

Zagadka arcydzieła

Balzak i Rivette

DARIUSZ CZAJA

*Szkaradne teraz czasy, a my pogadamy sobie
o malarstwie!*

H. Balzak, *Nieznane arcydzieło*

1.

Le Chef-d'oeuvre inconnu Balzaka, po blisko dwu stuleciach od jego napisania, wciąż emanuje tajemnym blaskiem¹. Tekst ten spowija dziwna aura, a wydobywające się zeń osobliwe promieniowanie tła dostrzec można na wielu polach. Nie jest to tylko fenomen literacki, przez co rozumiem nie tylko jego fikcyjny charakter, ale także zamknięcie go w świecie obiegu literackiego i czysto tekstowych analiz. To krótkie opowiadanie wyraźnie wychyla się w stronę życia, przelewa, na różne zresztą sposoby, poza granice fikcyjnego świata. *Nieznane arcydzieło* było przez lata ważnym punktem odniesienia dla wielu, i to znaczących, malarzy. Zawarte w nim myśli o tworzeniu, o artyście, o sztuce², stawały się dla nich programem, ideowym drogowskazem, a postawa mistrza Frenhofera – ideałem oddanego bez reszty sztuce, poszukującego doskonałości twórcy. Opowiadanie Balzaka opuściło przestrzeń literackiej fikcji, stając się dla świadomości artystycznej mocnym i trwałym mitem.

Dla niektórych malarzy tekst stał się poręką, talizmanem wręcz. W postaci Frenhofera odnalazł siebie Paul Cezanne. I w tym geście poważnego odniesienia się do fikcyjnej przecież postaci było coś znacznie więcej niż tylko stwierdzenie powierzchownego podobieństwa; to było pełne utożsamienie. Emil Bernard w swoich wspomnieniach opowiada, że pewnego wieczoru napomknął mu o tekście Balzaka, a wtedy malarz *wstał od stołu, stanął przede mną i uderzając w swoją pierś palcem wskazującym, mianował się – bez słowa, tylko tym powtarzanym gestem – głównym bohaterem tej historii. Był tak poruszony, że z jego oczu popłynęły łzy*³. Także i Picasso wielbił ten tekst i utożsamiał się z Frenhoferem, choć zdaje się z innych nieco powodów. Na zamówienie marszanda Vollarda zilustrował nawet opowiadanie, a jego rysunki prezentowano na osobnej wystawie. Niepojętym losu zrzędzeniem, wynajmując atelier w Paryżu, zamieszkał przy tej samej ulicy i tym samym numerze (!), co bohater Balzaka. Wspomina o tym Balthus w rozmowach z Constantinem: *Dziwnym zbiegiem okoliczności bohater opowiadania, malarz Frenhofer, miał pracownię w tym samym domu, co Picasso: przy ulicy Grands-Augustins 7. Tę pracownię znalazła mu Dora Marr*⁴. W tym to właśnie atelier powstała w roku 1937 *Guernica*⁵. Opowiadanie stało się również obiektem wielu – wybijających na plan pierwszy i ogrywających anali-

tycznie różne jego aspekty: historyczne, literackie, estetyczne, ideologiczne – krytycznych rozpraw⁶. Ich liczba jest tak duża, że, jak stwierdza jedna z wnikliwych komentatorek, *Le Chef-d'oeuvre inconuu obok Sarrasine'a są tak zakopane w krytycznym dyskursie, że trudno coś w ogóle o nich napisać*⁷. Na podstawie jego opowiadania na początku lat 90. Jacques Rivette nakręcił film *La Belle noiseuse*, będący swobodną wariacją na temat, o którym z takim zapałem i z takim wewnętrznym ogniem pisał Balzak⁸.

Już z tej krótkiej rekapitulacji widać wyraźnie, że *Nieznane arcydzieło* jest „formą pojemną”, arcypojemną. Tekst Balzaka był traktowany jako poręczny, praktyczny niemal, zbiór przepisów na dobry obraz, a jego główny bohater ogrywał rolę artysty wzorcowego. Opowiadanie funkcjonowało w roli poligonu doświadczalnego dla różnych szkół interpretacyjnych. W końcu stało się też inspiracją, owocnym punktem wyjścia dla scenariusza filmowego. Bez wątpienia w *Nieznanym arcydziele* jest jakiś dający do myślenia semantyczny nadmiar. W zależności od pytań, jakie mu się zadaje, tekst – na podobieństwo kalejdoskopu, którego najmniejszy obrót ujawnia nowy wzór – odsłania się z coraz to innej strony. W poniższym, skonstruowanym na podobieństwo dyptyku, komentarzu do opowiadania Balzaka, rezygnuję z punktu z ambicji totalizujących, skupiając się na jednej tylko kwestii: problemie obrazu.

Najpierw zatem przyjrę się bliżej temu, w jaki sposób prowadzona jest w tekście Balzaka opowieść o fenomenie obrazu, jakie znaczenia się mu przydaje, jakie spory estetyczne angażuje. A następnie wiedzę tę skonfrontuję z filmową narracją Rivette'a. A zatem, na początku zobaczymy, jak przedstawia się obraz w tekście, a później, jak ów obraz (malarski) funkcjonuje w obrazie (filmowym). Od razu wszakże warto zaznaczyć, że chociaż zestawiam obok siebie obydwa typy dyskursu, nie jest to z całą pewnością studium ciężące w stronę problemów związanych z filmową adaptacją. Interesuje mnie w pierwszym rzędzie retoryka rozmowy o ontologii obrazu. Nie tylko to, czym on jest, ale i to, jak jest, jak istnieje. I szerzej: jakie są odmienności przedstawionego w tekście i filmie obrazu, a także konsekwencje jego pojmowania dla rozumienia zadań i istoty sztuki w ogóle. A że obraz, o którym tyle mówi się zarówno w tekście, jak i w filmie, sam w sobie jest zagadką, tedy i rozmowa o nim nie może poruszać się jedynie po prostych trajektoriach myślowych.

2.

