia. Więzień nie zwycięża, nie jest silny, nie zamyka się w maniackich ekscesach, lecz **t o n i e**: nie tylko więc daje się związać, ale związany wciąż zaciska więzy. Pograża się w tym, przeciw czemu maniak kieruje swą wrogość. Proces ten równoznaczny jest ze stopniowym wymazywaniem więźnia. Wszelka konsekwencja niszczy. Jednak śmierć, którą uaktywnia maniak, czyni zeń zarazem umierającego: suwerennie i niebezpiecznie. Tonący nie jest ani groźny, ani niezależny. Wszędzie dostrzega i ujawnia nierozzerwalne więzi. O tyle w pełni godzi się na wspomnianą wyżej formułę ateizmu. Z perspektywy maniaka byłby tylko niezdolny do jego przekroczenia, w myśl twierdzenia Ludwika, że „choroba to święty proces/ religia”; byłby więc jednocześnie zbyt „zdrowy”.

[Dygresja: zur Nation-Ontologie]

031 Same więzi konstytuują to, co w dziele Bernharda urasta niemal do rangi samodzielnej kategorii, tzn. *Austrię*. Austria, czyli świat ról albo „teatr nizin”. Jeśli powieści pełnią tak ważną funkcję, to między innymi dlatego, że w nich właśnie odnajdziemy najpełniejszy opis jednego z najistotniejszych elementów Bernhardowskiej metody, jej stały punkt odniesienia, a wręcz miejsce narodzin. Rzecz jasna, nie tylko w sensie prostej zależności biograficznej, ale zawsze już w ramach rozwiniętej estetyki teatralizacji i przesady.

Czym jest Austria? Odpowiedź Bernharda zakłada pewną określöną wizję społeczeństwa i społecznej reprodukcji, a przynajmniej jej nowoczesnej postaci. Po pierwsze, reprodukcja dotyczy nie życia, lecz śmierci. Nie jest to jednak śmierć, która niszczy, śmierć aktywna jak umieranie maniaka. Innymi słowy: Austria nie opiera się na prostej reprodukcji śmiertelnych, następstwie kolejnych wcieleń-pokoleń; samo to następstwo nie polega przede wszystkim na biologicznej śmiertelności Austriaków. Choć bowiem to właśnie Austriacy tworzą i zamieszkują świat ról, proces ów nie przebiega bezproblemowo, tzn. bez określönego *austriackiego* stosunku do tego świata. Krótko mówiąc: nawet Austriaka drąży jakaś postać, nawet jego określa właściwa mu gwałtowność istnienia. Istotą Austriaka jako obywatela i współtwórcy świata ról jest *przedrzeźnianie*. Różnica między zwykłym wcieleniem bądź realizacją a przedrzeźnianiem rozstrzyga o specyficznej gwałtowności Austriaka. Jako naśladowca raczej niż aktor Austriak to człowiek porażki. Przedrzeźniając zawsze bowiem jedynie *aspiruje* do roli. – To aspiracja nadaje zresztą roli jej rzeczywistą doniosłość, z perspektywy której

AUS
pewna odpowiedź może być
motyw
*
*
w której pojawiają się

AUS
kluczowe dla charakterystyki każdej
str!

