



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Thomas Bernhard i fotografia. Wokół *Wymazywania* i nie tylko

Author: Piotr Zawojski

Citation style: Zawojski Piotr. (2020). Thomas Bernhard i fotografia. Wokół *Wymazywania* i nie tylko. "Przegląd Kulturoznawczy" nr 1 (2020), s. 122-132, doi 10.4467/20843860PK.20.008.11936



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

 <http://orcid.org/0000-0003-2291-0446>

Piotr Zawojcki

Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Śląski

THOMAS BERNHARD I FOTOGRAFIA. WOKÓŁ WYMAZYWANIA I NIE TYLKO

Thomas Bernhard and photography.
Around Extinction and not only

Abstract: Thomas Bernhard was not an expert in photography, its history and especially theory. He never dealt with the discursive description of her phenomenon. However, in his last great novel, *Extinction* (1986), he made several photos a kind of memory trigger and a center for building a story. The article deals with the issue of a special, extremely critical, not to say iconoclastic, assessment of the role of photography as a medium of stupefying people who succumb to its seductive power. The analysis of the fragments of photography appearing in the novel is just a starting point for deeper reflection on the impossibility of erasing photography as a medium of memory, it is a fundamental polemic with the thesis of the novel narrator, which the author identifies with the author himself. Here, Thomas Bernhard's *Extinction* is an excuse to reflect on how photography and photographing can be considered a disease of our time, as the Austrian writer anticipated in his novel in the eighties of the last century.

Keywords: Thomas Bernhard, photography, *Extinction*, picture

Fotografia utrwała jedynie groteskowy i komiczny moment [...], nie pokazuje człowieka, jakim, ogólnie rzecz biorąc, był za życia, fotografia jest podstępny, perwersyjnym zafalszowaniem, każda fotografia, bez względu na to, przez kogo zrobiona, bez względu na to, kogo przedstawia, jest absolutnym pogwałceniem ludzkiej godności, potwornym zafalszowaniem natury, podłym barbarzyństwem. [...] Wraz z wynalezieniem fotografii, a więc wraz z rozpoczęciem się tego procesu oglupiania przed ponad stu laty, poziom umysłowy ludności świata nieustannie się obniża. To fotografie [...] uruchomiły ów proces oglupiania, który osiągnął tę w gruncie rzeczy zabójczą dla ludzkości prędkość w chwili, kiedy obrazy fotograficzne stały się ruchome¹.

Karol Irzykowski niemal sto lat temu w *Przedmowie do Dziesiątej muzy* wyznawał: „Sprawiło mi przyjemność rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nie tkniętą”². Kwestia

¹ T. Bernhard, *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 23, 533.

² K. Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 7.

przyjemności w rozmyślaniach to istotny bodziec zajęcia się jakimś tematem, w tym przypadku będzie to fotografia, o której obecnie nie da się powiedzieć, że jest „nie tknięta” przez myślicieli. Jest wręcz odwrotnie – ilość literatury dotyczącej fotografii to potężny zbiór ciągle rozrastający się i powiększający, znajdujemy w nim publikacje dotyczące jej historii, teorii, estetyki, teksty próbujące dotrzeć do jej medialnej istoty i określić bieżącą sytuację związaną z powszechną digitalizacją. Pojawia się jednak pytanie o wartość tej bogatej ilościowo refleksji stanowiącej rodzaj wyzwania dla kogoś, kto chciałby sporządzić coś na kształt rejestru głosów istotnych, ciągle aktualnych, ale też prowokujących do dyskusji, dialogu i polemiki.

Thomas Bernhard nie należał do grupy „zawodowych” znawców fotografii, on zresztą nigdy nie należał do żadnej grupy. Wydaje się, że każda zbiorowość była dla niego z natury rzeczy czymś zasługującym na najwyższą podejrzliwość, jej istotą bowiem jest konieczność pomniejszania roli jednostki jako bytu osobnego, a on chciał być całkowicie niezależny. I najczęściej taki był – w swoim życiu i przede wszystkim poglądach. Czytanie jego prozy z trudem tylko można nazwać praktykowaniem „przyjemności tekstu”. On sam raczej nie przeżywał przyjemności/rozkoszy w trakcie pisania, tylko najpewniej odczuwał rodzaj znoju wynikającego z przymusu swej pracy literackiej. Dobry znawca tej problematyki, Roland Barthes, tak opisywał te stany:

Skoro przyjemnie czyta mi się to zdanie, opowieść czy słowo, znaczy to, że zostały one napisane z przyjemnością (przyjemność ta nie przeczy cierpieniom pisarza). A na odwrót? Czy pisanie z przyjemnością upewnia mnie – mnie, pisarza – o przyjemności mojego czytelnika? W żaden sposób³.