Balak umieszcza swoje opowiadanie w odległej dla siebie (a tym bardziej dla nas) przeszłości, w roku 1612. Tym ciekawsze jest jego późniejsze oddziaływanie. Widać wyraźnie, że choć historia w nim pomieszczona jest precyzyjnie, jak to u Balzaka, umieszczona w czasie, to z całą pewnością wnioski z niej wyprowadzone wykraczają poza historyczne *milieu*. Ogólną ramą opowieści jest namiętny – w każdym sensie tego słowa – spór o naturę sztuki. To rozpisana na głosy, poprowadzona w trybie literackim rozprawa o malarstwie, o sensie malowania, o elementarnych zasadach i rygorach malarskiego rzemiosła. A także o niebezpiecznych związkach sztuki i życia. Głównymi bohaterami opowiadania są trzej malarze: stary Frenhofer, będący w sile wieku Porbus i najmłodszy z tej stawki Nicholas Poussin. To jakby trzy upostaciowania ducha czasu, odpowiednio: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego⁹. To postacie należące do różnych

światów malarskich; to trzy sposoby podejścia do malarstwa. Ale to nie wszystko: w tle prowadzonego tu „męskiego” sporu o zadania sztuki mamy także dwie kobiety, o różnym wszakże, by tak rzec, statusie ontologicznym: „nie-żywą” Catherine, dawną modelkę Frenhofera, istniejącą jako postać namalowana, unieruchomioną na płótnie oraz „żywą”, z krwi, pięknego ciała i nieskrywanych uczuć, młodą i powabną Gillette. Choć zajmują one drugi plan opowieści, ich rola nie ogranicza się tylko do statystowania. Przeciwnie: to właśnie wokół postaci obydwu kobiet nadbudowują się istotne dla opowiadania sensory. Miarą siły literackiej kreacji Balzaka jest to, że fikcyjna postać Frenhofera wciąż odbierana jest przez nas bardziej realnie niż osoby Porbusa i Poussina, mające przecież swoje prawdziwe, historyczne pierwowzory! Niewykluczone też, że tego rodzaju reakcja, to – jak pisze Arthur Danto – *hołd złożony temu, iż mocno zromantyzowana („romanticized”) wizja sztuki, a szczególnie malarstwa, w optyce której Balzac zaprojektował Frenhofera i jego „chef-d’oeuvre”, pozostaje w dalszym ciągu, nawet w wieku cynizmu i dekonstrukcji, najmocniejszym komponentem naszego rozumienia sztuki, a z pewnością malarstwa (...)*¹⁰.

Do spotkania trójki malarzy dochodzi w pracowni Porbusa. Jego atelier odwiedza Frenhofer, wybitny artysta, legenda w malarskim cechu; młody Poussin uczestniczy w tym spotkaniu nieco przypadkiem. Porbus prezentuje mistrzowi swoje dzieło. Ten, nie stosując żadnej taryfy ulgowej, krytykuje otwarcie i metodycznie dzieło przyjaciela. Podczas wizyty w pracowni Frenhofera Poussin dowiaduje się, że starzec od wielu lat nie maluje. Co więcej, że zarzucił pracę nad malowanym przez dziesięć lat obrazem *La Belle noiseuse*, który zamierzył jako swoje arcydzieło. Obraz ten jest historycznie skrywaną własnością malarza. Nikt nigdy go nie widział. Poussin odczuwa przemożną chęć zobaczenia niedoszłego arcydzieła. Frenhofer strzeże jednak swojego dzieła zazdrośnie i odmawia wszelkim prośbom. Poussin obmyśla sposób na obejście jego zakazu. Prokuruje osobliwą transakcję. Jego piękna narzeczona, Gillette, zostanie nową modelką mistrza, tak by ten dokończył swoje dzieło, a w zamian za to on wraz z Porbusem będą mogli obejrzeć skończony obraz. Gillette, nie bez oporów, zgadza się, i to głównie ze względu na uczucie do Poussina. Po kilku miesiącach Porbus zjawia się w pracowni mistrza, przedstawiając propozycję. Frenhofer wpada w szal, nie chce słyszeć o tym, by jego dzieło, by jego kobietę mógł splugawić wzrok innego mężczyzny. W tym momencie w mieszkaniu wielkiego malarza zjawia się Poussin z Gillette. Frenhofer ostatecznie kapituluje, rozumie, że trafia mu się być może jedyna okazja, by dokończyć płótno. Przez lata szukał bowiem właściwej modelki, ale bez skutku. Po kilku minutach Porbus wraz z Poussinem wchodzi do pracowni i stają przed *La Belle noiseuse*. Ich zdumienie jest wielkie, bowiem na obrazie nie widzą nic poza bezładną płataniną linii i niezidentyfikowanych kształtów. Poirytowany malarz wyrzuca ich z mieszkania. Nazajutrz okazuje się, że Frenhofer umarł w nocy. Przed śmiercią zdążył jeszcze spalić wszystkie swoje obrazy.

W całym opowiadaniu toczy się walka o rozumienie tego, czym jest malarstwo, czym jest, czym powinna być sztuka przedstawiająca. Rozdającym karty jest Frenhofer, pozostała dwójka malarzy głównie słucha, z czasem tylko do dysputy włącza się Porbus. Frenhofer nie tylko tworzy sztukę, jest również samowznajczym jej teoretykiem. Z egzaltacją wyrzuca myśli na jej temat i czyni to

z całkowitym przekonaniem co do swoich racji. Nie jest to wiedza czysto dyskursywna, „mózgowa”; jej legitymizacją jest cała twórczość wielkiego Freno, a zwłaszcza jego ostatnie niedokończone arcydzieło. Ale co w istocie ma na myśli Frenhofer, mówiąc o malarstwie? Czym wedle niego jest „doskonały obraz”? Jakie właściwości obrazu decydują o tym, że godny jest, by zaliczyć go do obszaru sztuki? Co to jest arcydzieło? Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Frenhofer, jak powiedzieliśmy, jest nade wszystko praktykiem. Obraz sprawdza ręką i okiem¹¹. W pracowni Porbusa jego wzrok pada na obraz zatytułowany *Święta Maria Egipcjanka*, pędzla młodszego kolegi po fachu. Obraz wybitny, mało: w oczach współczesnych uchodzący za arcydzieło. Frenhofer w kilka chwil prześwieśla obraz swoim wzrokiem; werdykt, który wydaje, mieści się jednak znacznie poniżej obiegowych zachwyty. Jego bezlitosna ocena cudzego dzieła jest wszakże dla nas znakomitą wskazówką do tego, by zobaczyć, jakie cechy obrazu zasługują w oczach mistrza na wzgardę, a jakie godne są najwyższej pochwały.

