

MARCIN PASTWA

## SUBIEKTYWNE HISTORIE W OBRAZACH W. G. SEBALD – TACITA DEAN – CY TWOMBLY

„Zabazgrałem ołówkiem i długopisem setki stron. Znaczną większość z nich poprzekreślałem, wyrzuciłem albo zasmarowałem dopiskami, aż stały się kompletnie nieczytelne. Nawet to, co w końcu zdołałem ocalić do «ostatecznej» redakcji, wydawało mi się chybione”<sup>1</sup>.

Ta pesymistyczna samoocena, podsumowująca ponad sto stron opowieści o Maxie Ferberze, którego pokryta kurzem i pyłem ze zwęglonych sztyftów pracownia stała się wzorem pisarskiej pracy Sebald, dla czytelnika jego prozy wydaje się zbyt niesprawiedliwa. Chyba że odkryjemy w niej świadomość obrazu wymykającego się percepcji, obrazu, który jawi się w formie niedefiniowalnej, „bezsztaltnej mgły”; dzieła, rzecz jasna, zaanonsowanego już przez Balzaka w *Nieznanym arcydziele*, ale wciąż mogącego służyć jako punkt wyjścia dociekań nad sztuką, czy może szerzej – współczesną wizualnością. Można odnieść wrażenie, że diagnozy określające statut obrazów w dużej mierze tożsame są z próbami opisu kondycji podmiotu w warunkach późnej nowoczesności. Przez niemal apokaliptyczne wizje Jeana Baudrillarda: „Zaiste, podmiot gubi się i zatracą. [...] Podmiot pada bowiem ofiarą swego fatalnego losu, albowiem w pewnym sensie nic się mu nie przeciwstawia – ani przedmiot, ani rzeczywistość, ani jakkolwiek Inny”<sup>2</sup>, po próby otwarcia nowych perspektyw, jak to uczynił Paul Ricoeur, prezentując projekt ontologii w książce *O sobie samym jako innym*, w której kategorycznie

---

Dr MARCIN PASTWA – adiunkt Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej, Instytut Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: e-mail: mpastwa@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> W. G. S e b a l d, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 296.

<sup>2</sup> J. B a u d r i l l a r d, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Warszawa 2009, s. 29.

odcina się „od tych rozwiązań teoretycznych, które zalicza do spekulatywnej filozofii podmiotu: począwszy od Kartezjańskiego projektu [...] wiedzy o świecie oraz sobie samym jako podmiotowości substancjalnej na fundamencie *cogito*, po transcendentalną radykalizację i desubstancjalizację problematyki indywidualnej podmiotowości u Kanta i Husserla”<sup>3</sup>. Ricoeur uważa, że do samopoznania dochodzimy nie poprzez aprioryczną analizę egzystencjalną, lecz drogą okrężną. Jest to swoista genealogia krytyczna, nie tylko w sensie *arche*, jako poszukiwanie źródła, fundamentu i podstawy, ale jako poszukiwanie „przy pracy” tego, co konkretnie, historycznie określone; odkrywanie genezy rozwoju, ale też poprzez analizę mediacji, w których uczestniczymy i w których artykułujemy siebie samych, w działaniach, w których coś urzeczywistniamy, oraz poprzez zbierające to w jedność opowieści o naszym życiu. Jej autentyczność wymaga zaś, jak uczy nas Charles Taylor, „otwarcia na horyzont znaczenia” oraz „samookreślenia w dialogu”<sup>4</sup>.

Poniższe rozważania są próbą fragmentarycznej prezentacji twórczości trzech postaci, pozostających w zadziwiających dialogach, związkach opartych na niezwyklej koincydencjach (pl. 1). Początek tej obrazowej układanki, zachowując sekwencję widoczną w tytule, ustanawia niezwykle dzieło W. G. Sebald; trudne do zreferowania, składające się z czterech książek – to określenie wydaje się najbezpieczniejsze w odniesieniu do wyjątkowych narracji wspomaganych fotografiami zaświadczałymi o wiarygodności jego fikcyjnych opowieści – *Czuję, zawrót głowy* (1990), *Wyjechali* (1992), *Pierścienie Saturna* (1995), *Austerlitz* (2001).

Drugą postacią jest Tacita Dean, mieszkająca w Berlinie angielska artystka, która rysuje, maluje, fotografuje, tworzy filmy, współpracuje z artystami jako kuratorka. Przygotowana przez nią wystawa *An Aside*, to fikcyjna dokumentacja eksploatująca surrealistyczną zasadę „przypadku obiektywnego” (zilustrowanego pamiętnym zdjęciem Paula Nougé, na którym grupa osób w napięciu asystuje przy narodzinach przedmiotu), odwołująca się także do doświadczeń i sposobu pracy Sebald<sup>5</sup>, Beyeusa czy Aby Warburga. Dean ustanawia continuum, analogową formę ciągłości między „niemieckim emigrantem”, powo-

---

<sup>3</sup> E. W o l i c k a, *Narracja i egzystencja. Droga okrężna Paula Ricoeura od hermeneutyki do onto-antropologii*, Lublin 2010, s. 91.

<sup>4</sup> Ch. T a y l o r, *Etyka autentyczności*, Kraków 2002, s. 67.

<sup>5</sup> Intuicyjnie wykorzystującego doświadczenia *Fotografii subiektywnej* Otto Steinerta, przypisującego centralne miejsce „twórczej osobowości fotografa” oraz eksperymentowaniu za pomocą środków czysto fotograficznych. W Polsce strategię taką reprezentowali Jerzy Lewczyński, Zdzisław Beksiński, Bronisław Schlabs, czy Marek Piasecki.

łując się na powinowactwa z jego wrażliwością i modusem tworzenia, a Cy Twombly'm.

Ten trzeci protagonista niniejszego szkicu, charakteryzuje swą różnorodną, aczkolwiek konsekwentnie spójną twórczość jako ekspresję subiektywnych stanów świadomości – „States of Mind”. Cy Twombly, a właściwie Edwin Parker Jr. jest artystą obecnym w swoim dziele, tak jak nikt inny.

