

Wojciech Szymański

Podróż włoska, czyli zobaczyć Neapol i umrzeć

Panoptikum nr 8 (15), 210-220

2009

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Szymański

Podróż włoska, czyli zobaczyć Neapol i umrzeć

Wbrew wielce znaczącej i nasuwającej oczywiste skojarzenia pierwszej części tytułu, nie będę pisał o niemieckich podróżach do Włoch. Ani o tej Johanna Wolfganga Goethego, do której wprost odwołuje się tytuł niniejszego tekstu – prototypie wszystkich intelektualnych wycieczek w te rejony¹, ani o tej Fryderyka Nietzschego, ani nawet – być może najciekawszej z punktu widzenia archeologii modernizmu – Georga Simmla². Te krajoznawcze, romantyczne, podejmowane z tęsknoty za błękitnym niebem Italii niemieckie podróże zupełnie mnie dzisiaj nie interesują. Przywołuję je tutaj z poczucia obowiązku, jako swego rodzaju prototypy, od których nie można uwolnić się, myśląc o włoskich peregrynacjach. Podróże włoskie są bowiem bardzo szczególnym hasłem wywoławczym, od razu nasuwa się wiele skojarzeń. Wszystkie jednak podobne: poszukiwanie piękna śródziemnomorskiej przyrody, nostalgia i melancholia antycznych ruin, *erzac* nigdy nieodbytych, lecz wymarzonych przez Goethego i Nietzschego podróży greckich, w których sycylijski Agrygent musiał z konieczności zastąpić Partenon, Ostia Pireus, Faleron i tak dalej. Nie interesują mnie również dzisiaj podróże młodych, dobrze wykształconych Anglików ani ich antycypacje w wykonaniu Sarmatów.

Podróż włoska

Interesują mnie zgoła inne podróże, do tej samej, a tak przecież różnej Italii. Podróże te są analogiczne do tych, o których właśnie wspomniałem – odbywane są w tym samym mniej więcej czasie, przez ludzi o podobnym zapleczu kulturowym, wywodzących się z tej samej klasy społecznej. Zamiast Goethego mamy jednak Johanna Joachima Winckelmanna, Nietzschego i Simmla natomiast zastępuje Oscar Wilde. Do tego Jarosław Iwaszkiewicz czy Jerzy Waldorff – późny Sarmata. Podróże te mają swoją typologię i prehistorię. Prehistorię paradoksalną, bo ahistoryczną – nierzadko trwała jeszcze wtedy, kiedy wywodzące się z niej podróże dopiero się rozpoczęły. Dlatego też będziemy nazywać ten okres prahistorią. Być może trwa on zresztą po dziś dzień.

Zarysowawszy tło, chciałbym przejść do opisu dwóch amerykańskich podróży do Europy: włoskiej podróży Nan Goldin i jej zapisu – serii fotografii wykonanych podczas tej wędrowki oraz – zestawionej z nią – paryskiej podróży Felixa Gonzaleza-Torresa. Naturalnie zdaję sobie sprawę z tego, że Paryż nie leży we Włoszech. Jednak podróż amerykańskiego artysty do stolicy Francji pod względem formalnym jej fotograficznego zapisu, jak i powtarzanego rytuału ściśle określającego reguły podróży włoskiej, jest tak podobna do doświadczeń Goldin, iż porównanie tych dwóch podróży wydaje mi

się niezwykle interesujące i pouczające zarazem. W obu podróżach powtarzają się dwa przeplatające się ze sobą motywy: motyw ruiny oraz kreślenie topografii zwiedzanej przestrzeni w odwołaniu do podróży wcześniejszych, które odbywały postacie włączone do swego rodzaju panteonu gejowskiej tożsamości. Ze zderzenia tych dwóch motywów wyłania się natomiast sens podróży jako takiej – konsekwentne zmierzanie ku tragicznemu zakończeniu. Proponuję przyrzeć się zatem znaczeniu, jakie posiada ruina dla interesujących nas podróży oraz postaciom z tego szczególnego panteonu, po śladach których odbywa się każda z późniejszych podróży.