Nienajgorzej zadarłeś kieckę swojej babinie, ale tego nie widać. Wam zawsze się zdaje, żeście wszystko zrobili, narysowawszy uprzednio prawidłowo postać i umieściwszy każdą rzecz gdzie trzeba, wedle zasad anatomii. Zapelniacie kontury farbą koloru ciała ludzkiego, utarłszy ją przedtem na palcu, staracie się, żeby jedna strona była jasna, druga ciemniejsza, a ponieważ oglądacie czasami gołą kobietę ustawioną na stole, imaginujecie sobie nie tylko, iżście naturę skopiowali, ale że jesteście malarzami i że wykradliście Bogu tajemnicę¹².

Elementarne umiejętności rysunku anatomicznego, kolorystyczna wrażliwość, sprawność techniczna, zdolność zastosowania reguł kompozycji to co prawda warunki konieczne wybitnego dzieła, acz, jak widać, niewystarczające. Frenhofer znęca się w tej wypowiedzi nad tymi przedstawicielami malarskiego fachu, którzy przekonani są, że sprawność warsztatowa jest wystarczającą przepustką do krainy sztuki. Jednakże, tak jak do tego, by zostać wielkim poetą, *nie wystarczy choćby najgłębsza znajomość składni i prawideł języka* [NA, 13], tak po to, by namalować arcydzieło, nie wystarczy znajomość malarskiego abecadła i podstawowych reguł gramatyki tworzenia. Idźmy dalej. Przyglądając się dokładniej przedstawieniu, zauważa Frenhofer poważny, mocno dyskwalifikujący go feler.

Spójrz no na swoją świętą, Porbusie! Na pierwszy rzut oka prześliczną się zdaje; ale przyjrawszy się uważnie, dostrzeżesz, że jest przyklepiona do płótna, nie obszedłbyś jej na około. To sylwetka, która ma tylko jedną płaszczyznę, widmo jakby z papieru wystrzyżone, obraz, który nie może ani się obrócić, ani zmienić pozycji. Nie wyczuwam powietrza między tym oto ramieniem a płaszczyzną płótna; brak tu przestrzeni i głębi; a jednak wszystko ustawione jest według praw perspektywy i tonom mającym oddać atmosferę nic zarzucić nie można; ale mimo tych chwalebnych wysiłków nie uwierzyłbym nigdy, że to piękne ciało jest ożywione ciepłym tchnieniem życia. Wydaje mi się, że gdybym dotknął tych jakże krągłych i jędrnych piersi, uczułbym chłód marmuru. Nie, mój przyjacielu, krew nie krąży pod tą skórą gładką niby kość słoniowa, żyły i włókna, splecione w sieć pod bursztynową przezroczystością skóry na piersiach i skroni, nie nabrzmiewają purpurową rosą istnienia. To miejsce pulsuje, ale tamto jest nieruchome; życie i śmierć zmagają się tu w każdym szczególe; tutaj jest kobieta, tam posąg, a jeszcze dalej: trup. [NA, 13]

Pomińmy w tym miejscu uwagi na temat wybornie zastosowanych przez Balzaka w tym fragmencie (zresztą nie tylko w tym) narzędzi poetyckiej ekfrazy. Mamy tu czytelnie zarysowany ideał estetyki Frenhofera. Ciało namalowane, jeśli ma być czymś więcej niż wiernie odrysowanym kształtem, musi nabrać życia. Z płaskiego przedstawienia, jakim nieuchronnie jest, musi przedzierzgnąć się w quasi-trójwymiarowy obiekt. Dwuwymiarowa powierzchnia ciała musi przejść w przestrzenną bryłę, kształt, który ma dawać efekt cieplej, żywej realności. Realności, w której krąży krew. Jeszcze inaczej: ideałem kobiecego ciała przedstawionego na płótnie ma być przestrzenna rzeźba. To właśnie, jak niedwuznacznie wynika z przytoczonego wywodu, należy do alchemii sztuki: mocą umiejętności, talentu (geniuszu?) dwa wymiary zamienić w trzy. Iluzja ma być pełna i niewymagająca żadnej apelacji. Ma ona zniewalać, hipnotyzować widza. Ma nim zawładnąć bez reszty. Sprawić, by przedstawiona postać była nie tylko źródłem zadowolenia estetycznego, ale także, by niejako „wyszła z ram”, zmaterializowała się na oczach patrzącego, stała się częścią życia. I odwrotnie: jeśli zalecenia te nie zostaną spełnione, obraz „nie zagra”; owszem, może mieć poszczególne partie dobrze opracowane, ale jako całość będzie – jak *Święta Maria Egipcjanka* – martwy, bez życia, objawi się jako *niepełny twór* [NA, 13].

Żeby było jasne: wedle Frenhofera płótno, o którym mowa, nie jest wcale złe, nie jest całkiem pozbawione wartości, przeciwnie: *warte jest więcej od tego kpa Rubensa* [NA, 16], ale czegoś, i to czegoś bardzo istotnego, wyraźnie mu brakuje. Czego? Oczywiście, *kobieta przechyla głowę w ten sposób, a tak podtrzymuje suknię, w oczach jej pojawia się smutek, zasnuwają się one łzami i łagodną rezygnacją, a tak właśnie, nie inaczej, drżący cień winien padać na policzki! Oddałeś to wszystko, a zarazem nie oddałeś. Czegoś więc brakuje? Prawie niczego, ale to „prawie” o wszystkim stanowi. Osiągnąłeś pozór życia, ale nie wyraziłeś nadmiaru występującego z brzegów, tej rzeczy nieokreślonej, która duszą jest może i mgliście naszą ziemską powłokę opływa (...)*. [NA, 16] Tak, „prawie” czyni różnicę, a w dziedzinie sztuki – różnicę kolosalną. W brutalnej lekcji malarstwa, jaką otrzymują Porbus i Poussin, trzy rzeczy okazują się w miarę jasne. Po pierwsze: różnica między zwykłym malarstwem a prawdziwą sztuką nie mierzy się tylko stopniem opanowania warsztatu. Należy ona do innego obszaru: odpowiada dokładnie różnicy między śmiercią a życiem. Po drugie: na miano artysty nie zasługuje ten, kto może pochwalić się tym, że uchwycił podobieństwo malowanej przez siebie postaci. Artystą staje się ten, kto posiadał dar ożywiania martwego. Po trzecie: widać wyraźnie, że tak rozumiana sztuka malarska wychodzi dalece poza rzemieślniczą sprawność, staje się zajęciem z pogranicza magii, krótko mówiąc: teurgią.