Proza Sebald to obraz niezwykle gęstej tkanki narracji, rozbudowany system pośrednictw, pełen wewnętrznych powiązań, powtarzających się informacji, charakterystyk, spletających się tematów i motywów. Autor występujący jako interlokutor swoich bohaterów, a często także innych pośredników, jest zbieraczem nie tylko obrazów i tekstów, ale równocześnie fragmentów biografii, okruczeństw rzeczywistości, z których komponuje świat swoich książek. Proza Sebald (*pseudo documentary fiction* według określenia M. H. Andersona) jest klasycznym *bricolage*'m, całością zmontowaną z heteronomicznych dokumentów, sięgającą pracy myśli przedracjonalnej, w której ustawia się znaleziska tak długo, aż zaczną mieć sens. Fenomen ich oddziaływania polega na braku rozróżnienia między postaciami powieściowymi a autorem, na braku literackiego „obiektywizmu” narratorów. Pozwala to na swoisty splot wyznania ze zmyśleniem, lokalnego kolorytu z uniwersalnym przesłaniem, autentyczności z pozą, ironii ze śmiertelną powagą.

Jak zauważa Adam Lipszyc, status narratorów w książkach Sebald przypomina status fotografii, którymi te są inkrustowane: niby posiadają one pewne cechy biograficzne autora, przez co wydają się znakiem rzeczywistości w świecie fikcji literackiej, jednak kontekst, w którym zostają osadzeni, sprawia, że stają się mniej rzeczywisti, niż gdyby nosili całkowicie fikcyjne nazwiska. Sam Sebald konsekwentnie podkreśla w komentarzach, że między jego narratorskim *quasi*-sobowtórem a bohaterami poszczególnych opowieści istnieje więź, pewnego rodzaju tożsamość.

Sebald-narrator w *Die Ausgewanderten (Wyjechali)* spotyka na swojej drodze jednego z nich – Maxa Ferbera, któremu trudno było znaleźć miejsce w czystych, wysprzątanym Niemczech. Jest on artystą kurzu, który swoją pracownię ulokował w przemysłowej, zrujnowanej dzielnicy Manchesteru. Maluje obraz zniszczenia, niszcząc zarazem swoje dzieło. Kładzie farby grubo i w toku pracy wciąż na nowo zeszkrobuje je z płótna; podłoga w środku pokoju pokryta jest kilkucalową, a im dalej od środka stopniowo coraz płytszą warstwą zmieszanej z pyłem węglowym w znacznym stopniu już stwardniałej i zaskorupiałej masy przypominającej zastygłą lawę, – i to ona właśnie stanowić miała prawdziwy rezultat jego nieustannych wysiłków, a jednocześnie jawny dowód jego głębsi. Ferber największą wagę przykładą zawsze

do tego, „żeby w jego pracowni nic się nie zmieniało, żeby wszystko pozostało tak, jak było przedtem, jak sobie to urządził, jak jest teraz, i żeby nie przybywało nic prócz odpadków, które nazbierają się przy pracy nad obrazem, oraz kurzu, który nieustannie osiada”<sup>6</sup>. Kurz stawał się dlań najdroższą na świecie rzeczą, bliższą niż „światło, powietrze i woda”<sup>7</sup>, a jego pomnażaniu nieodłącznie towarzyszyło wycieranie rysunku wełnianą szmatką. Zdumienie narratora budzi fakt, że zawsze „z nielicznych ocalałych z zagłady linii i cieni Ferber uzyskiwał portret o wielkiej sile wyrazu, który ponownie zmazywał, aby z tła, mocno nadwyrężonego przez ustawiczne kasacje, od nowa wydobywać – dla niego, jak mówił, ostatecznie niepojęte – rysy i oczy modeła, często ze współczuciem śledzącego ten proces pracy”<sup>8</sup>.

Identyfikacja autora-narratora-bohatera zawsze pozostaje nieoczywista, niepełna, niedopowiedziana. Dzięki temu Sebald nie traci moralnej wiarygodności, tak, jak może ją utracić fotografia. I zapewne z tego powodu na kartach książki Sebald nie ma zdjęcia pracowni Ferbera, jest za to jej drobniaczkowy opis<sup>9</sup>, gdzie ścierają się mrok i światło, nieliczne kolory sprzętów z popiołem, kurzem i szarością. Resztki po katastrofie, wpisujące się w arse nał retoryki jako figury upływającego czasu i niemożliwości przedstawienia, a jednak „portret” może ostatecznie wyłonić się „jak gdyby z długiego szeregu protoplastów, szarych, spopielałych twarzy, nadal krążących jak widma po zmalutowanym papierze”<sup>10</sup>. Tekst i pismo zdają się chronić nieczytelny obraz, gdy w innych miejscach obraz zastępuje utraconą mowę.

W chiasmie między płaszczyzną języka i obrazu, albo właśnie tam, gdzie napięcie między porządkiem języka i porządkiem obrazu osiąga swą kulminację, powstaje ta szczególna, wielowarstwowa, nieprzejrzysta, niedookreślona, ale zawsze wciągająca narracja Sebald. „Tym jednak, co zasługuje na szcze-

---

<sup>6</sup> W. G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 205.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 206.

<sup>9</sup> „Nagromadzony w kątach mrok, plamiste nacieki tynku i łuszcząca się farba na ścianach, stelaże uginające się pod książkami i stosami gazet, pudła, blaty robocze z dostawkami, fotel klubowy, gazowa kuchenka, służący za poślanie materac, zachodzące na siebie góry papierów, naczyń i materiałów, słoje farb, błyszczące w ciemności czerwienią karminową, zielenią trawiastą i bielą ołowianą, niebieskie płomyki dwóch piecyków olejowych – wszystkie ruchomości posuwają się milimetr po milimetrze w kierunku obszaru centralnego, gdzie w szarej poświacie, wpadającej przez wysokie, pokryte kurzem dziesięcioleci północne okno, Ferber [w pierwszym wydaniu postać ta nazywała się Max Aurach – wiążąc się niewątpliwie z Thomasem Bernhardem; uwaga MP] rozstawił swoje sztalugi” – tamże, s. 204-205.

<sup>10</sup> Tamże, s. 207.

gólną uwagę, jest zamierzone i bardzo konsekwentne przetkanie tekstu czarno-białymi fotografiami, reprodukcjami obrazów, kopiami gazetowych wycinoków, rysunków, wykresów, kwitów, znaczków”.

Widoczne jest tu wyjątkowe skoncentrowanie (jeśli nie zabrzmie to paradoksalnie) na tym, co znajduje się na zewnątrz podmiotu piszącego, nieustannie do niego przenikając.