Nan Goldin, Guido on the dock (1998), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

„Ruina tchnie atmosferą ukojenia” – pisał w jednym ze swoich esejów Simmel³. Z jednej strony jest ona jedynym wytworem sztuki, w którym „wielka wojna między wolą ducha a koniecznością natury zakończyła się prawdziwym pokojem”⁴, z drugiej, „spokój ruiny chętnie zwykło wiązać się [...] z innym motywem: z jej przeszłościowym charakterem”⁵. Z tych dwóch komponentów znaczenia ruiny rodzi się jej zawsze odmienny, zależny od indywidualnej konkretyzacji sens, który „wyobraźnia potrafi sobie z niej na podstawie tych resztek skonstruować”⁶. Wydaje się zatem, że pełne antycznych ruin Włochy są wprost wymarzone miejsce, w którym można na niezliczoną ilość sposobów ciągle na nowo konstruować i konstytuować nowe sensory. Fragmentaryczność i szerokie pole konkretyzacji ruiny⁷ otwierają możliwość zbudowania własnej, nienormalnej narracji historycznej, o którą trudno przecież wśród skończonych, skonkretyzowanych przez dominujący dyskurs epoki przedemancypacyjnej miejsc.

Właśnie takiej atmosfery ukojenia szukał wśród ruin Winckelmann, pierwsza postać tego szczególnego panteonu, śladami której odbywały się późniejsze podróże. Podróż Winckelmanna jest najstarszym bodajże – osiemnastowiecznym jeszcze – przykładem poszukiwania ukojenia. Winckelmann, o którym „wszyscy wiedzieli, jaką skłonność

dzielił z ulubionymi Grekami⁸, i który, jako badacz antyku „zajmował się jedynie pięknem męskiego ciała, przy opisach Afrodyty uciekając w rzeczowość⁹, został związany i zasztyletowany w Trieście w 1768 roku przez poznanego w gospodzie Locanda Granda Francesco Arcangeliego¹⁰. Owo tragiczne – niejako archetypiczne, bo chronologicznie pierwsze, którego echo rozniosło się po wszystkich salonach ówczesnej Europy – zakończenie włoskiej podróży, będzie już stale towarzyszyło wyprawom na południe i stanie się wspomnianym komponentem motywu ruiny i panteonu. Można powiedzieć, że każda późniejsza podróż jest jedynie (i aż) świadomym powtórzeniem podróży ojca naukowej historii sztuki.

O szczególnej roli Włoch (zwłaszcza ich części południowej) na mapie podróży dziewiętnastowiecznych oraz tych z początku XX wieku, które odbywały postaci włączone później do panteonu tożsamości gejowskiej, przekonująco pisze Graham Robb w książce *Strangers. Homosexual Love in the 19th Century*. Oprócz peregrynacji wymienionego już Wilde’a – do Florencji, Neapolu i na Sycylię, Robb opisuje odkrywanie Rawenny przez George’a Byrona i Wenecji przez Tomasza Manna, w końcu Capri – miejsca kultowego ze względu na związek łączący wyspę z cesarzem-pederastą – jak Tyberiusza w *Żywotach Cezarów* zilustrował Swetoniusz: „W zaciszu wyspy Kapri wymyślił urządzenie apartamentu pełnego sof jako miejsca tajemnych stosunków miłosnych. [...] Zniesławiał się jeszcze bardziej rozpustnymi i obrzydliwymi czynami, których nie godzi się nawet opowiadać lub słuchać, cóż dopiero uwierzyć w ich prawdziwość. Mianowicie jakoby miał nauczyć chłopców, pacholeta zaledwie, których nazywał rybkami, aby w czasie jego kąpeli krążyli mu między udami i nieznacznie podpływając podniecali go językiem lub ugryzieniem¹¹. Robb cytuje także zakończenie wydanej w 1906 roku powieści Michaiła Kuzmina zatytułowanej *Skrzydła*, tłumaczącej niejako wyjątkowość Włoch na tej w szczególności sposób nakreślonej mapie Europy¹².



Nan Goldin, Self-portrait on bridge (1998), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

Powieść, której bohater jedzie właśnie do Włoch, gdzie decyduje się zamieszkać ze swoim starszym przyjacielem, kończy się sceną otwarcia okna na ulicę zalaną jasnym światłem słonecznym. Można ten wyjątkowo optymistyczny obraz traktować zatem jako metaforyczną wizję Italii, w której homoseksualista wychodzi z cienia – z szafy pod schodami, jak powiedziała by zapewne Eve Kosofsky Sedgwick¹³. Problem w tym, że takiej

Italii – w kontekście przywoływanych przeze mnie tutaj podróży – nie było. To raczej fantazmat Włoch, utopia, i sam Robb przyznaje, iż „okno to miało niedługo zostać zamknięte¹⁴. Nie należy bowiem zapominać, że homoseksualna podróż do Włoch kończy się – od czasów Winckelmanna przynajmniej – tragicznie. Najlepiej świadczy o tym najsłynniejsza

chyba literacka wyprawa do Włoch – podróż Gustava Aschenbacha uśmierconego przez swój afekt do Tadzia i przez *sirocco* na weneckim lido – bohatera wydanej w 1911 roku *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna.