032

TRIA
słowa i
określenia
perspektyw

okazuje się jednak tylko marnym przedrzeźnianiem. W tym sensie aspiracja-przedrzeźnianie każdorazowo oznacza marnienie Austriaka. W każdym jego przedsięwzięciu mniej jest poważnej aktywności niż rzeczywistej *rezygnacji*. Austriak z uwielbieniem gromadzi wszelkie tytuły i świadectwa, potwierdzając własne aspiracje, a tym samym trwałość świata ról. Rezygnacja łączy więc przedrzeźnianie z aspiracją w tej mierze, w jakiej rola nie urzeczywistnia się dzięki wcieleniom, lecz własności. Posiadać prawo to już odgrywać. Austria to wielki geszeft. Każdy Austriak natomiast jako człowiek interesu gorliwie pogłębia własną rezygnację (por. piękny fragment o bracie-pracusiu, który w istocie jest tylko wygodnickim aktorem, który zawsze jedynie udaje, że pracuje, a im więcej pracuje, tym bardziej udaje; podobnie jak inni, razem tworzący „armię wyrafinowanych nierobów”). Pogłębiająca się rezygnacja nie oznacza bynajmniej procesu rozkładu. Przeciwnie, jest raczej synonimem zatrzymania wszelkich procesów, tzn. trwałego i stabilnego *niedorozwoju*. Austriacy nie stają się gorsi czy lepsi, nie idą ani w jednym, ani w drugim kierunku – „większość (...) w ogóle się nie rozwija”.

033 A jednak nie należy zapominać o społecznym, tzn. zbiorowym aspekcie aspiracji-przedrzeźniania. Z tego punktu widzenia niedorozwój stanowi najważniejsze dziedzictwo Austriaka. Ten nie tylko je dziedziczy, ale i utrwała, konserwuje. Daje się tu sformułować ogólne prawo *degradacji*: każde kolejne pokolenie jest bardziej niedorozwinięte, choć zarazem „trwalsze”, „mocniejsze”, silniej związane i tym silniej wiążące (por. fragment o siostrach dziedziczących po rodzicach wszystko, tyle że w bardziej pospolitej postaci, w tym chorowitość rokującą długie życie).

Austriak jest więc – jako niedorozwinięty – przede wszystkim postacią degradującą. Przy czym nie po prostu śmiertelną czy śmiercionośną, lecz martwą i reprodukowaną. Mamy tu do czynienia tyleż z (re)produkcją (kolejnych Austriaków), co autoreprodukcją (wciąż tego samego Austriaka). Inaczej mówiąc: ukryta za Austriakiem postać ma charakter *zbiorowy* – martwi-degradujący. Decyduje to o swoście austriackiej formie percepcji. Jak wiemy, Austriak wprawdzie niby przedrzeźnia, ale zarazem aspiruje, tzn. ma prawo do określonej roli. Jedność naśladownictwa i prawa – dokładne przeciwieństwo rezygnacji – stanowi powaga. Jeśli trudno o gorszego aktora niż (zrezygnowany-niedorozwinięty) Austriak, to zarazem trudno też o lepszą publiczność od (poważnej) austriackiej. Największego nieudacznika przyjmie oklaskami. Powaga jako fundament zbiorowej percepcji pozwala widzieć bez patrzenia i słyszeć bez słuchania. Krótko