Tłumacząc użycie fotografii Sebald powtarza lekcję Rolanda Barthesa. Fotografia może zniekształcać, deformować, ukazywać rzeczy fragmentarycznie, z jednego tylko punktu widzenia, ale zawsze poświadcza istnienie tego, co przed obiektywem. Fotografii nie tyle wskrzeszają miniony czas, ile wyposażają minione rzeczy w istnienie. Poświadczają istnienie tego, co zapisało się w światłoczułej materii. Fotografia to certyfikat obecności, barthesowskie „to-co-było”.

Fotografia to istotna część książek Sebald. Ale czym one są w istocie? Jaka jest ich rola w tekście? Posłuchamy najpierw ciekawej uwagi pisarza na temat fotografii: „Dziwne rzeczy zdarzają się kiedy włóczysz się po świecie bez celu, kiedy jedziesz gdzieś i wtedy właśnie chcesz zobaczyć, co stanie się dalej. Wówczas z rzeczami dzieje się coś, w co nie jesteś później w stanie uwierzyć. To, co następuje później, jest bardzo ważne: „konieczne jest, by w jakiś sposób zatrzymać je, udokumentować. Oczywiście, możesz to zrobić pisząc, ale słowo pisane nie jest przecież prawdziwym dokumentem. Fotografia jest prawdziwym dokumentem *par excellence*”<sup>11</sup>.

Fotografię, twierdzi Sebald, łączy intymna więź z pisaniem, tym czymś jest sztuka poszukiwania – przywoływania, ewokowania, wywoływania z niebytu, wyprowadzania rzeczy z nicości. W cytowanym wywiadzie Sebald dopowiada jeszcze: „Sądzę, że czarno-biała fotografia, albo raczej szare strefy czarno-białej fotografii zaznaczają to terytorium, które lokuje się między śmiercią a życiem”.

W ten obszar „traumatycznego promieniowania” włącza się również każdy czytelnik dokonując wewnętrznego, subiektywnego przyswojenia tego, co przeminęło, stając się – naocznym – świadkiem. „Oznacza to porzucenie historycznego obiektywizmu, takiej wykładni pojmowania czasu, która przeszłość czyni neutralnym segmentem w neutralnej chronologii, – (naracje pamięci, udostępniając przeszłość, uwypuklają aspekt podobieństwa, aktual-

---

<sup>11</sup> Ch. S c h o l z, *But the Written Words is Not a True Document: A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography*, [w:] *Serching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, ed. by Lise Patt, Los Angeles 2007, s. 106.

ności, takozsamości wobec terażniejszości [...] w przeciwieństwie do nich narracje historyczne większy nacisk kładą na odmienność, inność, nieaktualność tego, co ukazywane jako minione”<sup>12</sup>.

Tłumaczka prozy Sebald, Małgorzata Łukasiewicz określa dwie perspektywy, którymi operuje autor *Pierścieni Saturna*, pierwsza z nich to „perspektywa entropii, rozsypki, zapomnienia, rozwierającej się przepaści”, druga natomiast odmienia swoją orientację, wskazując, że „historie niby to skończone i uschnięte znienacka wypuszczają pąki i owocują dalszymi ciągami”<sup>13</sup>. Wszystko zdaje się czekać na odpowiedni moment, aby jak po dotknięciu czarodziejską różdżką, na powrót ożyć.

Najlepszym przykładem tej ciągłości jest artystyczna książka Tacity Dean zatytułowana *W. G. Sebald*<sup>14</sup>, swoisty *hommage* dla zmarłego w katastrofie samochodowej tytułowego bohatera, hołd potwierdzający, że wszystko, co jest w jego książkach, jest, a raczej wydarza się naprawdę. Dean rozpoczyna swoją narrację w stylu Sebald od palindromowej daty będącej zapowiedzią niezwykle zdarzeń – 20 02 2002, a kończy równie symbolicznie fotografią autora *Naturalnej historii zniszczenia*, ukazującą go z rozświetloną błyskiem flesza, pustą, nieczytelną, chociaż zapisaną, otwartą księgą pamiątkową [miasta Düsseldorf] w momencie wręczania literackiej nagrody; fotografią wykonaną na rok i jeden dzień przed jego tragiczną śmiercią.

Punktem wyjścia dla opowieści Dean są jednak wspomnienia jej ojca, kapitana brytyjskiego lotnictwa, walczącego podczas wojny nad Niemcami i świadka katastrofy lotniczej w 1944 r. Nic z niej nie pozostało poza jedwabną mapą regionu, w którym znajduje się miasto Goch, całkowicie zniszczone podczas wojny. Tam, na granicy Holandii i Niemiec rozpoczyna się wędrówka w poszukiwaniu prawdziwej historii, jak się okaże, historii pozwalającej odkryć nie tyle tytułowego bohatera, ile przez swoiste naśladownictwo jego warsztatu i stylu, przez niemal kongenialne wejście w jego rolę – tożsamość autorki. W tej wielowątkowej opowieści, snutej na wzór palimpsestowej prozy Sebald, najistotniejszy wydaje się fragment, który łączy się z epizo-

---

<sup>12</sup> M. B u g a j e w s k i, *Historiografia i czas. Paula Ricoeura teoria poznania historycznego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2002, s. 104.

<sup>13</sup> M. Ł u k a s i e w i c z, *Kwiat opowieści*, [w:] t a ż, *Rubryka pod różą*, Kraków 2007, s. 95.

<sup>14</sup> *W. G. Sebald*, obiekt-książka wydana w 2003 r. stanowi wolumin siedmioczęściowej edycji dzieł Tacity Dean: *Seven Books*, publikacji towarzyszącej wystawie w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (maj-czerwiec 2003). Tekst został także opublikowany w czasopiśmie „October” 2003, vol. 106 (Autumn), s. 122-136.

dem stanowiącym kanwę jednej z części *Pierścieni Saturna*. Oto Dean, czytając Sebalda, napotyka na opis zdarzeń związanych Rogerem Casementem, bojownikiem o wolność Irlandii, straconym w 1916 r. w londyńskim więzieniu za zdradę główną. Narratorka odwiedza dom, w którym był gościem, aby w trakcie dociekliwych badań odkryć, że sędzia, który wydał nań wyrok śmierci, był praprawujem autorki. Fikcyjna, zdawałoby się, opowieść staje się rzeczywistą podróżą przez historię własnej rodziny, pracowicie odgruzowywaną, rysowaną subtelną kreską, pozwalającą pokazać zawilości i sploty losów ludzi uwikłanych w historię. Zdjęcia dokumentujące poszukiwania (portrety opisywanych osób, fotografie zniszczonych i odbudowanych miast, reprodukcja należącego do rodziny obrazu Van Gogha etc.) są niczym skamieliny, które naśladują, a zarazem unieważniają naturę; te fosylia stają się śladami działalności żywych ludzi, odciskami powstającymi w niemal organicznym procesie przemiany szczątków i fragmentów w nieorganiczne składniki literacko-obrazowego dzieła.