Czytanie Bernharda nie należy do sfery prostych, choć intelektualnych, przyjemności, jego rozmyślania nad fotografią, którymi chciałbym się tutaj zająć, nie mają w sobie zbyt wiele z uwodzenia i „podrywania” czytelnika. To raczej prowokacyjne i obrazoburcze, by nie powiedzieć ikonoklastyczne, zwrócenie się przeciwko fotografii jako medium zła i jednocześnie złego medium, którego złowieszczą rolę w ogłupianiu ludzkości domaga się zdecydowanie negatywnej oceny, a właściwie potępienia. Dodajmy, że pisał o tym w latach 80. ubiegłego stulecia; ciekawe, choć właściwie oczywiste jest to, co mogłby powiedzieć, gdyby znał współczesną ikonosferę zawładniętą przez strategię *broadcast yourself*, kult *selfie*, panowanie Facebooka i Instagrama, pleniение się Flickra i Tumblra: „Zgroza! Zgroza!”.

W przededniu wydania *Światła obrazu* w 1980 roku Roland Barthes konstatował, że „Niewiele jest ważnych tekstów o wysokiej wartości intelektualnej, zajmujących się fotografią”⁴. Istnieją te-

³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 9.

⁴ R. Barthes, *O fotografii*, w: *idem, Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. M. Falski, red. nauk., sprawdzenie zgodności z oryginałem A.Z. Jaksender, wstęp M. Falski, K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 504.

orie kina, brakuje teorii fotografii, a przy tym można mówić o tożsamości pracy kogoś, kto pisze, i tego, kto fotografuje, choć różnica między obiema praktykami wydaje się przecież fundamentalna. „Materiałem pisarza jest coś, obdarzone znaczeniem, wobec niego i wobec całego świata. Pracuje z fragmentami materiału już obdarzonymi sensem; ale fotografia nie jest językiem, nie pracuje z fragmentami materiału”⁵. U Bernharda nie znajdziemy naukowych czy teoretycznych dywagacji, jego emocjonalny bluzg w jakiś sposób wydał mi się interesujący właśnie z tego powodu – nie jest bowiem obarczony wymogiem dyskursywnej i naukowej poprawności, brzmi amatorsko, ale i wyraziście oraz dosadnie. Drażni, irytuje, ale nie można go łatwo odrzucić, zignorować.

Mam świadomość niebezpieczeństw, jakie pojawiają się właściwie zawsze wtedy, gdy teoretycy, historycy i krytycy fotografii przystępują do jej opisu, tak jak gdy historycy sztuki przystępują do opisu sztuki. Często ich pisanie można potraktować jako rodzaj odwetu na twórcach, którzy niestety nie spełniają postulatów i oczekiwań wszechstronnie wykształconych i wiedzących lepiej od samych artystów teoretyków – co i jak powinni oni tworzyć, czego jednak nie robią. A przy tym mają skłonności do zafalszowywania prawdziwego oblicza sztuki i zniechęcania do niej ludzi. Thomas Bernhard nie ma złudzeń: ich działalność jest wysoce szkodliwa. Co prawda nie jestem historykiem sztuki, ale w jakiejś mierze także zajmuję się historią sztuki, pisząc zaś o historii fotografii i historii refleksji

⁵ R. Barthes, *O fotografii...*, s. 507.

nad fotografią, kwestie sztuki siłą rzeczy muszą też uwzględniać. Dyskusje dotyczące statusu fotografii jako sztuki, bądź radykalne negacje przekonania, że fotografia jest sztuką, to odrębne zagadnienie, o którym wielokrotnie w przeszłości pisanie⁶. Posłuchajmy Bernharda:

Historycy sztuki to istni gładziciele sztuki [...]. Historycy sztuki tak długo gadają o sztuce, aż zagadają ją na śmierć. Sztuka ulega śmiertelnej zagładzie, zagadana przez historyków sztuki. [...] Zajęcie historyka sztuki to najniecieńszy proceder, jaki istnieje, bredzącego zaś historyka sztuki, a istnieją przecież wyłącznie bredzący historycy sztuki, należałoby przegonić batem, przegnać ze świata sztuki [...], przegnać ze świata sztuki należałoby wszystkich historyków sztuki, ponieważ historycy sztuki to istni gładziciele sztuki, nie wolno nam wręcz dopuścić do zagłady sztuki przez historyków sztuki, czyli sztuki gładzicieli. Kiedy słuchamy historyka sztuki, robi się nam niedobrze [...], słuchając historyka sztuki, zaczynamy rozumieć, jak sztuka, o której on bredzi, ulega zagładzie, jednocześnie z bredniami historyka sztuki kurczy się sztuka i ulega zagładzie. [...] Historycy sztuki to rzeczywiście zabójcy sztuki⁷.