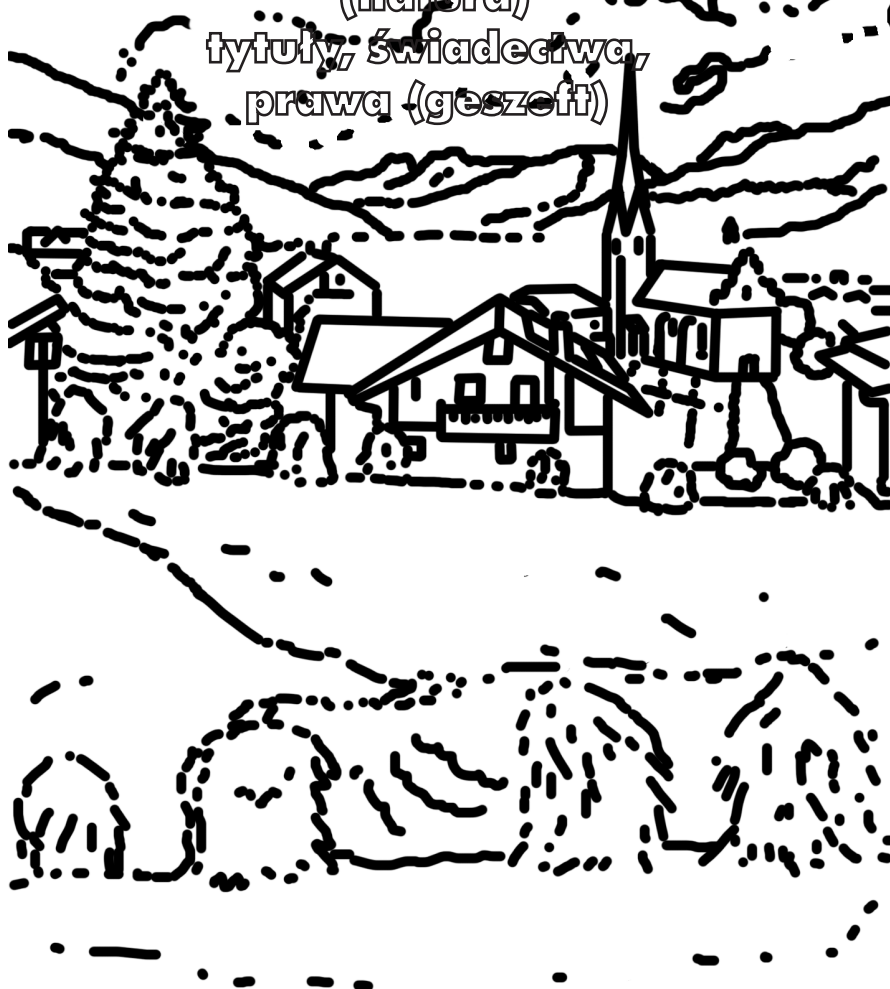
mówiąc: Austriacy sobie wierzą. Ten jedyny w swoim rodzaju brak zmysłowości równoznaczny jest z niepowtarzalną formą stawania się degradacji naturą (oto dlaczego sztuka jako ostatni wróg natury pozostaje też zwykle wrogiem zbiorowości). Austriacy od razu i zawsze czują się w Austrii u siebie. Dopiero więc całość systemu niedorozwoju-powagi zapewnia sprawne funkcjonowanie mechanizmu degradacji jako niewyczerpanego źródła austriackiej żywotności. Niczego nie ubywa, bo wszystko natychmiast staje się naturalną częścią austriackiego środowiska. W Austrii śmierć nie istnieje – zamiast niej dokonuje się bowiem nieprzerwana kumulacja. Ten austriacki naturalizm oparty na niezmysłowej percepcji-powadze czyni z Austrii kraj na wskroś katolicki. Niezależnie od dziejów instytucji kościelnych i religijnej treści doktryny katolicyzm w Austrii stanowi raczej element zbiorowej anatomii i fizjologii, które sam dzień po dniu współkonstruuje. Jako strażnik i propagator wiary dziś jeszcze walczy przyczynia się do powszechnej naturalizacji. Dlatego Austria to nie tylko geszeft katolicki, ale i faszystowski. Jeśli istnieje współcześnie jakiś rzeczywisty fundament faszyzmu, to konsekwentne utrwalanie niepamięci. Niekoniecznie w tym prostym sensie zapomnienia przeszłych wydarzeń, ale jako zorganizowana, tzn. również upaństwowiona reprodukcja zbiorowej postaci martwych-degradujących.

034

Służący tej reprodukcji system niedorozwoju-powagi nie opiera się wcale na jakimś istotnym zafałszowaniu. Podobnie jak fotografia, będąca w tym wypadku najpełniejszym wyrazem i ostatecznym efektem naturalizującej percepcji Austriaka, przedsięwzięciem katolickim *par excellence*, bo budzącym wiarę („ludzkość już tylko na tym wisi”), przedsięwzięciem faszystowskim, o ile uwiecznia niepamięć. A jednak „w rzeczywistości fotografie niczego nie zatajają”. Przeciwnie, one dopiero otwierają dostęp do *stricte* austriackiej formy przedmiotowości. Cóż bowiem istnieje w Austrii? Nie po prostu role, ale role jako poważne ośrodki aspiracji, racje dostateczne przedrzeźniania, abstrakcyjne określenia każdorazowej natury Austriaka, krótko mówiąc: martwe więzi własności. Z nich składa się geszeft „Austria”.