Tacita Dean powtarza tym samym strategię Sebalda, używającego w fikcyjnej narracji obrazów zgodnie z wzorem rozpoznanym przez badaczy jego twórczości jako naśladowanie postępowania Andre Bretona najlepiej chyba zrealizowanego na kartach *Nadji*, powieści rozpoczynającej się od arbitralnego pytania: *Kim jestem?* Trop ten potwierdza wyznanie artystki: „Zaczęłam rozpoznawać sama siebie, nie tyle w dziełach innych – jakkolwiek zawsze wierzyłam, że dzieła sztuki wtedy są najlepsze, gdy są odpowiedzią na autobiografię widza – ale w związkach między nimi”<sup>15</sup>.

Jej intermedialna praca staje się zatem próbą odpowiedzi na te prymarne pragnienia i roszczenia twórczego podmiotu, uzasadniając tym samym liczne powinowactwa, akcentujące wspólnotową ekspresję artystycznych poszukiwań, z jednej strony; a z drugiej, prezentując osobistą, by nie powiedzieć, subiektywną wizję kulturowej tożsamości naszych czasów, realizującą się w nieoczekiwanych spotkaniach, która jest jak seismograf odbierający i wysyłający fale odbijające się od napotkanych przedmiotów, dzieł, czy ich autorów, zastygając co jakiś czas w obrazie – alegorii podmiotu.

Głęboka strukturalna relacja, rozgrywająca się między referencyjnością skumulowaną w obrazach i narracyjną strukturą artystycznej historii, w emblematyczny niemal sposób określa jeden z wektorów naszych poszukiwań.

---

<sup>15</sup> W katalogu wystawy *An Aside*, s. 4-5 – cyt. za: Ch.-M. L e r m H a y e s, *Post-War German and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys, and Tacita Dean*, [w:] *Serching for Sebald...*, s. 433-434.

Tak jak Sebald wykorzystuje znaczące zbieżności, przypadkowo napotkane fotografie, czy zapomniane pamiątki, zainteresowana jest tym, co można nazwać *not-so-recent past*. W cyklu *The Russian Ending* (2002), zbiorze 20 grawiur wykonanych na podstawie znalezionych fotografii, jedna z nich (*Beautiful Sheffield*) jest niemal kopią zamieszczonej w *Wyjechali* wedyuty dymiącego Manchesteru (pl. 2); w pracy *Floh* (2002), zbierane na niemieckich pchlich targach stare zdjęcia, umieszczone tym razem bez komentarza, stają się historią mentalności, obrazową encyklopedią społeczeństwa. Podobnie *Czech Photos* (1991/2001), które stały się pretekstem do filmu, w którym widzimy nauczyciela wypisującego na tablicy i po chwili ścierającego słowa „strata”, „obecność” i „nieobecność” w zaskakujący sposób, nie tylko odwołuje się do praktyk Sebalda, co antycypuje jego ostatnią książkę *Austerlitz*. W niej to domniemane fotografie bohaterów traktowane są jako dowody tożsamości, by stać się nagle probierzem falsyfikowalności czy ostatecznie, oscylując między pozorną faktycznością a niepewnością, utrzymywać podmiot w dziwnym stanie zawieszenia.

*Russian Ending* wyznacza w twórczości Tacity Dean nowy etap w wykorzystaniu fotografii traktowanej jako podłoże dla pisma. Relacje między rysunkiem a obrazem stały się znacznie bardziej wielopłaszczyznowe i powtarzają sposób narracji znany z jej wcześniejszych prac *The Story of Perfect Feet*, *Girl Stowaway* (1994), *Disappearance at Sea* (1995) – wspominając kilka – rysowanych kredą na czarnych tablicach pokrytych smugami po uprzednio zatartych działaniach i opatrzonych odautorskim komentarzem pomagającym widzowi, niczym partytura, w orientacji. Na wspomnianym już wyżej *Beautiful Sheffield* rozpisany jest na sceny fikcyjny, nostalgiczny film „about the loss of pastoral England”, którego ścieżkę dźwiękową, zgodnie z tym, co możemy odczytać z widocznych nań notatek, zapewnić miałyby lokalny chór wykonujący hymn *Jerusalem*, bazujący na poemacie Williama Blake’a wyświetlanym w finałowej scenie. Erudycyjne przypisy, rodzaj legendy (w pełni korzystając z dwuznaczności tego słowa) wpisanej w mapę obrazu, ślady poszukiwań mitycznych bohaterów najbardziej wyszukana formę przybrały w grawiurach *Blind Pan* (2004) (pl. 2).

Abstrahując w tym szkicu od autonomicznej wartości tego cyklu, bez wątpienia można go również odczytać jako rodzaj panegiryku dla kolejnego naszego protagonisty, rozszerzając tym samym horyzont mediacji, w jakim porusza się Tacita Dean. Na podobieństwo morfologicznej struktury jej wcześniejszych prac – nazywanych nie bez powodu *Blackboards* – z dziełem Cy Twombly’ego zwrócił uwagę kurator z Witte de With, zapraszając ją do udziału



w wystawie, mówiąc wprost: „przyjedź do Rotterdamu i zrób dla mnie małego Twombly’ego”<sup>16</sup>.

„How frightened I suddenly became: in AWE to the manic anger of the gods I know are there – here”<sup>17</sup>. Tak opisuje Tacita Dean pierwsze, nieświadome spotkanie, z nieznanym jej wówczas Cy Twombly’em. Doświadczyła go w cieniu Parnasu wiosną 1987 r. podczas studenckiego pobytu w Grecji, w strachu, dziwnym, zmieszonym uczuciu niepokoju i lęku związanym z towarzystwem Pana, w jego manicznej, wywołującej obłęd obecności, w budzącej przerażenie panice.