⁶ Roland Barthes mówi dobitnie, że traktowanie fotografii jako substytutu malarstwa, to, co określa się mianem „fotografii artystycznej” – to nieporozumienie, „oczywiste jest bowiem, że fotografia nie jest sztuką”, choć od razu dodaje: „nie w klasycznym sensie tego pojęcia”. R. Barthes, *O fotografii...*, s. 506.

⁷ T. Bernhard, *Dawni mistrzowie. Komedia*, przeł. M. Kędziński, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 21. Można tylko dodać, że świat sztuki nie pozostaje bezczynny i próbuje stawiać opór tym niecnym poczynaniom historyków sztuki. O „sztuce przeciwko historii sztuki” występującej pisze Maria Poprzeczka. Zob. M. Poprzeczka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytorium Książki, Gdańsk 2019, s. 185–194.

Konieczne jest w tym miejscu pewne wyjaśnienie, które istotne jest dla dalszych moich wywodów: napisałem powyżej „posłuchajmy Bernharda”, mając oczywiście świadomość, że oddaję głos bohaterowi *Dawnych mistrzów* – Regerowi, który siedząc naprzeciw obrazu Tintoretta *Siwobrody mężczyzna* w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum, wygłasza swój niekończący się monolog na temat sztuki, literatury, muzyki. W istocie jednak oddaję głos nie Regerowi, ale narratorowi tej „komedii”, jakim jest wysłuchujący tych obrazoburczych tyrad Atzbacher, który je spisał, a Bernhard niejako podał je tylko do druku. Ten często stosowany chwyt w twórczości austriackiego pisarza nie zwalnia nas z pytania, na ile radykalne poglądy powieściowego bohatera można zrównać z poglądami samego autora. Może zatem dokonuję tutaj nadużycia i zamiast pisać o poglądach Thomasa Bernharda, powinienem używać formuły „Thomas Bernhard”? Pozwalam sobie jednak na świadomy zabieg utożsamienia tych „dwóch” postaci, abstrahując od sporów dotyczących tego, czy prozę Bernharda należy zdecydowanie oddzielić od jego rzeczywistych poglądów. Zakładam (będąc przekonany, że nie dokonuję przy tym zbyt oczywistego przekłamania), iż pisarz, używając określonych zabiegów literackich, w gruncie rzeczy mówił własnym głosem i wyrażał osobiste poglądy. A nawet jeśli nie zawsze tak było, to nie ma to większego znaczenia w rekonstrukcji spójnego spojrzenia, w tym przypadku, na fotografię.

*Autobiografie*⁸ w powszechnym przekonaniu mogą stanowić klucz do zrozumienia pisarstwa (oraz samego) Bernharda, wyłania się z nich obraz bardzo skomplikowanej osobowości, którą trudno polubić, jeszcze trudniej zaś bezkrytycznie zaakceptować. Autokreacyjne zabiegi kogoś o przerośniętym ego i wyraźnych skłonnościach pozerskich nie ułatwiają akceptacji jego poglądów, ale wydaje się to ciekawe w kontekście świadomego tworzenia publicznego wizerunku, a także przez specyficzną strategię nihilistycznej negacji wszelkich wartości oraz taktyki budowania wyobrażonego przez siebie image’u. Także za pośrednictwem fotografii jako medium świadomie wykorzystywanym do konstruowania swojego publicznego „obrazu”. Warto przywołać w tym miejscu uwagi znakomitego znawcy i tłumacza twórczości Bernharda – Marka Kędzierskiego – trafnie zauważającego, że na wszystkich właściwie opublikowanych zdjęciach pisarz

zawsze gra jakąś rolę – a przynajmniej takie można mieć wrażenie. Na setkach fotograficznych wizerunków Bernharda wyczuwam jego zabiegi o to, by przedstawić się w ten, a nie inny sposób, przybrać tę, a nie inną minę. Na ogół chce, jak się wydaje, aby percypować go jako bez reszty opanowanego sceptyka, ale bywa, że przybiera minę bezczelnego, wyzywającego *besserwissera* (on zawsze wiedział lepiej), a w miarę potrzeby – impertynenta. [...] W późniejszym okresie na wielu dostrzegamy raczej wyraz twarzy gorzkiego mizantropa. Ale zawsze wyczuwa się pozę⁹.

⁸ Zob. T. Bernhard, *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

⁹ M. Kędzierski, *Terytorium Bernharda*, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2, s. 10–11.