Porbus nie daje jednak za wygraną; twierdzi, że wszystko, czego dokonał na płótnie, zostało zrobione zgodnie z niezbywalnymi rygorami sztuki. Skarży się przy tym, że natura jest zmienna, że istnieją takie efekty w naturze, których oddać na płótnie niepodobna. Riposta Frenhofera jest natychmiastowa i niepozostawiająca złudzeń co do jałowości takiego sposobu myślenia o zadaniach malarstwa: *Posłannictwem sztuki nie jest kopiować naturę, ale ją wyrażać! Nie jesteś nędznym kopistą, ale poetą! (...) Zadaniem naszym jest uchwycić ducha, duszę, fizjonomię rzeczy i żywych ludzi. Efekty! Efekty! Ależ to poszczególne przypadki życia, a nie samo życie. (...) Wielu malarzy święci nieświadome triumfy, nie znając*

osnowy tej sztuki. Rysujecie kobietę, ale jej nie widzicie! Ależ w ten sposób nie wdrzecie się w arkana natury. Wasza ręka odtwarza – choć wy o tym nie myślicie – model, który skopiowaliście u swoich mistrzów. Nie staracie się przeniknąć najgłębszych tajników formy, która umyka wam, a wy nie podążacie za nią wytrwale i z dostateczną miłością. Piękno jest rzeczą surową i trudną, której w ten sposób nie osiągniecie: należy oczekiwać, kiedy się pojawi, śledzić je, przyprzeć do muru, zamknąć w żelaznym uścisku i zmusić do poddania. Forma jest Proteuszem bardziej nieuchwytnym i płodniejszym w fortele niżli Proteusz z baśni, toteż dopiero po długich zmaganiach – innej drogi nie ma – pokaże wam swoje prawdziwe oblicze [NA, 15].

Te uwagi, zdaje się, stanowią *clou* wywodów Frenhofera. Malarstwo, które osiąga wymiar sztuki, niczego nie *kopiuje*, nie przenosi na płótno „takie, jakie jest”, w sposób, który by porównanie realnego z namalowanym przypominało dwie zgadzające się ze sobą strony algebraicznego równania, ale spełnia się w funkcji *wyrażania*. Co to bliżej znaczy? Rzeczownik „poezja” ma tu bez wątpienia znaczenie przenośne. Oznacza, jak można sądzić, tę szczególną zdolność przetwarzania materiału życiowego, rzeczywistości – obojętnie czymkolwiek by była – w materię dzieła, ale w taki sposób, by to, co namalowane, nie stało się prostą repliką rzeczywistego, ale wyposażone było we wspomniany wcześniej *nadmiar występujący z brzegów*. Nie jest to, przyznać trzeba, sformułowanie nazbyt precyzyjne, ale kryptonimuje chyba tę niedającą się prosto zwerbalizować niezwykłą siłę i aurę swego rodzaju nad-realności, którą emanują tylko arcydzieła, a których to jakości reszta obrazów jest pozbawiona. Na uwagę zasługują również zdania o formie. Zwłaszcza o jej niepochwytności. Uchwycenie jej, peroruje z zapalem Frenhofer, jest bardzo trudne, wymaga bowiem nie tylko zwykłego talentu i ogromnej pracy, ale i czegoś więcej: wykreowania szczególnych warunków, by mieć nadzieję na jej przyszpilenie. Jak gdyby w drodze cierplivej pracy patrzenia artysta tworzył zaledwie przestrzeń, w której forma mogłaby się dopiero ujawnić. Bo ona sama zdaje się ujawniać, objawiać, w poprzedzonych potężnym wysiłkiem, szczególnych tylko momentach, w chwilach jakiegoś błysku, intuicji, jasnowidzenia może. W religijnym języku mówiąc: w chwili łaski. A ta dana jest nielicznym. To może dlatego Frenhofer, dokonując upokarzających poprawek na płótnie Porbusa, poprawek sprawiających, że jego dzieło zaczynało z wolna „ożywać”, objaśniając mu przy tym cierpliwie, gdzie popełnił błędy, powie do niego na końcu: *Nie analizujmy tego lepiej, gdyż doprowadziłoby cię to do rozpacz*y [NA, 14]. A to chyba znaczy tyle, że wedle niego łaska widzenia została mu odmówiona, a niepospolite umiejętności, którymi bez wątpienia dysponuje, pozwalają na sprawne odwzorowywanie rzeczywistości, ale z pewnością nie na stworzenie arcydzieła. *Piękno jest rzeczą surową i trudną...*

Nie ma lepszej okazji, by sprawdzić wartość wywodów mistrza, jak odnosząc je do jego własnego dzieła. Problem jednak w tym, że obraz, który mogłby objawić pełnię jego mistrzostwa, odsłonić sekret arcydzielnosci, Frenhofer trzyma w ukryciu. Co więcej: powód, dla którego nie chce odsłonić go za żadną cenę, jest dość kuriozalny, acz zdaje się konsekwentnie wynika, do pewnego przynajmniej stopnia, ze zgłoszonych wcześniej uwag. Przypomnijmy: na jego obrazie przedstawiona jest piękna i naga kurtyzana: Catherine Lescaut. Tabuizacja obrazu bierze się z wprost wyrażonego przez malarza przekonania o istotowej tożsamo-