W słowach tych rozpoznać można nieco perwersyjne delektowanie się dwuznacznością słowa *sujet* – jest nim ten, który maluje, a zarazem to, co maluje, parafrazując Rolanda Barthesa<sup>18</sup>: podmiot i przedmiot. Dean mówi tu bowiem o *Panu* Twombly’ego (1975), tak jakby mówiła o samym twórcy rysunku/*collage’u*; pobrzmiewa tu echo potocznego *usus* pozwalającego na identyfikowanie *oeuvre* artysty, którego autorstwa nie można przypisać nikomu innemu, jak właśnie temu jednemu autorowi (pl. 3). Kiedy widzimy namalowane słowo Wergiliusz (*Virgil*, 1973), widzimy jednocześnie Twombly’ego, niepewny dukt jego ręki, ale nie tylko, bo mamy wrażenie jakby malarz zagęszczał swym gestem ogrom całego Wergiliańskiego świata i wszystkich odniesień, które są w nim zdeponowane. Niezdecydowany i zamglony obraz przywołuje spór między kulturowym obiektywizmem, a wątpliwym podmiotem. To, co ogólne, powszechne, jawi się w postaci pisma w obrazie jako ponadindywidualny system, gdy niewątpliwie osobisty wyraz malarskiego gestu odsyła do podmiotowości. Warto zauważyć, że oba te elementy przenikają się bez wzajemnego wykluczania. „Podczas gdy pismo w obrazie wydaje się poddawać wątpieniu moment subiektywny, to drażący dukt lini Twombly’ego deformuje całą obiektywność i roszczenie do powszechnej prawdy. Linia [charakterystyczna dla CT kreska] ma w sobie potencjał paradoksu, zjednoczenie”<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Cyt. za: Th. Vischer, *The Story of Linear Confidence*, [w:] Tacita Dean. *Analogue. Drawings 1991-2006* [wydawnictwo towarzyszące wystawie „Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991-2006” w Schaulager w Bazylei (13 maja-24 września 2006)], ed. by Th. Vischer and I. Friedli, Göttingen 2006, s. 17.

<sup>17</sup> T. Dean, *A Panegyrik*, [w:] Cy Twombly. *Cycles and Seasons*, ed. by N. Serota, Londyn 2008, s. 33.

<sup>18</sup> *Stopień zero pisma*, Warszawa 2009, s. 238.

<sup>19</sup> M. Döbber, *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, München 1999, s. 226.

Ten paradoks jest znakiem rozpoznawczym dzieł Twombly'ego nieustannie oscylujących między materialnością malarskich pigmentów a czytelnością znaku. Linia wszelako nie reprezentuje nic obiektywnego, analitycznego czy empirycznego, ani nie staje się tautologicznym wyrazem samej siebie, lecz określa to, co pomiędzy. Jej sens rozgrywa się między obiektywnością a subiektywnością, w krytyce pewności i wiary w absolutną prawdę pojęć.

Kreska Twombly'ego jest nie tylko wyrazem podmiotowości, ale też jej świadomym przedstawieniem; staje się wykalkulowaną spontanicznością w działaniu, w jednej chwili prezentując intelektualną i emocjonalną złożoność. Kreślona jakby lewą ręką, bywa niezgrabna, niedokończona, ale jest zarazem elegancka, delikatna i wyrafinowana. Wydaje się być przedstawieniem autobiograficznej tożsamości autora, której nie jest w stanie osiągnąć, bo jest ciągłym procesem, tak jak jego obrazy, a zwłaszcza obrazy mitów podtrzymujące swoją zagadkowość i aspekt niemożliwości przedstawienia.

Twombly nie opowiada na nowo mitów, ale w obrazowej formie przedstawia reprezentację ich struktury. Widzimy to chociażby w kilku redakcjach Afrodyty Anadyomene (*Afrodite Anadyomene*), w obrazach, które skrywają to, co niemożliwe do wypowiedzenia, a wyrażają to, co nie osiągnęło pełnej postaci; czy w encyklopedycznych niemal próbach uchwycenia fenomenu Wenus (*Venus*, 1975) i Apollina (*Apollo*, 1975) (pl. 4), zamiast kształtów formując w malarskim piśmie ich liczne imiona, ewokując chwile, gdy kształtowały się zarówno postać, jak i pojęcia. Obraz – a zatem jego podmiot – określa swoją obecność o wiele bardziej wewnątrz obrazowego tematyzowania kuturowej tradycji, w próbie jej uchwycenia za sprawą malarskiego medium, a nie tylko przez dochodzenie sensu między jego fenomenem a mową. Prace Twombly'ego robią wrażenie wciąż jeszcze niedokończonych, zachowując orficką zasadę: *Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung*<sup>20</sup>.

Parafraza tego wersu: „Artysta musi być tak, jak gdyby go nie było” zdaje się być tematem fotograficznego eseju Tacity Dean, na który składają się zdjęcia wykonane<sup>21</sup> w domu-pracowni Cy Twombly'ego w Gaeta. Widzimy na nich fragmenty rzeźb, detale wydobywające się z rozmytego tła, fiolki z lekami, tubkę farby, kwiaty żywe i zasuszone, porzrzucone na biurkach i stołach papiery, zdjęcia, fiszki, drobne przedmioty, szkice, albumy, regały z książkami, wydruki i makiety, fotografie, okulary, dłuta; kadry uchwycone

---

<sup>20</sup> „Bądź i znaj warunki nieistnienia” – R. M. R i l k e, *Sonety do Orfeusza pomyślane jako epitafium dla Wery Ouckama Knoop*, cz. 2, Sonet XII, oprac. M. Jastrun, Kraków 1961.

<sup>21</sup> 27 i 28 września 2008 r.

na pozór przypadkowo, niby w pośpiechu; fragment podłogi, zrolowane papiery, bryłkę gipsu, ołówki, sztyfty, ściereczki, rozświetlone płaszczyzny, prześwietlone okna.

Na pierwszy rzut oka jest to tylko dokumentacja pracowni artysty, a on sam jest niewidoczny, jednak Twombly wyłania się zza osobistych przedmiotów, etykiet z wypisanym imieniem i nazwiskiem, malarskich i rzeźbiarskich narzędzi, kilku par okularów, fragmentów notatek, raz nawet zjawia się na prześwietlonym zdjęciu stojącym na półce (pl. 5). Rozpoznawalny i obecny jest w sygnaturach widocznych na jego pracach, tak jak imię (Cy) lub inicjały (CT) artysty nieustannie pozostają centralnym punktem jego malarstwa, można by rzec, że Cy Twombly zrobił się imieniem<sup>22</sup>. Podobnie jak jego ulubiony poeta Rainer Maria Rilke, gdy pisał, „nie mogę powiedzieć: jestem..., lecz muszę powiedzieć: jest..., ale wtedy przeważnie milczę”<sup>23</sup>.