Wenecja i jej „dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenionej i unoszącej się w nurcie życia”¹⁵, miasto, które „nie może być dla naszej duszy ojczyzną, lecz tylko przygodą”¹⁶, gdzie „cała pogoda, jasność, lekkość i swoboda służyły tylko za fasadę posępnemu, gwałtownemu, nieubłagane dążającego do celu życiu”¹⁷, staje się figurą *pars pro toto* całych Włoch i interesujących nas podróży. W literaturze polskiej odnaleźć można ślady takich źle zakończonych wypraw, które odwołują się do weneckich doświadczeń bohatera utworu Manna. Amalfi i położone nieopodal Ravello, gdzie – co również znaczące – Ryszard Wagner stworzył *Parsifala*, pojawia się – wraz z odwołaniami do Manna – w relacjach Jarosława Iwaszkiewicza. W *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicz pisze: „Jeździłem do Ravello, wciąż z uczuciem pustki i nudy. W dzienniku moim zatytułowałem ten okres, te dni jako *Śmierć w Amalfi*, myśląc o *Śmierci w Wenecji* Manna. Tadzia nie było. Ale byli okrutni chłopcy”¹⁸. Capri i Neapol natomiast są punktem centralnym włoskiej podróży Waldorffa, który bezsprzecznie świadomy genealogii swojej wyprawy i jej znaczeń – „Odwieczne wędrowanie z Północy w tamte strony! Olśnienie słodkim życiem”¹⁹ – opisuje także tragiczne jej zakończenie, w niczym nieprzypominające ostatniego akapitu powieści Kuzmina: „Fidrek trząśł się z zimna, trawiony chłodem wewnętrznym, po samo gardło pełen nieszczęścia. Od tych miejsc, gdzie zostawiał tyle uniesień i rozpacz, Fidrek nie mógł się oderwać spojrzeniem, ale też jak gdyby ich nie widział – martwy. Później znikło wszystko we mgle, co wąskim pasmem zalegała horyzont przed zejściem w morze”²⁰.



Nan Goldin, Volcano at dawn (1996), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

W takim właśnie kontekście proponuję czytać dwa cykle fotograficzne – włoski Goldin i uzupełniający go – paryski Gonzalez-Torresa²¹.

Zobaczyć Neapol i umrzeć

Goldin podróżowała do Włoch niejednokrotnie. Jej pierwsza wyprawa w okolice Neapolu z 1986 roku była kontynuowana w latach dziewięćdziesiątych – właśnie te dwie podróże stanowią przedłużenie wszystkich opisanych dotychczas; świadome pielęgnowanie zarówno znaczenia odwiedzanych miejsc, jak i genealogii tego typu wędrówek. Są one zatem zapisem poszukiwania ukojenia w ruinach – jak traktować można teraz całe Włochy jako miejsce konkretyzacji. Wpisać je także można w paradygmat, dla którego punktem odniesienia jest podróż Winckelmannna; odbywają się one w obliczu śmierci, bezbłędnie wykorzystując jej symbolikę, pustkę po tych, którzy odeszli od czasu pierwszej podróży w 1986 roku.

Najbardziej czytelnym pod tym względem obrazem jest fotografia zatytułowana *Volcano at dawn, Stromboli, Italy* (1996), ukazująca tytułowy wulkan o świcie. Wystudiowana, utrzymana w błękitach fotografia jest ewidentną aluzją do jednego z najświetniejszych obrazów symbolistycznych XIX stulecia – do *Wyspy umarłych* (1880) Arnolda Böcklina²². Wulkan na fotografii Goldin także oglądamy z pewnego oddalenia – ze statku lub z przeciwległego brzegu – a jego wyspowy charakter i symetryczność są cechami najbardziej uderzającymi. Nie tylko jednak kompozycja tej fotografii nakazuje jej odczytanie w kontekście dziewiętnastowiecznego symbolizmu. Nastrój zdjęcia Goldin określić można jako melancholijny: oddalenie, z jakiego fotografa wykonała je, jedynie wzmaga poczucie utraty. Chcąc utrzymać porównanie z *Wyspą umarłych*, po raz kolejny chciałbym zwrócić się do Simmla jako głosu z przeszłości, kogoś, na kim pejzaże Böckli-



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Paris 1989), Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

na wywierały nieporównanie silniejsze niż na nas wrażenie. Simmel o tych pejzażach pisze w następujący sposób: „żyją tak, jak w nas żyje obraz kochanego, dawno zmarłego człowieka, obraz, który dawno utracił wszelki cień rzeczywistości i roztopił się całkowicie w uczuciu, które w nas budzi”²³.