ści obrazu i osoby! A zatem, nie idzie o to, by ukryć przed niepowołanymi oczami sekretne arkana sztuki, nie idzie o to, by ukryć obraz, ale o to, by schować przed wzrokiem malarzy (mężczyzn przecież!) nagie ciało bliskiej kobiety:

Zrozum, że dzieło, które trzymam tam na górze pod kluczem, jest w naszej sztuce wyjątkiem. To nie płótno, ale kobieta! Kobieta, z którą płaczę, śmieję się, rozmawiam i myślę. Chciałbyś, abym porzucił nagle to szczęście, trwające od lat dziesięciu, tak jak się zrzuca opończę? Żeby nagle przestał być ojcem, kochankiem i Bogiem? Ta kobieta nie jest stworzeniem, ale tworzeniem. Niechże przyjdzie tu twój młodzieniec, dam mu obrazy Corregia, Michała Anioła, Tycjana, będę całował ślady jego stóp w pyłe odcisknięte; ale uczynić go swoim rywalem? O hańbo! Jestem bardziej kochankiem niżli malarzem. Tak, starczy mi sił, aby spalić moją „Belle-Noiseuse”, kiedy będę wydawał ostatnie tchnienie; ale dręczyć ją spojrzzeniami mężczyzny, młodego mężczyzny, malarza? Nie, nie! [NA, 28]

W szalonej bez wątpienia wizji genialnego malarza doszło do nałożenia na siebie, całkowitego stopienia realnej osoby i jej przedstawienia, fizycznego ciała i malarskiego znaku. W tej sytuacji malarz abdykuje ze swojej profesji i staje się zazdrosnym o swoją kobietę kochankiem. Jeśli tak, to widać, że w tej zabawie w chowanego nie idzie już o żadne estetyczne gry, ale całkiem zwyczajnie: o życie. Nie o płótno, a o kobietę. Nikt nie ma prawa oglądać tego nagiego ciała, bo to oznaczałoby wystawienie go na zawłaszczające i obsceniczne spojrzenie. W istocie byłoby to równoznaczne z jego sprzedaniem. Ostatecznie jednak Frenhofer – podobnie zresztą jak młody Poussin – przehandlował ciało za ciało. Tyle że w obydwu przypadkach, by tak rzec, kierunek tej transakcji był odmienny. Poussin sprzedał część swojego życia w imię sztuki, Frenhofer dokładnie odwrotnie. Zostawiając na boku ocenę tej artystycznej prostytucji, zobaczymy, jak prezentuje się *La Belle Noiseuse* w oczach spectatorów. W jakimś niezwykłym podnieceniu i afekcji – *twarz mu płonęła nadludzkim wzruszeniem, oczy iskrzyły się, dyszał, jak jakiś młodzieniec miłością pijany* [NA, 31] – Frenhofer doprowadził obu malarzy do swojego płótna: *Tak, tak! – zawołał – nie spodziewaliście się tej doskonałości! Stoicie przed kobietą, a szukacie obrazu. Jest tyle głębi w tym płótnie, powietrze jest takie prawdziwe, że nie możecie go odróżnić od otaczającej was atmosfery! Gdzież jest sztuka? Znikła, przepadła. Patrzcie, to jedynie forma dziewczyny. Czyżem nie uchwycił koloru, żywości konturu, którym wydaje się kończyć to ciało? Czyż to nie to samo zjawisko, które dostrzegamy w przedmiotach otoczonych atmosferą, jak ryby wodą? Podziwiajcie, jak te kontury odcinają się od tła! Nie zdajeż wam się, iż możecie przeciągnąć dłoń po jej plecach? Przez siedem lat studiowałem efekty, jakie skojarzenie światła z przedmiotami wywołuje. A włosy, czyż nie są w świetle skąpane?... Toć ona oddycha, jeśli się nie mylę!... Widzicie te piersi?... Ach, któż by nie padł przed nią na kolana! Ciało jej pulsuje życiem, ona zaraz wstanie, poczekajcie...* [NA, 31-32]

Nic z tego. Zachwyt starego mistrza nad swoim dziełem okazał się przedwczesny. Stojący przed malowidłem dwaj wytrawni malarze nie okazali żadnego entuzjazmu. Gorzej: obydwaj stwierdzili, że na obrazie nie ma nic! Że to, co widzą, to jedynie kompozycyjny chaos i bezładna plątanina linii tworzących *gąszcz nie do przebycia* [NA, 32], w oryginale mocniej: to *ściana farby, une muraille de peinture*¹³. Z jednym wszakże wyjątkiem. Jedynie w rogu płótna dostrzegli fragment godny najwyższej uwagi: fenomenalnie namalowaną stopę,

*un pied délicieux, un pied vivant*¹⁴ (w polskim tłumaczeniu mamy niestety: „nogę”, co, rzecz jasna, zabija cały fetyszystyczny kontekst tego fragmentu) modelki. Ten ułamek arcydzieła tkwił wszakże pośród totalnego bezładu, nieokreśloności i bezkształtu. Obydwaj, przyparci przez Frenhofera do muru, potwierdzili wstępne rozpoznanie. Ale starzec nie dawał za wygraną. To płakał nad własną niemocą, to uparcie twierdził, że *pod* tym zewnętrznym, widzialnym chaosem tkwi, dostrzegalny mimo wszystko, kobiecy kształt, emanacja *prawdziwego* piękna.

O co chodzi w tej poruszającej scenie? Kto tu naprawdę się myli? Co widać na obrazie? Czy jest ów *une muraille de peinture*, bulwersująca i wytrącająca patrzących z ich estetycznych przyzwyczajęń „ściana farby”? Nic tu nie jest pewne. Rację ma Danto, kiedy pisze, że czytając ten fragment pozostajemy w domysłach, *zastanawiając się, czy to stary malarz postradał swój rozum, czy też młodzi malarze postradali oczy?*¹⁵ I jeszcze: dlaczego Frenhofer spalił swoje płótna? Zanim spróbujemy nieco rozjaśnić te kwestie, a równocześnie odsłonić część przynajmniej z awizowanej zagadki obrazu, spójrzmy teraz na to, jak wyjściowy schemat fabularny z opowiadania Balzaka przetransponowany został na materię filmową. Zobaczymy, jakim przesunięciom poddany został tu literacki dyskurs o malarstwie.