Wróćmy na koniec do tonącego więźnia. Powiedzieliśmy, że w powieściach najsilniej dochodzi do głosu artystyczny zamysł Bernharda. Chodzi właśnie o zajadłe monologi Muraua i Regera. Nie żeby mieli oni reprezentować czy to samego Bernharda, czy jego poglądy. Żaden z nich nie narusza spójności metody, nie staje ponad czy poza nią. Co więcej, dzięki metodzie dopiero odstąpić możemy jej własne fundamenty. W tym sensie nie jest to zabieg nadzwyczajny, nie mamy do

Teatr nizin (Austria, Austriacy)
reprodukcja martwych-degenerujących
przedrzeźnianie, aspiracja
(rezygnacja-pewaga)
oklaski
postępujący niedorozwój
martwe więzi
(natura)
tytuły, świadectwa,
prawa (geszoff)



czynienia z misterium samozwrotności. Docieramy raczej do tej formy trwania – urzeczywistnianej przez postać tonącego – która definiuje właściwą instancję teatralizacji.

Zwróćmy uwagę, że więzień przede wszystkim percypuje. Percepcje dotyczą w pierwszym rzędzie odkrywanych wciąż więzi łączących go ze światem ról – więzi samego tego świata, w którym monolog tonie coraz głębiej: „jestem, że tak powiem, przekrojem przez wszystko” (nawet znienawidzeni Stifter i Heidegger okazują się krewnymi Regera). Nie dziwi więc, że jako tonący właśnie w tym świecie więzień ma ten dokładnie rodzaj „przekupnego spojrzenia”, którego brak był warunkiem siły i autentycznego stawania się. Murau szczyti się nie tylko znajomością z Marią, która nauczyła go słyszeć, ale i kontaktami ze Spadolinim, typem fałszerza, uczącego jakoby patrzeć. Krótko mówiąc: obowiązuje tu swoista reguła przewodnictwa – więź nie oznacza nic innego jak wrodzoną „przekupność” zmysłów. A jednak celem tych podróży pozostaje niezmiennie wymazywanie (Austrii, świata ról, martwych więzi...). Czy mamy zatem do czynienia z klasyczną terapią uświadamiania?

Faktycznie, więzień to człowiek myślący: „*myślę przez cały czas*”. Myślenie nie oznacza tu jednak po prostu refleksji nad kolejnymi percepcjami. Już prędzej sama percepcja ujęta zostaje na gruncie pewnego modelu refleksji. Refleksyjne jest to, co dotyczy relacji. Z tego punktu widzenia nie istnieje jakaś różnica natury między percepcją i myśleniem. Myślenie pojawia się z chwilą przejścia od jednego spostrzeżenia do następnego. Jest zatem ściśle związane z postępującym tonieniem i konsekwentnym podążaniem za przekupnymi zmysłami. Więzień porusza się wprawdzie pośród „fotografii”, tzn. martwych więzi własności tworzących austriacki świat ról, ale pogrążając się w nim odkrywa wciąż na nowo jego bezpodstawność, niesamoistność jego poszczególnych elementów, ich nieuchronną fragmentaryczność. Spojrzenie przekupne staje się wnikliwe. Nie dlatego, że dociera do ukrytej istoty roli, której tajemnicę przeczuwa aspiracja, lecz – przeciwnie – ponieważ *mimoходом* stwierdza jej absolutną nieistotność; a czyni to nie dzięki specjalnej mocy poznawczej, ale po prostu *idąc dalej*. Wnikliwość spojrzenia, czyniąca zeń myślenie, nie wynika bowiem z jego nadzwyczajnego skupienia, lecz z właściwej mu niecierpliwości i bez troski. Tylko w ten sposób zresztą powoduje ono prawdziwe zamieszanie w świecie ról-fotografii. Widzieć to zawsze katastrofa – wszystko okazuje się jedynie fragmentem. Zauważmy, że wbrew pewnym tradycyjnym wyobrażeniom myślenie – nawet jeśli co do natury bliskie percepcjom – nie prowadzi wcale do ich rozjaśnienia,