Inscenizowanie własnych portretów to rodzaj ukrywania prawdziwej twarzy, nakładanie maski, być może z obawy, że zdjęcie ujawni prawdziwe oblicze fotografowanego. Czy z tego niepokoju, by nie powiedzieć: lęku, zrodziło się tak silne i bezkompromisowe potępienie fotografii jako medium, które „podstępnie” zafałszowuje rzeczywistość i naturę, „gwałci ludzką godność”? *Wymazywanie* jest ostatnią, opublikowaną w roku 1986, wielką powieścią austriackiego pisarza, która w sensie konstrukcyjnym powieliła wielokrotnie przez niego wykorzystywany sposób budowania powieści jako serii niekończących się pierwszoosobowych monologów narratora – Franza-Josefa Muraua – wygłaszanych po tym, kiedy dowiedział się o śmierci swoich rodziców i brata w wypadku samochodowym.

Przyznaję, że mój stosunek do tej twórczości ma charakter ambiwalentny: nie jestem jej bezkrytycznym admiratorem, choć jednocześnie w jakiś sposób zafascynowała mnie strategia precyzyjnego wciągania czytelnika w świat opowieści przybierających kształt tyrad składających się z niekończących się zdań o zawilej składni. Wszystkiego tu w sensie językowym za dużo, wydawałoby się, a jednocześnie specyficzny rytm tej prozy może uwodzić czytelnika. Erika Turner w szkicu poświęconym Bernhardowi zwraca uwagę, że sam narrator *Wymazywania* określa siebie mianem „artysty przesady”¹⁰. W planie fabularnym są

jednak jego powieści niezwykle ubogie, zredukowane do niewielkiej liczby wydarzeń, akcja jest tutaj wąta, bowiem zasadnicze partie tej prozy to fundamentalna rozprawa przede wszystkim z rzeczywistością jego austriackiej ojczyzny, choć daleko wykraczająca przecież poza jej granice. Osiągają one niewątpliwie wymiar uniwersalnych przemyśleń historyzoficznych, w których nie chodzi wyłącznie o rozliczenie się z nazistowską przeszłością austriackich elit akceptujących narodowo-socjalistyczną ideologię w czasach Hitlera, negatywną rolę Kościoła katolickiego, problem zagłady Żydów, opresji systemu edukacyjnego, a właściwie wszystkich instytucji państwowych, jak również całego społeczeństwa.

To oczywiście tylko bardzo pobieżne spojrzenie na świat przedstawiony i świat rzeczywisty, który znalazł się w stanie totalnego „rozpadu”: tak, przypomnijmy, brzmi podtytuł powieści. Mnie interesuje w tym miejscu tylko mały wycinek wielu możliwych odczytań *Wymazywania*, który związany jest z wykorzystaniem przez pisarza motywu fotografii. To konkretne zdjęcie, a właściwie raptem kilka zdjęć, stanowi rodzaj wyzwalacza lawiny wspomnień, których przywoływanie wypełnia prawie w całości pierwszą część powieści zatytułowaną *Telegram*, ale obecne jest także w części drugiej, zatytułowanej *Testament*. Pisarstwo Thomasa Bernharda w sposób radykalny zmusza do przemyślenia wielu podstawowych kwestii związanych z kształtem nie tyl-

¹⁰ E. Turner, *Życie i pisać*, przeł. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 74. W polskim tłumaczeniu *Wymazywania* zamiast „przesady” mamy „przerysowanie”: „Tak dalece wyszkoliłem się w sztuce przerysowywania, że spokojnie mogę nazwać siebie największym

artystą przerysowywania, jakiego znam”. T. Bernhard, *Wymazywanie...*, s. 504–505. Uznaję to za niezwykle celną autocharakterystykę dokonaną przez pisarza.

ko powieściowej formy, ale i czegoś zdecydowanie ważniejszego – kształtu współczesnego świata. Radykalizm artystycznych środków wyrazu można potraktować jako sposób pobudzania odbiorców nie tylko do uważnej lektury, ale i być może działania – jakież to maksymalistyczny program! Dodajmy: raczej niesformułowany przez obrazoburczego pisarza, dla którego przymus tworzenia nie był związany z jakąkolwiek myślą o efekcie swojego pisarstwa. Czy ono coś może zmienić? Tak jak zmieniały emblematyczne fotografie, ikony utrwalone w wizualnej pamięci społeczeństw XX i XXI stulecia?