Fotografia, którą chciałbym czytać jako dopełnienie poprzedniej, jest o dwa lata późniejsze zdjęcie zatytułowane *Guido on the dock, Venice, Italy* (1998).

Utrzymane w bardzo podobnej kolorystyce do poprzedniego, przedstawia Guido Costę (przyjaciela artystki, współautora między innymi jej albumu *Ten Years After: Naples 1986-1996*) na przystani w Wenecji. Nie tylko zbliżona kolorystyka pozwala odczytywać tę fotografię niemalże jak drugą część nigdy nieistniejącego przeciw dyptyku, który zatytułować roboczo możemy *Stromboli-Wenecja* (1996-1998). Stojąc za plecami tytułowego bohatera fotografii (do zajęcia takiej pozycji zmusza nas kompozycja zdjęcia), wraz z nim patrzymy w morze, na niewidoczną zza mgły i o tej godzinie wyspę umarłych – tę realną, którą można dostrzec z tamtego miejsca: Isola di San Michele, ale także tę symboliczną z obrazu Böcklina lub stanowiącą z nią parę: Stromboli z fotografii Goldin. Jak w większości podróży włoskich, i tutaj pojawia się Wenecja i jej „bezduszne dekoracje, kłamiwe piękno maski”²⁴, które zwiódło swego czasu Gustawa Aschenbacha w literaturze, w rzeczywistości natomiast inną postać panteonu – zmarłego w 1929 roku w Wenecji właśnie Siergieja Diagilewa.

Trzecią – jak dwie poprzednie, bardzo nietypową dla Goldin, bo ze szczegółami zaplanowaną pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym fotografią, jest zdjęcie zatytułowane *Bruce in the smoke, Pozzuoli, Italy* (1995). Przedstawia ono wyłaniającego się

– a może wręcz przeciwnie – znikającego w wulkanicznym dymie Wezuwiusza przyjaciela artystki, który towarzyszył jej podczas tej włoskiej podróży. Ów podkreślony przez wulkaniczny, prawie księżycowy krajobraz aspekt wyobcowania i znikania w dymie i unoszącym się wulkanicznym popiele, jest w oczywisty sposób związany z symboliką śmierci i jeszcze raz podkreśla wanitatywny wymiar podróży włoskiej, przywodząc na myśl ruiny, ponad którymi została wykonana niniejsza fotografia.

Strukturę podróży włoskiej powtarza podróż paryska Gonzaleza-Torresa. Już przez samą specyfikę fotografii wykorzystanej jako medium przez artystę w jego cyklu paryskim, uwidacznia się nastrój melancholii związany z poczuciem utraty i tym samym ustanowiony zostaje bliski związek z pracami Goldin. To cecha fotografii, którą temu medium przypisał Roland Barthes w *Świetle obrazu*, gdzie pisał: „Fotografia przełamuje «ustanowiony sposób» (dlatego budzi zdziwienie), *jest bez przyszłości* (stąd jej patetyzm, jej melancholia). Nie ma w niej żadnego ruchu «ku» [...] Sterylna, okrutna niemożność: nie mogę *przekształcić* mego zmartwienia, nie mogę odwrócić wzroku. Żadna kultura nie przychodzi mi z pomocą, bym mógł wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam jako skończoność obrazu (dlatego, pomimo kodów, nie mogę czytać zdjęcia)”²⁵.

Podróż do Włoch, ta swego rodzaju Mannowska afirmacja życia i miłości w cieniu śmierci i dwuznaczności ruiny, jaką odbyła Goldin i której obraz utrwałała w swoich kolejnych, nostalgiczno-melancholijnych pracach, znajduje swoją analogię w zupełnie odmiennej (biorąc pod uwagę wymiar całościowy) twórczości Gonzaleza-Torresa²⁶. Mam na myśli jego fotografie, które zawsze przeniesione na puzzle, poprawnie złożone w całość i oprawione w przezroczystą folię jak zestawy fabrycznie produkowanych układanek, czekają tylko na rozpakowanie, rozrzucenie poszczególnych elementów i powtórne złożenie w całość.