a raczej je klarowności pozbawia. Myśl to percepcja zaciemniona, spoza której wyziera absurdałna otchłań, brak oparcia albo zwykła nieoczywistość. Jeśli percepcja oparta na wierze, austriacka percepcja-fotografia z konieczności naturalizuje, to niecierpliwe percepcje-myśli tonącego więźnia nie tyle niszczą naturę, co ujawniają jej nieskończoną bezdenność. Są to percepcje okrutne, o ile zamiast skupiać, wyłączenie rozpraszają, o ile ślizgają się po powierzchni, zainteresowane tylko formą, a nigdy treścią spostrzeżeń (trzeba by wręcz mówić o swoistym „formalizmie zajadłości” powieściowych bohaterów – nie powinniśmy po nich oczekiwać konkretnych rozważań o poezji Stiftera, tym bardziej o koncepcjach „cielnej filozoficznej krowy” ze Szwarzwaldu...).

Okrucieństwo to najsilniej, bo bezpośrednio, dotyka, rzecz jasna, samego więźnia, skoro więzi, jakie odkrywa – bez przerwy pozabawiane oparcia, coraz bardziej puste i fragmentaryczne – są jego własnymi więziami ze światem: „ten duch jest mi wrodzony”. Tonąc, więzień odślania jedynie bezmiar wypełniającej go pustki. Oto istota myślenia jako wymazywania-autowymazywania. Stąd ciągłe ostrzeżenia i skargi więźnia: „Niech się pan wystrzega wnikliwego patrzenia”. On sam – jako człowiek myślący – „jest z natury nieszczęśliwy”. Myślenie pozostawia po sobie tylko chaos czystych nazw, nie będących nawet fragmentami, o ile nie widać ostatecznej całości, jednoznacznego punktu odniesienia. Tak iż więzień nie wie w końcu, co spostrzega, a sama ta niewiedza zdaje się wykraczać poza wszelki horyzont.

A przecież nie została więźniowi odmówiona wszelka przyjemność. „Od ponad 30 lat jestem szczęśliwy, (...) chociaż z natury jestem człowiekiem nieszczęśliwym”.

Istnieje pokusa rozwiązania tej zagadki w duchu szeroko pojętego egocentryzmu. Myślenie, choćby nie wiadomo jak okrutne, zawsze pozostawałoby myśleniem *moim*: „myślę, więc żyję”. Na wzór maniaka także więzień mógłby się oddać – tym razem umysłowej – autodelektacji. Kryłby się za tym jednak nieuzasadniony postulat istnienia jakiegś uprzednio i zawsze obecnej całości, stopniowo odślanianej dzięki wypełniającym ją percepcjom, które *na szczęście* okazują się puste i w ten sposób ujawniają prawdziwą głębię więźnia. *Ego* jako ostatnia rola. Przekupność, niecierpliwość, tonięcie świadczyłyby tylko o potężnej i niezaspokojonej aspiracji samopotwierdzenia.

O wszystkim decyduje zakładana koncepcja myślenia. Myślenie okrutne – co widzieliśmy – odnosi każdą percepcję do niszczącej otchłani nieuwarunkowania i bezsensu (faktycznie tożsamej z żarłoczną pustką niecierpliwego umysłu, zawsze „idącego dalej”). W pierwszej chwili porzuca więc ono percepcję; w istocie jednak porzucenie to