Ingeborg Bachmann, jedna z nielicznych akceptowanych przez Bernharda artystek, być może na zasadzie wzajemności, napisała o jego twórczości kilka inspirujących zdań. Z tych drobiazgów można wysnuć wniosek, że Bernhard poszedł nawet dalej niż Samuel Beckett, który wydawał się twórcą właściwie poza konkurencją, jeśli chodzi o stworzenie wizji świata całkowicie pozbawionego nadziei, zamkniętego w zaklętym kręgu umierania i odchodzenia, zmierzania w obszary mroczne i jeszcze nierozpoznane. „Jestem przekonana – pisze Bachmann – że Bernhard w ostatnich tekstach idzie dużo dalej niż Beckett, że przerastają one Becketta swym ładunkiem przemocy, nieuchronności, twardości”¹¹. Dla wybitnej austriackiej pisarki i poetki ta proza nasycona była jednak ogromem „piękna, precyzji, finezji, ducha, głębi i prawdy”¹².

Ja dodałbym do tego jeszcze jeden ważny element – głęboki pesymizm. Choć mam w pamięci to, co niegdyś mówił o jego twórczości Krystian Lupa – artysta, który być może w największym stopniu przyczynił się do obecności Bernharda w Polsce, zarówno na scenach teatralnych, jak i w świadomości czytelników jego prozy – przypominający, że sam pisarz określał się mianem „twórcy negatywnego”. Ta postawa wiecznego negatywisty, kogoś, kto nieustannie odrzuca przyjęte zasady oraz ma wysoce niechętny stosunek do świata i ludzi, u czytelników musi budzić rodzaj oporu, a to już samo w sobie jest wartością, „jak ostro podświetlony negatyw budzi w oku obraz pozytywu” – puentuje Lupa¹³.

To właśnie ten opór skłonił mnie do refleksji na temat obecności, a właściwie totalnej negacji i pogardy wyrażanej przez Bernharda dla ludzi, którzy zajmują się fotografią i fotografowaniem. Mój sprzeciw zatem wyrasta z następujących przesłanek: poglądy pisarza (jeszcze raz przypominam o poczynionym już zastrzeżeniu dotyczącym pisarza i jego powieściowych „głosów”/narratorów) są tak jednoznacznie negatywne i jednostronne, że skłaniają, a nawet zmuszają do ich negacji w dyskusji z nimi. Sam w związku z tym skłaniam się do strategii „negatywnej”, negacja negacji pobudza moje myślenie, które, mam nadzieję, nie sprowadza się mimo wszystko do prawa podwójnej negacji, bowiem

¹¹ I. Bachmann, *Thomas Bernhard, próba. Szkic*, przeł. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 69.

¹² *Ibidem*.

¹³ K. Lupa, *Konstelacja Bernharda*, „Kultura Liberalna” 2011, nr 8(112), <https://kultura-liberalna.pl/2011/02/22/lupa-wakar-lipszyc-barelkowska-wadolowska-bernhard-w-80-urodziny> (dostęp: 22.11.2019).

w takim trybie w istocie potwierdzałbym przekonania Bernharda.

Osobistą niechęć pisarza do oglądania własnych wizerunków fotograficznych dobrze oddaje *passus* z *Moich nagród* dotyczący sytuacji, gdy pisarz zobaczył swoje zdjęcie, którym opatrzony był pierwszy wywiad, jakiego udzielił w życiu:

Na zdjęcie patrzyłem ze wstrętem, jeśli ja naprawdę wyglądam tak, jak na tej fotografii, pomyślałem, to już lepiej byłoby zaszyć się na zawsze w jakimś odludnym zakątku w górach i nie pokazywać się światu zewnętrzznemu¹⁴.

Jednak tak jak nie da się wymazać tego konkretnego zdjęcia z pamięci, tak nie sposób wymazać fotografii z uniwersum obrazów, choć można próbować to uczynić, czego dowodem mogą być dyskursywne fragmenty *Wymazywania*, w których fotografia spełnia rolę zacytowanego wspomnień narratora, a jednocześnie poddawana jest druzgocącej krytyce. Frontalny atak na fotografię można uznać za rodzaj donkiszoterii i prowokacji, walki z wiatrakami. Krańcowe diagnozy są ostentacyjnie przerysowane, przesadne, w myśl Bernhardowskiej strategii nadmiaru, ale jednak całkowite ich zignorowanie byłoby wyrazem przekonania, że problem nie istnieje, jest całkowicie wydumany. On istnieje, ale

należałoby go zniuansować i dokładniej przedyskutować.