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Oscar Wilde’s Tombstone) (1989)
Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

Gonzalez-Torres za cel swojej podróży obrał jednak nie Włochy, lecz Paryż. Miejsce być może równie ważne na ukrytej, nigdy do końca niezarysowanej mapie urbanistycznej Europy, przyciągające także z tego powodu, iż w zbiorowej świadomości – czy raczej masowej popamięci – przybrało wymiar symboliczny i podobnie jak Weronę dzięki Szekspirowi zaczęło być postrzegane jako miasto zakochanych. Artysta swoją podróż opisywał w następujący sposób: „Zanim przyjechałem po raz pierwszy do Paryża, byłem już tam tysiące razy. Byłem tam już uprzednio, ponieważ często marzyłem o pojechaniu tam z Rossem i spacerach wzdłuż Champs-Élysées i o wizycie w Luwrze. Kiedy w końcu przybyłem do Paryża, było to tylko przeniesienie mojej fizyczności i mojego ciała, zwińczenie tego, o czym śniłem wcześniej. Kiedy się to stało, było to prawdziwe podróżowanie”²⁷. Ta sentymentalna, świadomie kiczowata wręcz, a zatem na swój sposób kampaowa wypowiedź, ukazuje związek z takim masowym właśnie odczytaniem miasta. Fotograficzne puzzle artysty nie mają jednak nic wspólnego z tak chętnie reprodukowanymi i sprzedawanymi jako pocztówki zdjęciami miasta zakochanych wykona-

nych przez chociażby Roberta Doisneau. Nie ma w nich, podobnie jak w fotografiach autorstwa Goldin, romantycznej aury, jaką odnajdujemy na słynnym zdjęciu *Pocałunek przed Hôtel de Ville* (1950). Romantyzm Gonzaleza-Torresa wyraża się bowiem innymi środkami. Struktura złożona z ruiny, powtórzenia innych, wcześniejszych homoseksualnych podróży i wyczuwalnej obecności zbliżającej się śmierci, jest bardzo zbliżona do włoskiej podróży Goldin.



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Ross and Harry) (1991),
Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

Podpisał się tam bliżej nieznanymi Kurt, anonim z Manchesteru i inni, których podpisy zdążył już zamazać czas. Ta fotografia to rodzaj certyfikatu – dowód podróży odbytej do innego Paryża. Podróży, której szlak wyznaczony został w oparciu o zgoła odmienną niż ta, zawarta w przewodnikach turystycznych, topografię. Kim byli ci, których zatarte imiona widnieją wokół imienia pisarza i poety, dokąd odeszli, zdaje się nostalgicznie pytać Gonzalez-Torres. Śmierć i utrata zawsze towarzyszyły artyście. Świadectwo tego dał w wypisanych przez siebie w 1993 roku kluczowych datach dla swojego życia: „1990, umiera Myriam. 1991, na AIDS umiera Ross. Ojciec umarł trzy tygodnie później. Sto złotych kopert z prochami mojego kochanka – jego ostatnia wola. 1991, świat, który znałem, odchodzi. Przeniosłem cztery koty, książki i kilka rzeczy do nowego mieszkania. 1992, Jeff umiera na AIDS”²⁸.

Dopełnieniem powyższej fotografii jest kolejne, wykonane podczas pobytu w Paryżu, zdjęcie zatytułowane *Untitled (Paris, Last Time, 1989)* (1989). Sam zawarty w nawiasie podtytuł można rozumieć w dwójnasób²⁹. Po pierwsze, odczytując jak notatkę, w którą zwykle każdy turysta przed włożeniem do albumu zaopatruje wykonane przez siebie zdjęcia z wakacji – wtedy podtytuł brzmiałby: *Ostatnio w Paryżu, 1989*. Dramatyczny wymiar fotografia zyskuje jednak dopiero przy odczytaniu drugim, w którym „prawdziwy” tytuł brzmi: *Paryż, po raz ostatni, 1989*. Przedstawione na fotografii dwa ustawione obok siebie ogrodowe krzesła, jakie spotkać można przy hotelowych basenach, stają się w tym drugim, ostatecznym odczytaniu, symbolizacją znikania i śmierci. Gonzalez-Torres nie pozostawia też żadnych wątpliwości i złudzeń do kogo krzesła te należały. Dzięki

Artysta swoją wyprawę do Paryża odbywa całkowicie świadomie, co wzmacnia jeszcze bardziej doznanie, iż mamy do czynienia z tym samym rodzajem podróży, na jaką ze swymi przyjaciółmi udała się Goldin. Świadectwem tego jest fotografia *Untitled (Oscar Wilde’s Tombstone)* (1989), na której poszczególnych puzzlach Gonzalez-Torres przedstawił fragment płyty nagrobnej zmarłego w 1900 roku i pochowanego na cmentarzu Père Lachaise autora *Portretu Doriany Graya* z 1890 roku. Fotografia przedstawia jedynie imię tej jednej z najważniejszych w panteonie gejowskiej tożsamości postaci oraz wykonane przez turystów-pielgrzymów „autografy” złożone na nagrobku Wilde’a.

pierwszej, „turystyczno-albumowej” interpretacji, w której fotografowane przedmioty zawsze związane są przecież z fotografem pragnącym zarejestrować każdy, najmniejszy nawet fakt swej podróży, a więc i to gdzie spał, co jadł, na czym siedział, artysta w obręb znikania i umierania włącza siebie samego i swego partnera. Zresztą, jak poucza Barthes: „W każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei”³⁰.