Wśród tych fotografii jedna jest szczególna; czarno-białe zdjęcie, na którym rozpoznać można projekt plafonu (The Ceiling, le plafonil) zrealizowany przez Twombly’ego w Sali Brązów w Luwrze (w 2010), niezwykle podobny do gipsowej makiety wykonanej przez Tacitę Dean, dzieła sprawiającego wrażenie jakby nieustannie na nas patrzyło (pl. 6).

Na błękicie, przywodzącym na myśl nie tylko niebo, ale bezmierny, uniwersalny ocean, gdzie wszystko wpada i pozostaje, umieścił Twombly kręgi, przypominające tarcze, a wśród nich imiona siedmiu antycznych rzeźbiarzy, imiona o poetyckiej jakości antycznego fragmentu. Świadectwo nieobecności. Jedno imię w tej konstelacji ewokuje nie tylko rzeźbiarza Kefizodota (405-365; 325-275 – dziad i wnuk), ale temat ojcostwa, pokrewieństwa i nazwisko – jeden z ważniejszych tematów Twombly’ego; Kefizodot, ojciec i syn Praksytelesa mógłby więc również przywoływać problem podmiotowości pośród niewyraźnych asocjacji związanych z imieniem Cy Twombly – temat imienia ojca<sup>24</sup>. Nieprzedstawiony, nierozpoznawalny ale wciąż obecny, nawet tam gdzie go nie ma.

---

<sup>22</sup> R. L e e m a n, *Cy Twombly. Malen, Zeichen, Schreiben*, München 2005, s. 302.

<sup>23</sup> *Notatka wieczór*, [w:] t e n ż e, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przekład i komentarze T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 70.

<sup>24</sup> Ta praca z imieniem osiąga swoją pełnię w serii *Anabasis*, gdzie artysta aluzyjnie przywołuje poprzez odniesienie do dzieła Ksenofonta wielką figurę Cyrusa Młodszeo. *Cyrus the Younger*, Cy Young było imieniem legendarnego baseballisty z początku ubiegłego wieku, któremu swój pseudonim zawdzięcza ojciec artysty Edwin Parker Twombly, również zawodowy gracz. Artysta nosi imiona swojego ojca, Edwin Parker Jr., Wiecej jeszcze, swojego syna nazwał Cyrus Aleksander.

Nieobecność i obecność, ajdiomeniczna gra odsłaniania i zasłaniania, próba zwizualizowania subiektywnych stanów świadomości w formie czytelnej dla innych, wymaga osobliwej kwalifikacji, refleksji nie tylko nad artystycznym medium, nad którym mistrzowsko panują bohaterowie tego szkicu, ale również, a może przede wszystkim, nad własną kondycją. W sieci relacji, jaka rozgrywa się w polu wymiany między twórczością Sebald, Dean i Twombly'ego jedną z istotniejszych kwestii, jak echo odbija się pytanie: *Kim jestem?*

#### BIBLIOGRAFIA

- B a r t h e s R., Stopień zero pisma, Warszawa 2009.
- B a u d r i l l a r d J., Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni, Warszawa 2009.
- D e a n T., A Panegiryk, [w:] Cy Twombly. Cycles and Seasons, ed. by N. Serota, Londyn 2008, s. 33.
- D o b b e M., Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly, München 1999.
- L e e m a n R., Cy Twombly. Malen, Zeichnen, Schreiben, München 2005, s. 302.
- Ł u k a s i e w i c z M., Kwiat opowieści, [w:] t a ż, Rubryka pod różą, Kraków 2007.
- R i l k e R. M., Notatka wieczór, [w:] t e n ż e, Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce, przekład i komentarze T. Ososiński, Warszawa 2010.
- S c h o l z Ch., „But the Written Words is Not a True Document”: A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography, [w:] Serching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, ed. by Lise Patt, Los Angeles 2007.
- S e b a l d W. G., Wyjechali, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 296.
- T a y l o r Ch., Etyka autentyczności, Kraków 2002.
- W o l i c k a E., Narracja i egzystencja. Droga okrężna Paula Ricoeura od hermeneutyki do onto-antropologii, Lublin 2010.

#### SPIS ILUSTRACJI

- Plansza 1 – (a) W. G. Sebald, *Wyjechali*, [przełożyła M. Łukasiewicz, Warszawa 2005] strona 203; (b) R. Rauschenberg, *Fulton Street Studio*, New York City, 1954; (c) okładka albumu: Tacita Dean, *Analogue. Drawings 1991-2006*, red.

- T. Vischer i I. Friedl, Göttingen 2006; (d) okładka albumu: Cy Twombly, *The Ceiling* [*Un plafond pour le Louvre*], red. M.-L. Bernadac, Paris 2010.
- Plansza 2 – (a) W. G. Sebald, *Wyjechali*, [przełożyła M. Łukasiewicz, Warszawa 2005] strona 215; (b) Tacita Dean, *The Russian Ending*, 2002; (3) Tacita Dean, *Blind Pan*, 2004.
- Plansza 3 – (a) Cy Twombly, *Pan*, 1975; (b) Cy Twombly, *Wergiliusz*, 1962.
- Plansza 4 – (a) Cy Twombly, *Apollo*, 1975; (b) Cy Twombly, *Wenus*, 1975.
- Plansza 5 – (a-h) Tacita Dean, *Gaeta – Foto-esej* [*Pracownia Cy Twombly'ego w Gaeta*], 2008.
- Plansza 6 – (a-c) Tacita Dean, *Gaeta – Foto-esej* [*Pracownia Cy Twombly'ego w Gaeta*], 2008; (d) Cy Twombly prezentujący *Plafon w Sali brązów w Luwrze*, 2010; (e) Cy Twombly, *Plafon*, Luwr, 2010.