Eg

(Murau,
trwanie mętn
rozkład t
namiętność, zaja
kontem

mon 038

konsekwencja:
„życie, wię
percepcje
percepcje a
urojony instrum
(puste



o

Reger)

ego umysłu

onqcego

dłość (uwięzienie)

placja

039 olog

wymazywanie

c myślę"

okrutne

narchiczne

ent wewnętrzny

pole)



oznacza co najwyżej tymczasową neutralizację sensu. Właśnie fakt, iż wszelka percepcja jest tylko fragmentaryczna, że *okazuje się* niepełna i o tyle fałszywa, nie pozwala jej po prostu odrzucić. Percepcja raczej się zamazuje, ciemnieje, tzn. traci jednoznaczność, którą być może odzyska w przyszłości. Umysł neutralizuje i gromadzi. Jego niecierpliwość nie różni się od jego zapobiegliwości. Powszechna fragmentaryczność to nie tylko przyczyna, ale *świadection* tego, iż myślenie opiera się na ciągłej redefinicji dotychczasowych treści. Działa refleksyjnie i kontekstowo: każdą percepcję, każdy sens trzeba wciąż od nowa konfrontować z kolejnymi sensami. Fragmentaryczność nie oznacza bowiem bycia częścią jakiejś określonej całości, lecz powracającą nieokreśloność każdego elementu w obliczu rozpadu wszelkich całości. Okrucieństwo myślenia polega więc nie tylko na pozbawieniu percepcji fundamentu, ale na permanentnym charakterze tego pozbawiania. W ten sposób myślenie staje się pamięcią. Istotą pamięci nie jest zwykła rejestracja danych; pamięć nie obciąża. W większym stopniu chodzi o wysiłek przypominania. Myślenie nie zachowuje, lecz traci i odtwarza. Umysł coraz bardziej mętnieje, ale dopiero ów mętlik świadczyć ma o władzy refleksji. „Myślę, więc żyję”.

Tak rozumiane okrucieństwo z pewnością nie jest obce postaci tonącego, a okrutne percepcje tworzą swoistą dla jej świata formę przedmiotowości. Wydaje się jednak, że nie jedyną i nie najważniejszą. Okrucieństwo bowiem wskazuje jeszcze na pewną bliskość z maniakiem, bliskość bardziej nawet upragnioną czy wręcz karykaturalną niż faktyczną. Nic dziwnego, że Murau i Reger w porównaniu z Brusconem czy Ludwikiem dużo częściej budzą uczucie zażenowania. Z braku rzeczywistego instrumentu lub choćby antyinstrumentu ciała przekonują o istnieniu urojonego instrumentu wewnętrznego, który nie uwalnia wprowadzie ekstatycznych wizji, nie uruchamia śmiertelności procesu powszechnej destrukcji, ale *jest*, tzn. wszędzie demaskując fałsz, utrwala swą obecność jako jedynej instancji prawdy. W przeciwieństwie do opętanego jednym pomysłem maniaka więzień-krytyk nie musi nawet tworzyć Dzieła. Z tego punktu widzenia refleksja równoznaczna jest z kompletnym brakiem pomysłu.

Ostateczne zerwanie z refleksją i karykaturą wrogości następuje w chwili, gdy wewnętrzna prawda *mimo* zewnętrznego fałszu zastąpiona zostaje prawdą *samego fałszu*. To moment, w którym fotografia już naprawdę niczego nie zataja, w którym znika czająca się jakoby za nią pustka i bezzasadność, efekt domniemanej niecierpliwości umysłu, owego „mechanizmu rozkładania, jakże osobistego, zawsze nakierowanego na totalność”. Zamiast wyimaginowanej nieskończonej