Gonzalez-Torres, świadek i strażnik odchodzącego świata osób, które zostawiły swoje znikające autografy na cmentarzu Père Lachaise, staje się w tym miejscu świadkiem własnej nieuniknionej śmierci. Artysta proponuje rozpamiętywanie, które przyrównać można do postmetafizycznej kategorii *An-denken* Martina Heideggera. To propozycja sztuki po filozofii, w której „doświadczenie śmiertelności, fundujące hermeneutyczną całość egzystencji, [...] zostaje określone za pomocą terminu [...] myśli rozpamiętującej”³¹. Myśli, która rozpamiętuje przeszłość w ruinach – „siedzibie życia, którą życie opuściło”³².

Spośród wielu przykładów, które ukazują Gonzaleza-Torresa jako świadomego podróżnika, rozpamiętującego – jak Goldin – tych, którzy odeszli, chciałbym opisać jeszcze dwie, ikonograficznie bardzo bliskie Goldin fotografie³³. Zdjęcie



Nan Goldin, Self-portrait on bridge (1998),
G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

Untitled (Paris 1989) (1989), jak sugeruje sam podtytuł, także wykonane podczas podróży do stolicy Francji, jest szczególnie zbliżone do pracy Goldin. Fotografia utrzymana jest w charakterystycznej dla pozostałych zdjęć Gonzaleza-Torresa monochromatycznej, stonowanej gamie kolorystycznej. Ta przypadkowa jakby migawka, wykonana podczas jednego z paryskich spacerów, przedstawia park w zimowej lub jesiennej, pozbawionej życia scenarii oraz dwa cienie, które rzucają zapewne sam artysta i towarzysz jego podróży, stojąc na podwyższeniu za barierkami odgradzającymi ich od obserwowanego parku. Te wydłużone przez południowe słońce cienie przywodzą od razu na myśl słynny obraz Georges’a Seurata *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* (1884/1886). Nie ma tutaj jednak natłoku, kolorowego tłumu, guwernantek z dziećmi, psa ani małpy znanych z płótna Seurata, tym samym – brak tutaj życia, a wegetująca przyroda nie daje podstaw, by sądzić, że nastąpi jakiegokolwiek odrodzenie. Gonzalez-Torres wykorzystał znany topos o proveniencji antycznej – odrodzenie przyrody jest niemożliwe w obliczu utraty, gdy „płowa Demeter,/ Ż dała od wszystkich bogów, co smutków nie znają, zasiałszy,/ Trwała tam, żalem dręczona za córką o talii wysmukłej./ Najstraszniejszy zaś rok uczyniła na ziemi, co karmi/ Wielu, i najokropniejszy dla ludzi; nawet ni ziarno/ Z ziemi nie wzeszło, bo skryła je pięknie wieńczona Demeter”³⁴. W obliczu śmierci

i pustki pozostają tylko dwa cienie, które – jak było w przypadku zatartych napisów na nagrobku Wilde'a i porzuconych krzesel – są śladami obecności kogoś, kogo już nie ma. Tę fotografię porównać można ze zdjęciem Goldin zatytułowanym *Self-portrait on bridge* (1998). Fotografia przedstawia strumień – stary, bo od Heraklita pochodzący symbol upływu czasu i przemijania, oraz fragment krajobrazu w jesiennej szacie. Podobnie jak na zdjęciu wykonanym przez Gonzaleza-Torresa, także tutaj głównym elementem jest rzucany przez stojącą na mostku nad strumykiem samotną artystkę samotny cień – jedyny ślad, który pozostał z dawnego życia.