SUBJECTIVE STORIES IN PAINTINGS.  
W. G. SEBALD – TACITA DEAN – CY TWOMBLY

S u m m a r y

This paper presents the work of three artists who stay in an astonishing kind of relationship: they are interconnected through a dialogue based on unbelievable coincidences. As marked in the title, the paper first touches upon the outstanding collection by W. G. Sebald, consisting of four books – exceptional narratives with photographs used to give credibility to his fictional stories. The series comprises the following titles: *Vertigo* (1990), *The Emigrants* (1992), *The Rings of Saturn* (1995) and *Austerlitz* (2001). Tacita Dean, who makes reference to the experiences and the artistic workshop of Sebald, Beyesus and Aby Warburg, sets up a continuum – an analogous form of continuity between the “German emigrant” and Cy Twombly – an artist whose presence in his own work is more than obvious. These artistic bonds and the deep relationship obtaining between the three figures help the reader discern their incessant search for an answer to the crucial question: *Who am I?*

*Translated by Konrad Klimkowski*

**Słowa kluczowe:** powinowactwa artystyczne, W.G. Sebald, Tacita Dean, Cy Twombly.

**Key words:** artistic bonds, W.G. Sebald, Tacita Dean, Cy Twombly.

mowane jedna daleko od drugiej łódzie i barki frachtowe, o dziwnie zmaltretowanym wyglądzie, nasuwały myśl o jakiejś powszechnej i ostatecznej katastrofie. Niedaleko śluz u wejścia do portu natknąłem się w biegnącej od doków w kierunku Trafford Park ulicy na wymalowany szerokimi pociągnięciami pędzla

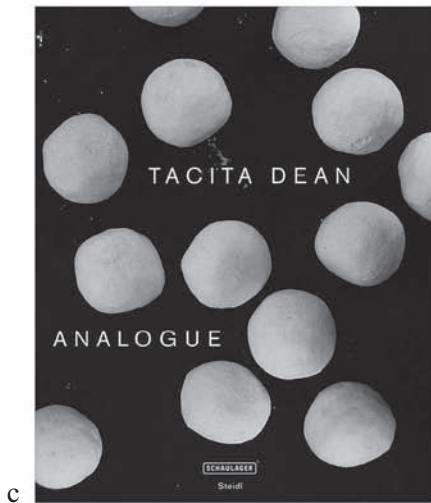


a

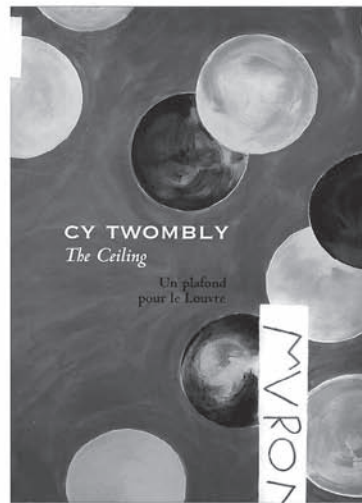


b

203



c



d

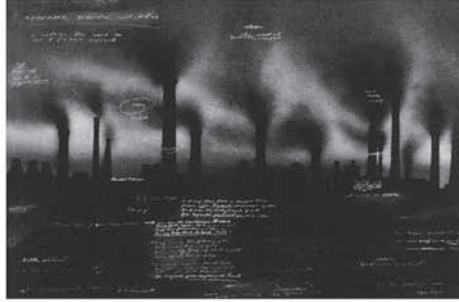
Plansza 1 – (a) W. G. Sebald, *Wyjechali* [przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005], s. 203; (b) R. Rauschenberg, *Fulton Street Studio, New York City*, 1954; (c) okładka albumu: Tacita Dean, *Analogue. Drawings 1991-2006*, red. T. Vischer i I. Friedl, Göttingen 2006; (d) okładka albumu: Cy Twombly, *The Ceiling [Un plafond pour le Louvre]*, red. M.-L. Bernadac, Paris 2010.



a

i farbiarniami, gazownią, zakładami chemicznymi i wszelkiego rodzaju zabudowaniami fabrycznymi aż do przypuszczalnego centrum, gdzie wszystko przechodziło w nierozróżnialne czarne kłębowisko. Ale największe wrażenie, mówił Ferber, robiły sterzące wzdzie jak okiem sięgnąć, górujące nad płaską gmatwaną domów kominy. Te kominy, mówił Ferber, są dziś niemal bez wyjątku zburzone albo nieczynne. Ale wtedy jeszcze dymyły, tysiącami, jeden przy drugim, dniem i nocą. Te czworokątne i okrągłe kominy, z których wydobywał się szarżółty dym, były się w pamięć przybysza mocniej niż wszystko, co dotąd widział. Nie umiem już sprzecyzować, mówił Ferber, jakie myśli nasunął mi wówczas widok Manchesteru, ale sądzę, że miałem poczucie, iż dotarłem

215

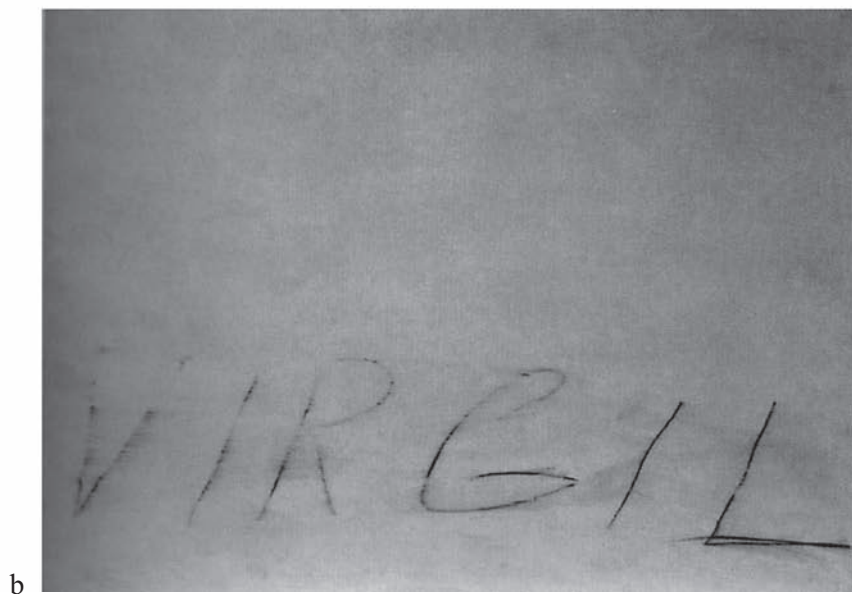


b



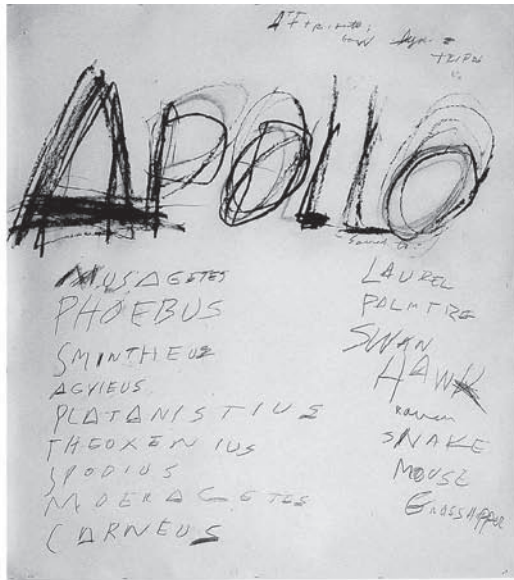
c

Plansza 2 – (a) W. G. Sebald, *Wyjechali* [przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005], s. 215; (b) Tacita Dean, *The Russian Ending*, 2002; (3) Tacita Dean, *Blind Pan*, 2004.