Fotografia i fotografowanie nie jest zamachem na rzeczywistość świata podawanego presji utrwalenia, nawet jeśli rejestrujemy obrazy nic nieznaczące, może wręcz takie, które powinny być poza sferą widzialności. To bowiem, co nazbyt widzialne – wiemy to nie od dziś i wiele razy już o tym pisano – w gruncie rzeczy przechodzi w sferę niewidzialnego. Tysiące, miliony zdjęć nie tyle coś uwidaczniają, ile raczej ukrywają poprzez praktykę tworzenia nadwidzialności, wynikającej z nadprodukcji i chorobliwej wręcz proliferacji. Mówiąc krótko: nadmiar zdjęć, fakt, że niemal wszystko już zostało sfotografowane, powoduje, iż nie dostrzegamy, nie widzimy istoty tego, co powinniśmy zobaczyć, co powinniśmy widzieć.

W powieści Thomasa Bernharda narrator Franz-Josef Murau po otrzymaniu telegramu z informacją, że jego rodzice i brat zginęli w wypadku samochodowym, sięga po zdjęcie, które im wykonał na londyńskim dworcu Victoria. To moment faktycznego początku wędrówki do swojej przeszłości i najbliższych, choć to określenie pewnie nie jest właściwe – czyż bowiem rodzice i brat w istocie byli bliskimi mu osobami? Tak jak w wielu spojrzeniach na fotografię, tak i tu niejako pierwotnie związana ona jest z pamięcią, być może jednak przede wszystkim ze śmiercią¹⁵. Wokół tego zdjęcia

¹⁴ T. Bernhard, *Moje nagrody*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2010, cyt. za: A. Lipszyc, *Tak zwany ja. O „Moich nagrodach” Thomasa Bernharda*, „Kultura Liberalna” 2011, nr 8(112), <https://kulturaliberalna.pl/2011/02/22/lupa-wakar-lipszyc-barelkowska-wadolowska-bernhard-w-80-urodziny> (dostęp: 22.11.2019).

¹⁵ Na ten temat powstała obszerna literatura, warto polecić na przykład monograficzny numer pisma „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 4, a w nim w szczególności artykuły Tomasza Ferency i Zbigniewa Tomaszczuka.

oraz zdjęcia brata na żaglówce, a także zdjęcia siostr przed willą w Cannes, do których wielokrotnie powraca narrator, budowana jest wspomnieniowa opowieść, jednocześnie jednak ich śmierć jest rodzajem wyzolenia, ostatecznego odcięcia się od nich.

Musieli zginąć tragicznie i skurczyć się do rozmiarów tego śmiesznego świstka papieru zważającego się fotografią, by nie móc ci dłużej już szkodzić. Mania prześladowcza się skończyła, pomyślałem. Nie żyją. Jestem wolny. Na widok fotografii ukazującej mojego brata na żaglówce w Sankt Wolfgang po raz pierwszy poczułem dla niego współczucie. Wyglądał teraz o wiele śmieszniej niż dawniej, gdy oglądałem to zdjęcie¹⁶.

Zdjęcia mogą boleśnie ranić, ale ich oglądanie może być też rodzajem zamknięcia historii. Czy jednak mogą one przekazać jakiś rodzaj prawdy o osobach, które odeszły? Ambiwalencja w ocenie fotografii jest tutaj stale obecna, z jednej strony bowiem „zafalszowuje naturę”, jest „pogwałceniem ludzkiej godności”, z drugiej strony zaś narrator musi przyznać, że fotografie ukazują rodziców i brata takimi, jacy byli w rzeczywistości, „to byli oni”. Ten paroksyzm sprzeciwu – wobec fotografii ukazującej „zniekształcony” i „perwersyjny” świat utrwalony na zdjęciach, które wywołują rodzaj obrzydzenia, a jednocześnie zmuszają do stwierdzenia, że zawarta w nich jest prawda o fotografowanych ludziach – wydaje się niezrozumiały. Jak to pogodzić? Nie ma dobrej odpowiedzi, bo choć ten, kto wynalazł fotografię, zapoczątkował rodzaj „choroby”, sztuki najbardziej „wrogiej ludziom”, to jednocześnie

dał im narzędzie zapisu rzeczywistości, utrwalenia jej w prawdziwym kształcie, choć o prawdę tego „kształtu” wciąż pytamy, wciąż w nią wątpimy. Ta „mania”, „szatańska sztuczka” rozpięta jest pomiędzy tymi dwoma biegunami: akceptacji i potępienia, fascynacji i odrzucenia, świadomości szkód, jakie fotografia może wyrządzić owładniętemu przez nią człowiekowi, i przekonaniu, że w istocie nie ma dla niej alternatywy. Bo co mogłoby nią być? Zawierzenie własnej pamięci, ulotnej i poddawanej erozji przez działanie czasu? Mentalnym obrazem trwale naznaczonym skazą blaknięcia, wysyconym z kolorów i zapachów przeszłości? To jak działanie szkodliwego pierwiastka powodującego utratę barw, aż do całkowitego ich zaniku. Tak też mogą wypłowieć – całkowicie – nasze obrazy mentalne, tak jak mogą zniknąć z papieru albo innego nośnika zdjęcia zapisane w tradycyjnym procesie negatywowo-pozytywowym. Złudzeniem jest także powszechne przeświadczenie, że cyfrowy zapis całkowicie odporny jest na ów proces znikania.