Autoportret na moście Goldin byłby niekompletny bez jeszcze jednej, nieprzywoływanej do tej pory fotografii z podróży włoskiej artystki. Mam na myśli zdjęcie zatytułowane *Pawel laughing on the beach in winter* (1996), przedstawiające roześmianego, stojącego na plaży z obnażonym torsem i skrzyżowanymi rękoma przyjaciela artystki uchwyconego na tle nadmorskiego miasteczka Positano. Miejsce niepozabawione znaczenia, leżące nieopodal Wagnerowskiego Ravello i Capri, opisane przez Johna Steinbecka w 1953 roku, w końcu – miejsce zamieszkania zmarłego na AIDS – jak większość bohaterów fotografii Goldin – Rudolfa Nuriejewa. Na tej fotografii Goldin także sportretowała siebie jako cień. W przeciwieństwie jednak do *Autoportretu*, na fotografii wykonanej w Positano zdołała uchwycić nie tylko samą siebie. Również i ona znajduje swoją analogię w twórczości Gonzaleza-Torresa. Na sepiowej fotografii zatytułowanej *Untitled (Ross and Harry)* (1991), jak zwykle w formie ułożonych puzzli zamkniętych w przezroczystą folię, artysta przedstawił swego obnażonego do połowy partnera beztrósko bawiącego się z psem na plaży. To jedno z ostatnich zdjęć Rossa, na którym – podobnie jak u Goldin – niechybne odejście zatuszowane zostało afirmacją życia przejawiającą się w codziennej rutynie: wyjście na plażę, zabawa z psem.

Nic się pozornie nie dzieje, a jednak ułożone elementy układanki, skrzętnie opakowane w folię, mogą zostać jednym ruchem ręki rozrzucone.

Przypisy

- ¹ Nie licząc podróży Albrechta Dürera.
- ² Chociaż nie interesuje mnie sam przebieg włoskiej podróży Simmla, nie bez znaczenia pozostają jednak jego analizy znaczenia ruiny oraz Wenecji, które zostaną tutaj wykorzystane.
- ³ G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 172.
- ⁴ Ibidem, s. 169.
- ⁵ Ibidem, s. 175.
- ⁶ Ibidem, s. 171.
- ⁷ A także inne przedmioty niekompletne (fragmenty rzeźb, ocalałe pojedyncze wersy poezji, obrazy, z których złuszczyła się farba), które z pewnych powodów, z konieczności jednak tutaj pominiętych, Simmel oddzielił w swej *lebensfilozoficznej* analizie od ruiny.
- ⁸ H. Mayer, *Odmienicy*, tłum. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 208.
- ⁹ Ibidem, s. 235.
- ¹⁰ Zob. ibidem, s. 231.
- ¹¹ G. Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów*, t. 1, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 2004, s. 244-246.
- ¹² Zob. G. Robb, *Strangers. Homosexual Love in the 19th Century*, London 2004, s. 232.
- ¹³ Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles 1990.
- ¹⁴ Ibidem, s. 232.
- ¹⁵ G. Simmel, *Wenecja*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 183.

¹⁶ Ibidem, s. 183.

¹⁷ Ibidem, s. 179.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 193.

¹⁹ J. Waldorff, *Fidrek*, Warszawa 1989, s. 223.

²⁰ Ibidem, s. 250.

²¹ Interesujące mnie cykle fotograficzne czytać także należy, na co zwróciła mi uwagę E.M. Tatar i za co jej dziękuję, w kontekście powstających na początku XX wieku fotografii dwóch niemieckich fotografików: Guglielmo Plüschowa (właściwie Wilhelma Plüschowa [1852-1930]) i jego kuzyna barona Wilhelma von Gloeden (1856-1931) oraz Włocha, ucznia i kochanka von Plüschowa – Vincenza Galdiego (1871-1961). Von Plüschow przybył do Włoch w latach siedemdziesiątych XIX wieku, aby w Rzymie i Neapolu fotografować nagich chłopców skąpanych w południowym słońcu. Jego podróż włoska zakończyła się – jak zwykle od czasów Winckelmana – dramatycznie. W 1902 roku został wtrącony do więzienia za uwodzenie chłopców, natomiast w 1910 roku, po kolejnym skandalu z jego udziałem, powrócił do Niemiec i osiadł w Berlinie. We Włoszech fotografował między innymi Nina Cesariniego, kochanka barona Jacques’a d’Adelswärd-Fersen (1880-1923) – francuskiego pisarza i poety, który we Włoszech również szukał azylu po homoseksualnym skandalu z jego udziałem, w Paryżu w 1903 roku, i który osiadł w willi na Capri, szcząc się bliskim sąsiedztwem Tyberiusza. Nina Cesariniego portretował także malarz, profesor Akademii monachijskiej – Paul Hoecker (1854-1910), który na Capri przyjechał także po skandalu, który wybuchł w 1897 roku i nie pozwolił mu pozostać w Monachium. Baron von Gloeden przybył natomiast do Włoch w 1876 roku w celu leczenia gruźlicy, zamieszkując w Taorminie na Sycylii. Młodych, nagich chłopców zaczął fotografować w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

²² Myślę o najwcześniejszej, malowanej w najciemniejszej tonacji, wersji tego obrazu.