3.

Rivette przenosi opowieść Balzaka w czasy współczesne (początek lat 90.), acz zasadniczy zarys fabuły pozostaje niezmienny. Uznany malarz, Edouard Frenhofer, pędzi wraz z rodziną dostatnie życie w swojej wiejskiej posiadłości na południu Francji. To rodzaj artystycznej emerytury, życie po życiu, już od dawna bowiem niczego poważnego nie stworzył, nie licząc kilku mało znaczących autoportretów. Zarzucił malowanie dziesięć lat wcześniej, nie kończąc (nie mogąc ukończyć? nie chcąc ukończyć?) obrazu, do którego pozowała jego żona Liz. Pewnego upalnego lata w jego domu zjawia się – przywieziony przez wziętego marszanda Balthazara Porbusa – młody malarz Nicholas wraz ze swoją dziewczyną Marianne. Nicholas jest zachwycony możliwością poznania od dawna podziwianego mistrza. Ale to nie on zostanie głównym jego dyskutantem w rozmowie o sztuce. Frenhofer jest oczarowany urodą dziewczyny, nie tylko jej zewnętrznymi przymiotami, ale również jakąś nieokreśloną siłą emanującą z niej. Wobec wyrażonej przez marszanda propozycji, że oto nadarza się wyjątkowa okazja, by dokończyć obraz, Nicholas bez pytania partnerki o zdanie wyraża zgodę w jej imieniu. Jest najwyraźniej przepełniony dumą na myśl, że to właśnie jego Marianne stanie się nową muzą Frenhofera. Innymi słowy, że będzie miał jakiś drobny udział w mającym powstać arcydziele. Frenhofer zgadza się na warunki tej osobliwej transakcji. Dowiadując się o tym, dziewczyna wpada w irytację, rozumiejąc, że dla niego sztuka znaczy więcej niż ona sama. Ostatecznie jednak godzi się pozować. Dawny projekt znowu ożywa. *Piękna złośnica* ma szansę zostać ukończona. Wybitny malarz zabiera się do pracy. Kilka następnych dni, w ciszy atelier, stary malarz i młoda modelka spędzą tylko ze sobą. Dzień po dniu, godzina po godzinie, w fizycznej męce obydwójga, Frenhofer spróbuje urzeczywistnić niemożliwe. Po dwóch dniach pozowania Nicholas wykazuje pewne oznaki zniecierpliwienia i (jednak!) zazdrości; również i Liz odczuwa wyraźny niepokój. Ale sprawy zaszły już za daleko, to już nie gracie rozgrywają swoją grę, ale



najwyraźniej zaczynają poruszać się według jej ponadjednostkowych reguł. Wszyscy główni protagoniści wyposażeni są w pewną zastanawiającą niejednoznaczność, odsłaniając stopniowo, zrazu nam nieznane, aspekty swoich osobowości. W roli jednoznacznie czarnego charakteru wystąpi tylko Porbus, znawca sztuki i wpływowy marszand, a przy tym – pewne tropy na to wskazują – były kochanek Liz. To na jego zamówienie Freno obiecał skończyć obraz i to on będzie miał pierwszeństwo w jego zakupie. Dla niego wartość obrazu mierzy się przy pomocy liczb. Dla całej reszty ów obraz ma również swoją cenę, tyle tylko, że płaci się za niego w walucie może mniej wymiernej, ale na pewno bardziej dojmującej: realnego życia.

Powiedzmy od razu: film Rivette'a jest *czym* innym niż opowiadanie Balzaka, ale też i w jakiejś części o *czym* innym. Podkreślając tę różnicę, nie idzie mi o to, że film swobodnie traktuje materię literacką, że wprowadza rozwiązania, których brak w tekście. Kładę nacisk na radykalną odmienną obydwa mediów, bowiem ta właśnie różnica, gdy idzie o zasadniczy rozkład znaczeń, okaże się bardzo istotna. To, o czym u Balzaka się tylko mówi (choć jego język ma moce kreatywne, silnie działa na wyobraźnię), u Rivette'a zostaje pokazane. U Balzaka o obrazach czytamy, u Rivette'a je widzimy (choć nie ten najważniejszy). Więcej: w filmie mamy możliwość zaobserwowania malarza przy pracy. Jak wielokrotnie i słusznie podkreślano, w żadnym innym filmie mówiącym o życiu malarza, mającym za przedmiot malarstwo, nie położono tak mocnego akcentu na sam proces malowania, na czysto fizyczny aspekt roboty malarskiej. *Piękna złośnica* to może w pierwszym rzędzie filmowy traktat nie tyle o istocie malarstwa, ile raczej o żmudnej, nieefektywnej, obfitującej w liczne błędy i potknięcia pracy nad dochodzeniem do ostatecznego wyniku artystycznego, czyli o tym, co w technicznym języku estetyki nosi nazwę „procesu twórczego”. Mniej tu „metafizyki” malowania, a znacznie więcej jego „fizyki”. Szkice, przymiarki, zmiany, powtórzenia, retusze. I wszystko raz jeszcze od początku. Tak wyglądają kolejne etapy powstawania obrazu. Niezwykłym zabiegiem reżysera jest przybliżenie tych dzie-