Nasuwa się skojarzenie z zabiegiem zastosowanym przez Rolanda Barthes'a – tak jak dla niego zdjęcie Matki z Ciepłarni (nieopublikowane w *Świetle obrazu*), tak dla Bernharda te trzy zdjęcia, których, rzecz jasna, nie możemy zobaczyć, stanowią rodzaj punktu odniesienia. Dla czytelnika, który może sobie tylko je wyobrazić, stanowią zagadkę – gdybyśmy mogli je zobaczyć, być może nie warto byłoby brnąć przez ponad pięciusetstronicową powieść. Fotografii nie da się wymazać, można walczyć z jej bezduszną, narzędziową mocą, utrwalającą mechanicznie to, co było, ale w istocie

¹⁶ T. Bernhard, *Wymazywanie...*, s. 22–23.

trzeba się pogodzić ze zniewalającą i obezwładniającą siłą fotografii jako obrazu technicznego utrwalającego pracowicie wizerunki ludzi i rzeczy. Czyż mamy bowiem jakąś sensowną alternatywę?

Próba wymazania przeszłości nie może się powieść, wymazywanie jest czynnością z góry skazaną na niepowodzenie. Być może tak krytyczna ocena fotografii bierze się ze świadomości bezsilności człowieka w spotkaniu z bezlitosnym aparatem. To on burzy szyki Bernhardowi, nie pozwala na odrzucenie przeszłości. W zdjęciach, a właściwie w stosunku do nich, zdeponowana została prawda, która objawia się niejako *pars pro toto*, zamiast całości mamy tylko kilka zdjęć, które istnieją jak cierń niepozwalający zapomnieć. Nawet jeśli zniszczymy konkretne zdjęcie, to pozostanie pamięć o nim. Pamięć o pamięci. W *Chłodzie*, wchodzącym w skład autobiograficznego pięcioksięgu, znajduje się znamieny fragment dotyczący jednego spotkania małego Thomasa z jego dziadkiem ze strony ojca. Dziadek podarował mu wtedy fotografię, na której uwieczniony został ojciec pisarza. Po powrocie do domu opowiedział o wszystkim swojej matce.

Nieostrożność, iż pokazałem jej tę fotografię, była dostatecznym powodem, by wyrwać mi ją z ręki i wrzucić do pieca. Nigdy więcej po tej awanturze, którą zachowałem jako jedną z najgorszych w życiu, nie wspominałem w domu o ojcu¹⁷.

Zdjęcie spłonęło, ale pamięć o tym, że ojciec był do niego tak bardzo podobny

– pozostała na całe życie. Wymazywanie to mozolna praca, wymazanie całkowite jednak jest niemożliwe. Na przeszkodzie stoi, między innymi, fotografia materializująca się w konkretnym zdjęciu.

Narrator Franz-Josef Murau planuje napisanie *Wymazywania*, powieści, którą ja czytam – jednocześnie drażni mnie ona i fascynuje, wciąga swym monotonnym rytmem, powtarzalnymi do znudzenia frazami, zdaniami rozciągającymi się w nieskończoność, którym brakuje, jak moglibyśmy powiedzieć, Proustowskiej elegancji. One są ciężkie, przygniatające, duszące, bo takie pewnie chciał, by były, Thomas Bernhard. One muszą boleć i nudzić, by czytanie nie miało nic z banalnej „przyjemności tekstu”, by to była raczej mordęga i znój, pewnie podobny do tego, jaki odczuwał piszący. Zaburzenia oddechu to somatyczna, choć pewnie nie tylko somatyczna, przypadłość, która przełożyła się na stylistykę prozy autora *Wycinki*. W *Kontenerze* Marek Bieńczyk dużo pisze o somatyce aktu pisarskiego, zwłaszcza zaś o roli oddechu bądź problemów z oddychaniem u pisarzy takich jak Allen Ginsberg, Elias Canetti, Hermann Broch czy Marcel Proust. Przywołuje też Elfriede Jelinek, która tak pisała o Bernhardzie: „Towarzyszka mu przez całe życie choroba wyróżniła go, musiał uwiecznić na piśmie swój brak oddechu”¹⁸. Książka Bieńczyka to funeralny, żałobny zapis stanu kogoś, kto stracił matkę, stracił nie tylko jej oddech, ale i „żywy obraz”,

¹⁷ T. Bernhard, *Autobiografie...*, s. 282.