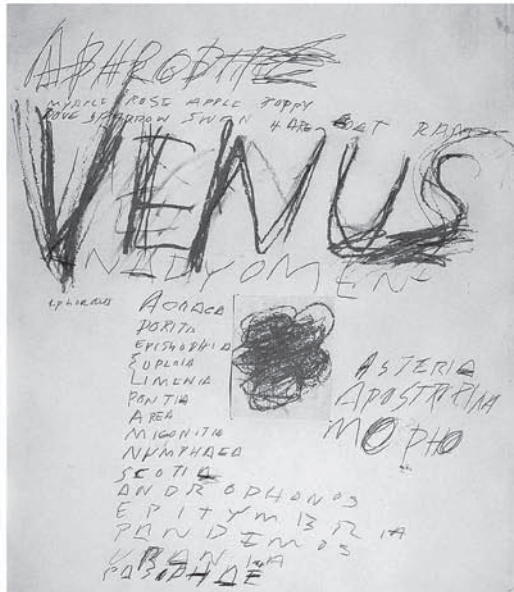


Plansa 3 – (a) Cy Twombly, *Pan*, 1975; (b) Cy Twombly, *Wergiliusz*, 1962.



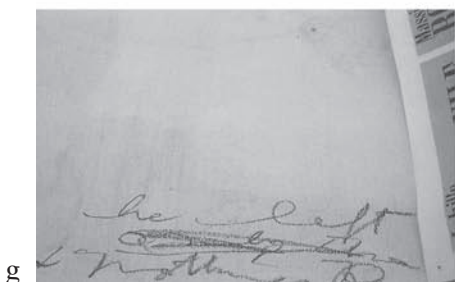
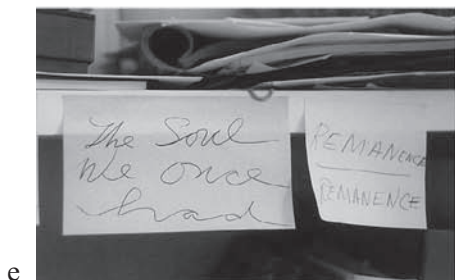
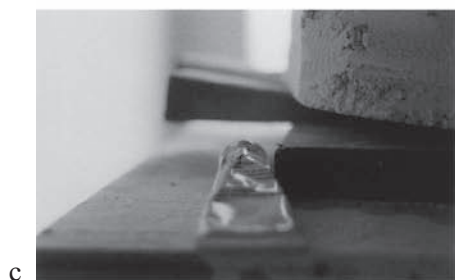
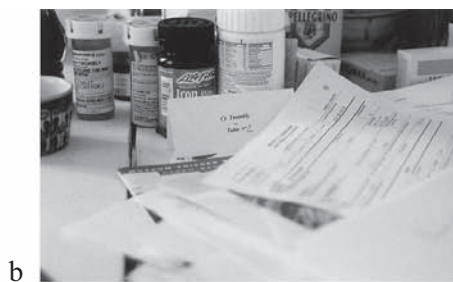


a



b

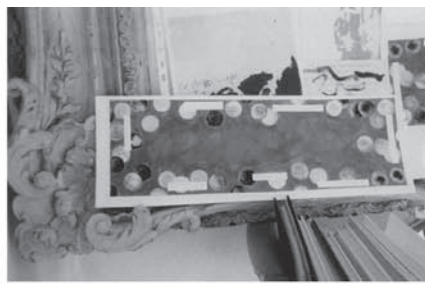
Plansza 4 – (a) Cy Twombly, *Apollo*, 1975; (b) Cy Twombly, *Wenus*, 1975.



Plansza 5 – (a-h) Tacita Dean, *Gaeta – Foto-esej [Pracownia Cy Twombly'ego w Gaeta]*, 2008.



a



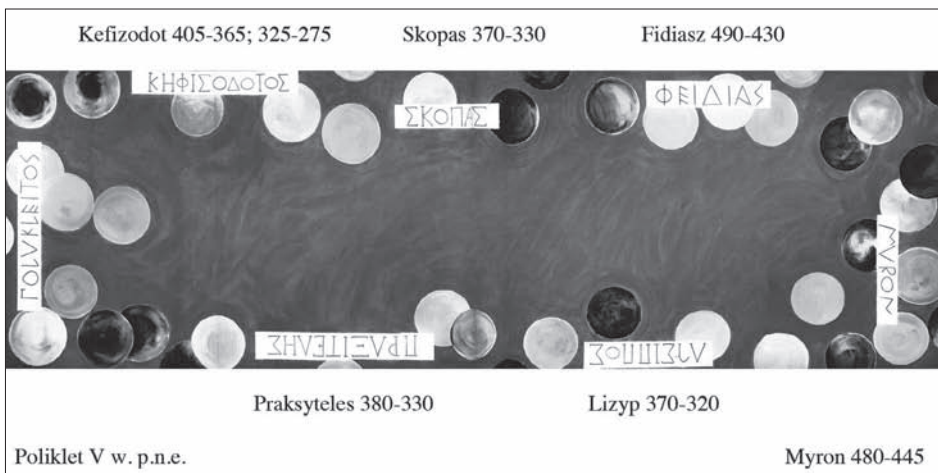
b



c



d



e

Plansza 6 – (a-c) Tacita Dean, *Gaeta – Foto-esej* [*Pracownia Cy Twombly'ego w Gaeta*], 2008; (d) Cy Twombly prezentujący *Plafon* w *Sali brązów* w Luwrze, 2010; (e) Cy Twombly, *Plafon*, Luwr, 2010.