łań poprzez skupienie się na samej czynności malowania. Wielokrotne zbliżenia na rękę kreślącą linie na papierze, kładącą kolor na płótnie, wydobywającą z nicości pierwszy kształt. Obserwujemy dłoń malarza (w tej „roli” wystąpiła ręka artysty Bernarda Dufour, który użyczył jej Michelowi Piccoli w scenach szkicowania i malowania), która używa ołówka, węgla, piórka, pędzla wreszcie. Rzecz dzieje się w całkowitej ciszy, wzmocnionej jeszcze (tak!) dźwiękami z drugiego planu, efektami akustycznymi, których zwykle w filmie nie słysza. Chrobot piórka kreślącego po papierze, szmer ołówka, odgłos zginanej kartki czy przypinanego do deski kartonu etc. Sceny szkicowania, wstępnych studiów postaci, przekazane są w czasie nieomal rzeczywistym. Wypełniają one prawie połowę filmu. Długie ujęcia, nieliczne cięcia, zwolnione tempo, długotrwałe milczenie. Żadnego wotowania scen muzyką. Surowy obraz intymnej czynności tworzenia. Prawdziwe kino nie-akcji. Wszystko to daje wrażenie uczestnictwa w procesie powstawania obrazu. Stopniowo, krok po kroku, widz zostaje wciągnięty w filmową grę. W trakcie czterogodzinnego – miejscami hipnotycznego – spektaklu (słowo nie jest nadużyciem, film jest wyraźnie i, sądzę, świadomie steatralizowany) uczestniczymy w procesie powstawania dzieła. Zmęczenie widza oglądającego *Piękną złošnicę* wydaje się tylko nieco mniejsze niż aktorów biorących udział w przedsięwzięciu. Obserwując przez wiele minut dłoń kreślącą linie na papierze, jesteśmy bodaj w tym samym stopniu poirytowani, co i zafascynowani tą czynnością! Ale taka była świadomie poprowadzona i do końca wytrzymała strategia Rivette’a.

Akt malowania, traktowany na równi z poprzedzającymi go mozolnymi studiami portretowymi, pokazany jest w filmie jako prawdziwy proces poznawczy. Malarstwo nie jest tu w żadnej mierze dziedziną estetycznych przyjemności, ale działaniem wybitnie poznawczym. Marianne zdejmuje szlafrok, staje naga przed malarzem. Wiele czasu upłynie zanim znajdzie on jedną, wybraną pozę, która ujawni skrywane wnętrze (później spróbuje mu w tym pomóc dziewczyna). Swoją modelkę traktuje tak, jak rzeźbiarz podchodzi do formowanej gliny. Żadnych sentymentów, tylko pragnienie nadania właściwego kształtu. Frenhofer, zginając, ugniatając, nieomal łamiąc jej kończyny, pomaga znaleźć dziewczynie pozę, która będzie czymś więcej niż tylko wykwinłą cielesną dekoracją. Chodzi o znalezienie takiej pozy, która zastygnie w funkcji wyrazu. Czynności te przypominają czasem akty wyrafinowanego sadyzmu. Układanie ciała w nienaturalne dla niego figury niedwuznacznie kojarzy się z cielesnymi torturami. Malarz zadaje dziewczynie wyraźny ból, ale ona – choć początkowo z oporami – przyjmuje trudne pozy, także i te, które doprowadzą ją do fizycznego i psychicznego wyczerpania. Wszystkie te niedogodności i cielesne zmagania mają wszakże w tle jasno wytyczony cel. Jednoznacznie mówi o tym Freno, zwracając się do swojej modelki: *Złamię panią, zmuszę, żeby wyszła pani z ochronnego pancerza. Dowiem się, co się w pani kryje* ¹⁶. Trudno jaśniej wyrazić przekonanie, że prawda o człowieku nie leży na powierzchni, nie zawiera się w tym, co bezpośrednio widoczne (może lepiej: widzialne). Przeciwnie: jest *ex definitione* tym, co się skrywa, a zatem rzeczywistością, którą dopiero trzeba ujawnić. Nie pomaga w jej osiągnięciu zwyczajne rozebranie osoby, żadna „naga prawda” nie ujawni się tym sposobem. To najwyraźniej nie o to idzie: nagość nie jest tu synonimem prawdy, bo też i szata nie jest jej prostym zasłonięciem. Zresztą, długotrwałe obcowanie z nagością modelki (tak w przypadku malarza, jak i widza) unaocznia, jak łatwo i nagość

staje się ubraniem. O prawdę trzeba dobijać się wszelkimi dostępnymi artystycznie metodami. Zauważmy: na tym etapie w ogóle nie ma jeszcze mowy o sztuce, o żadnym malowaniu. Nie ma, bo na razie trzeba poczynić pewne fundamentalne poznawczo odkrycia, by samo malowanie aktu miało w ogóle jakikolwiek sens!

Prawdy o portretowanej postaci nie objawia jakaś jedna jej nadzwyczajna część, odsłania się ona bowiem w fenomenie całości: *Chcę ukazać całe ciało, a nie jego kawałki, chcę więcej, znacznie więcej. Wydobędę z pani ciała krew, ogień, lód, wyrwę i włożę w te ramy. Rozpostrę na powierzchni płótna. Dowiem się, co w pani tkwi pod gładką skórą, chcę ujrzyć to, co niewidzialne. Właściwie to nie ja tego chcę, wymaga tego obraz, linia, pociągnięcie pędzla. Nikt nie wie, czym jest linia. Czy muszę dosięgnąć nieba, żeby zrozumieć jej istotę? Właściwie, czemu nie? W malarskim spojrzeniu nie idzie o ślizganie się po powierzchni. Nie chodzi o żadną nagość, ani w ogóle o cielesną powłokę. Celem jest totalna dekompozycja (rzecz jasna: w sensie formalnym) widzianego ciała i powtórne jego złożenie, ale już w innym porządku: *Żadne tam piersi, biodra, brzuch czy pośladki... Wiry, galaktyki, przypyły i odpływy, czarne dziury, wielki chaos wszechświata, to właśnie chcę z pani wydobyć. Chcę panią rozbić w pył, rozproszyć, zobaczyć, co zostanie, gdy pani wszystko zostawi, zapomni. Proszę się nie martwić, odnajdzie to pani wszystko wychodząc, ale nie wiem, czy będzie pani tego potrzebowała*. Trzeba zatem odrzucić to, co przypadkowe, niekonieczne, a zostawić tylko esencjalną formę. Trzeba przebić się przez skorupę wyglądown, przez stateczny, bo będący wynikiem nawykowego spojrzenia pozor, odnaleźć pulsujący życiem „środek”. A następnie – ten etap jest najtrudniejszy – znaleźć stosowane narzędzia, by tę stereoskopową głębię wpisać w dwa wymiary płaskiego płótna.*