¹⁸ E. Jelinek, *Bez tchu*, w: *eadem, Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, przeł. A. Wołkiewicz *et al.*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, cyt. za: M. Bieńczyk, *Kontener*, Wielka Litera, Warszawa 2018, s. 32.

pozostał mu tylko niewymazywalny do końca obraz mentalny i zapewne jakiś zestaw zgromadzonych zdjęć, które nie zrekompensują w żaden sposób bolesnej straty, mogą być tylko namiastką obcowania ze zmarłą osobą.

Czytanie tych tekstów całkowicie przypadkowo zbiegło się ze śmiercią mojego ojca, dziś mogę tylko oglądać jego fotografie, także te wykonane w trakcie jego odchodzenia i te wykonane po śmierci. Wielokrotnie zastanawiałem się nad tym, czy powinienem je robić, czy te ostatnie momenty jego życia utrwalac, kiedy opleciony był siatką tych wszystkich urządzeń podtrzymujących go przy życiu. Czy zachowałem się wtedy, jakby powiedział Bernhard, jak „podły barbarzyńca” „wysztydzający człowieka”, popełniający jedno z „najnikczemniejszych przestępstw”? Czy uległem procesowi ogłupiania, jaki zaczyna się wraz z wynalezieniem fotografii, prowadzącym wprost do tępoty umysłowej, jak twierdzi Bernhard? Powiem ostrożnie, że chyba nie ma na tak postawione pytania jednoznacznej odpowiedzi, tak jak nie ma prostej odpowiedzi na pytanie: po co w ogóle robimy zdjęcia, dlaczego fotografujemy, do czego są nam potrzebne te tysiące zapisanych obecnie w plikach, folderach, bazach danych zdjęć, których bardzo często nie mamy nawet czasu – a co gorsze: ochoty – oglądać?

Czy zatem śmierć fotografii, nie ta ogłaszana wraz z pojawieniem się technologii cyfrowej, ale ta wynikająca z nadprodukcji i proliferacji osiagającej niebotyczne rozmiary, jest efektem nie eksplozji, ale implozji? Nic w tym odkrywczego zapewne, implodujące uniwersum fotograficznych obrazów to efekt

owej nadmiarowości widzialnego. Nikt i nic tego procesu nie jest już w stanie odwrócić, przerwać, zatrzymać. Tytułowy „rozpad” odnieść możemy zarówno do demontażu oraz destrukcji pewnego systemu porządkującego nasze myślenie o fundamentach, na jakich zbudowane zostało nasze trwanie. Fotografia kiedyś była jednym z filarów tego systemu, dziś staje się jego, jeśli nie negacją, to zaburzeniem. Ale wymazać jej po prostu nie można, stała się bowiem natychmiastowym sposobem na zachowanie choćby złudzenia o możliwości zapisania tego, co bezpowrotnie musi odejść. Kopia, czy też surogat, nigdy przecież nie będzie tym, czym jest oryginał. Tylko czym jest oryginał?

Bibliografia

- Bachmann I., *Thomas Bernhard, próba. Szkic*, przeł. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *O fotografii*, w: *idem, Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. M. Falski, red. nauk., sprawdzenie zgodności z oryginałem A.Z. Jaksender, wstęp M. Falski, K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016.
- Bernhard T., *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Bernhard T., *Dawni mistrzowie. Komedia*, przeł. M. Kędziński, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Bernhard T., *Moje nagrody*, przeł. M. Kędziński, Czytelnik, Warszawa 2010.

- Bernhard T., *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Bieńczyk M., *Kontener*, Wielka Litera, Warszawa 2018.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Jelinek E., *Bez tchu*, w: *eadem, Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, przeł. A. Wołkowicz *et al.*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Kędzierski M., *Terytorium Bernharda*, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2.
- Lipszyc A., *Tak zwany ja. O „Moich nagrodach” Thomasa Bernharda*, „Kultura Liberalna” 2011, nr 8(112), <https://kulturaliberalna.pl/2011/02/22/lupa-wakar-lipszyc-barelkowska-wadolowska-bernhard-w-80-urodziny> (dostęp: 22.11.2019).
- Lupa K., *Konstelacja Bernharda*, „Kultura Liberalna” 2011, nr 8(112), <https://kulturaliberalna.pl/2011/02/22/lupa-wakar-lipszyc-barelkowska-wadolowska-bernhard-w-80-urodziny> (dostęp: 22.11.2019).
- Poprzęcka M., *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytorium Książki, Gdańsk 2019.
- Turner E., *Życ i pisać*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3.