²³ G. Simmel, *Pejzaże Böcklina*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 19.

²⁴ G. Simmel, *Wenecja*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 179.

²⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 152-153.

²⁶ W odczytaniu, które zaproponowała Nancy Spector, praktycznie cała twórczość Gonzaleza-Torresa przybiera formę metaforycznej podróży. Zob. N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York 2007, s. 39-87. Według Spector „w metaforycznej sztuce Gonzaleza-Torresa idea podróży dotyczy wielu rzeczy – pamięci, fantazji, przemiany, stosunków libidinalnych, odległości i straty”. Ibidem, s. 81. Sam artysta przyznawał natomiast, że podróżowanie dotyczy także umierania, jest przede wszystkim o śmierci. Zob. ibidem, s. 81.

²⁷ Cyt. za: N. Spector, *Felix Gonzales-Torres*, op. cit., s. 81. Przekład własny.

²⁸ Cyt. za: J. Ault, *Chronology*, [w:] *Felix Gonzalez-Torres*, red. J. Ault, New York 2006, s. 361-376. Przekład własny.

²⁹ Jest dosyć kłopotliwe jednoznaczne określenie – tak charakterystycznych dla Gonzaleza-Torresa – podtytułów jego prac, których tytuły niezmiennie brzmiały: *Untitled*. Czy to, co artysta brał w nawias, to druga część pozbawionego tytułu („*untitled*”) tytułu, czy też dopowiedzenie, podtytuł właściwy? Biorąc pod uwagę wielkie znaczenie, jakie przypisać trzeba temu zabiegowi podwójnej tytulatury, można byłoby mówić o dwóch tytułach. Pierwszym – publicznym, który zależy od odbiorcy, który może nadać mu własne miano i drugim – prywatnym, przynależnym samemu artyście. Można też jednak, o czym świadczy ujęcie drugiego tytułu w nawias, nadające tym samym większe znaczenie pierwszej części tytułu, traktować część zawartą w nawiasie jako podtytuł.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 162.

³¹ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 109.

³² G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 175.

³³ Najbardziej znanymi fotografiami, które można odczytać w tym kontekście, jest zapewne osiem zdjęć zatytułowanych *Untitled (Sand)*, powstałych w latach 1993/1994. Fotografie te przedstawiają w znacznym zbliżeniu tylko piasek, na którym widoczne są jednak ślady niewidocznego już życia. To odbite na plaży stopy sugerujące czyjaś niedawną obecność, kogoś, kogo w jego pełnej postaci nie sposób już jednak zobaczyć. Te zdjęcia to „melancholijne fotografie, które niosą znak nieobecności, prawie zapomnianej już ludzkiej obecności, tego, co było i nie jest”. Zob. N. Spector, *Felix Gonzales-Torres*, op. cit., s. 113.

³⁴ *Hymn II do Demeter*, tłum. W. Appel, [w:] *ὕμνοι ομηρικοί, czyli hymny homeryckie*, tekst, przekład, wstęp i oprac. W. Appel, Toruń 2001, s. 59.

Summary

The article entitled *Italian Trip. See Naples and Die* concerns gay and homosexual voyages to the Apennine peninsula. The author tries to construct a typology of these trips using Georg Simmel's analysis of ruins presented by the German philosopher in his essay entitled *The Ruin*. The ruins are metaphor of such organized trips in the modern and postmodern era as well. On the one hand their monumental scale and age may be an alleged reason for a trip (like for Winckelmann were) and their antiquity and Greco-Roman affiliation are the most important point of reference for all of the travelers mentioned in the text (Winckelmann, Thomas Mann and Wilhelm von Gloeden for instance). On the other hand, the sorry state of the ruins is their symbolic power connected with such categories as: decomposition, breakdown, impermanence, and death. This ambiguity is characteristic not only for the ruins but for the trips as well. Hence, death and passing are the second face of the trips. In other words, the Italian trips are always made in the face of death. So, the second part of the text describes two American trips that consciously repeat that ambivalence and tension between Eros and Thanatos. The first one is Nan Goldin's travel to Italy, the second one – Felix Gonzalez-Torres's trip to Paris. By the analysis of photographs made by the artists, the author reveals modernist and Simmelian aspects of AIDS.