zmienności kontekstu odstania się absolutna określoność każdej percepcji, wynikająca nie z miejsca pośród innych percepcji, lecz z właściwej jej formy trwania. Ta zaś, jak pamiętamy, charakteryzuje m. in. stosunek do świata ról w ogóle. Stąd znaczenie tonącego więzienia czy – szerzej – powieściowych monologów w twórczości Bernharda. Jak gdyby wszystko zaczynało się od tej zdolności dostrzeżenia w roli i percepcji-fotografii relacji nie po prostu z innymi rolami, lecz całością świata ról. Zobaczyć w fotografii przede wszystkim powtórzenie to już uznać konstytuującą je formę reprodukcji martwych-degenerujących. Jeśli „szczyt rozkoszy”, o którym wspomina Reger, polega na tym, by „sprowadzić Całość (...) do fragmentu”, to z czymś takim mamy do czynienia nie w przypadku okrutnej fragmentaryzacji, po której pozostają jedynie bezsensowne elementy oraz mętny umysł jako ich racja istnienia, ale wówczas, gdy odczuwamy specyficzną gwałtowność nawet najbardziej prostackiej percepcji, najbardziej martwej więzi, gdy za sposobem, w jaki się ona ujawni, zobaczymy zarys wkraczającej postaci. Wtedy także myślenie przestaje być łatwym okrucieństwem-krytyką, niecierpliwym przechodzeniem umysłu od percepcji do percepcji. Nie tyle bowiem umysł percypuje, ile wielość percepcji tworzy umysł. Myślenie nie rozkłada spostrzeżeń, odnosząc je do własnej pustki.

041 To autonomiczne, tzn. odniesione do właściwych sobie form trwania spostrzeżenia konstytuują określone myśli i postać tonącego. Konstytuują i rozkładają zarazem, o ile nie ma mowy o uprzednio założonej jedności postaci. Są to bowiem spostrzeżenia anarchiczne, tzn. samoistne i przypadkowe, tak jak każdorazowo przypadkowa jest wewnętrzna konfiguracja umysłu. Myślenie, którego modelem pozostaje percepcja, to już nie myślenie-pamięć, lecz myślenie-kontemplacja, gotowe przyjąć cokolwiek i zawsze w jego absolutnej postaci, tzn. w związku z jego formą trwania (czyli nie: odrzucić, by w nieskończoność obrabiać, lecz przyjąć, ale „na zawsze”): „żyję, więc myślę”.

Reprodukcja martwych-degenerujących, rozkład tonącego bądź trwanie mętnego umysłu – to główne formy trwania oraz najważniejsze postaci z powieści Bernharda. Martwe więzi, anarchiczne lub okrutne percepcje budują powieściowe światy.

rola (bohater)	forma trwania (postać)	stosunek do świata ról (perspektywa)	żywioł trwania (eksplozja)	treść trwania	co istnieje (efekt)	materia trwania (zewnątrze)
Wielki Pisarz (Meister Moritz, Wertheimer)	przetrwanie zwycięzców	sława	cisza	zwycięstwo	prosta- ckie formy	inny-ja
Artysta (Gould, Maria)	stawanie się silnych	milczenie, jasność (klarowność)	śmiech	siła	eks- tatyczne wizje	instrument (forte- pian, kosmos)
Tyran (Bruscon, Ludwik, Aleksander)	umieranie maniaka	namiętność, zajadłość (wrogość)	monolog	konsekwencja: mania	śmiercio- nośne nic	antyin- strument (Dzieło, autoerotyczne ciało)
<i>Ego</i> (Murau, Reger)	trwanie mętnego umysłu	namiętność, zajadłość (uwięzienie)	monolog	konsekwencja: wyma- zywanie	percepcje okrutne	urojony instrument wewnętrzny
	rozkład tonącego	kontem- placja		„żyję, więc myślę”	percepcje anarchiczne	
Teatr nizin (Austria, Austriacy)	repro- dukcja martwych- degene- rujących	przedrze- żnianie, aspiracja (rezygnacja- powaga)	oklaski	postępu- jący nie- dorożwój	martwe więzi (natura)	tytuły, świadec- twa, prawa (geszeft)

Cytowane dzieła Bernharda:

Na szczytach panuje cisza

Komediant

Rodzeństwo

(w: T. Bernhard, *Dramaty 2*, przeł. J.St. Buras, G. Matysik, Kraków 2004)

Przegraný

(przeł. M. Kędzierski, Warszawa 2002)

Wymazywanie

(przeł. Ś. Lisiecka, Warszawa 2004)

Dawni mistrzowie

(przeł. M. Kędzierski, Warszawa 2005)