Myślenie malarza cały czas organizuje opozycja powierzchni i głębi, zewnątrz i wnętrza. Dla niego prawda bez reszty mieści się po stronie tego, co nie jest dane bezpośrednio: „głębi” i „wnętrza”. Powierzchnia kłamie. W związku z tym, jeśli obraz ma mieć walor poznawczy, to najpierw wzrok malarza musi mieć coś z detektora, a jego spojrzenie powinno być czymś na kształt roentgenowskiego prześwietlenia (*chcę ujrzyć to, co niewidzialne*). To właśnie tego rodzaju nadwrażliwe spojrzenie ma szansę ze statycznego układu wydobyć tkwiące w nim potencje, jego puls, dynamikę, emocje. Krótko mówiąc: życie. Dopiero wtedy, to co z o b a c z o n e można będzie przetransponować w inny wymiar: uczynić rzeczywistością namalowaną. Na uwagę zasługuje też spostrzeżenie Frenhofera, że malarz do pewnego tylko stopnia panuje nad kreowanym dziełem. Tworzy intencjonalnie pewną kompozycję, ale w pewnym momencie ona sama zaczyna rządzić się (*wymaga tego obraz*) swoją własną logiką. Mowa tu najprawdopodobniej o kreowanej przez malarza formie, która w pewnym momencie nabywa dziwnej autonomii i która emanuje jakimś niejasnym, niemniej absolutnie realnym imperatywem twórczym. Nie tylko nie można się jej przeciwstawiać, ale odwrotnie: trzeba poddać się tej wewnętrznej konieczności. To jest właśnie wspomniana „całość”, która z całą pewnością nie jest prostą sumą części, ale jest subtelną jakością nadbudowaną niejako nad nimi .

Wielce interesujący jest moment, kiedy Frenhofer w akcie autorefleksji odsłania przed Marianne powód, dla którego wiele lat temu podjął się pracy nad aktem Liz: *Najpierw miałem ochotę na nią samą. Później chciałem ją malować*. Ten pierwotny impuls, który każe malować, nosi nazwę pragnienia. I to właśnie ero-

tyczne u swoich źródeł pragnienie każe mu unieruchomić w obrazie ukochaną osobę, zatrzymać dla siebie jej wizerunek. Wrócimy jeszcze za chwilę do tego istotnego wątku, który tak ściśle łączy się z opowiadaniem Balzaka. W tym samym fragmencie jego wypowiedzi pojawia się też zapis gorączki twórczej, silnie zmetaforyzowany, ale chyba nie mniej przez to wiarygodny opis pracy nad dziełem: *Za pierwszym razem bardzo się bałem. Nagle wszystko się zmieniło, jakbym wpadł w wir... Oślepiiony strachem, malowałem przez dotyk. Moje palce nabierały zdolności widzenia. I same wędrowały po płótnie. Tego poszukuję. To chcę osiągnąć. Może wtedy naprawdę byłem malarzem.* Powściągliwy zazwyczaj Freno mówi o tym z wyraźną i nieskrywana fascynacją, jak o chwilach, zdaje się, nie tylko twórczego spełnienia. Więcej nawet: wspomina te chwile łaski widzenia (bo jak to inaczej nazwać?) i daru intuicyjnej pewności malowania z jawną zazdrością i nadzieją, że może właśnie teraz uda się je powtórzyć. I rzeczywiście, coś z tego niegdysiejszego porywu zdaje się powracać w pracy z Marianne. W chwili totalnego zmęczenia malarza i modelki ma miejsce między nimi taki dialog:

M: *Pan jest wstrętny.*

F: *Nie mam z tym nic wspólnego. Powiedziałem, że ja niczego nie chcę. Obraz tego żąda. Pani i ja zostaliśmy wciągnięci w wir, otchłań, pędzimy coraz szybciej, nic nie widząc, nic nie czując. Pęd powietrza nie zatyka pani uszu?*

M: *Nie mam już uszu, nie czuję ciała.*

F: *Bardzo dobrze, ja też nie. To już prawie to. Jesteśmy o krok.*

Wspomniana wcześniej sztuczność czy teatralność tych fraz nie usuwa wrażenia, że mowa tu o czymś naprawdę istotnym. Najpierw może o tym, jak ważna w procesie twórczym jest nić łącząca malarza i modelkę. Ta obserwacja byłaby zwyczajnie trywialna, gdyby nie została uzupełniona uwagą o tym tajemniczym, bliżej nieokreślonym „trzecim elemencie”, przerastającej ich rzeczywistości, w której obydwójce uczestniczą, bo to ona, zdaje się, tak naprawdę nadaje malowaniu wagę i sens. Dialog ten zdaje sprawę z tego, że nie tylko malarz jest odpowiedzialny za ostateczny kształt obrazu. Powiada on aż nazbyt dobitnie, że w trakcie dokonującego się na płótnie oczyszczania wizji dzieje się z wizerunkiem coś, co wymyka się kontroli. Jest tak, jak gdyby to obraz przejmował inicjatywę, a malarz co najwyżej może dostosować się do kierunku rozwiązań, który proponuje malowidło.

Układ malarz – modelka jest oczywiście wzorcowym wręcz wariantem relacji władzy i podporządkowania. Wydaje się, że w tym układzie modelka stoi od razu na straconej pozycji. Spojrzenie malarza (także i mężczyzny!) jest spojrzeniem „z góry”, spojrzeniem, które uprzedmiotawia. Marianne ze złością do Frenhofera: *Niech pan nie patrzy na mnie jak kot na ptaka.* Ale dziewczyna nie oddaje tak łatwo pola. Podczas wyczerpujących scen pozowania toczy się między nimi osobliwa psychomachia, walka o dominację, której celem jest poskromienie złoŹnicy. W samym malowaniu jest coś z aktu zawłaszczania, brania w posiadanie malowanego obiektu. Od początku doskonale rozumie to Liz, najważniejsza z modelek Frenhofera. Ostrzega przed tym Marianne, ale ta lekceważy jej słowa. Po pewnym czasie zaczyna zdawać sobie sprawę z tego dwuznacznego procederu Nicholas. Przy czym w jego zazdrości o dziewczynę nie ma nic z obaw o jej seksualne wykorzystanie. Jest raczej trafna intuicja, że malując Marianne, Frenhofer zabiera mu ją w znacznie głębszym sensie. Zawłaszcza ją całą, a to oznacza, że nie tylko



opanowuje jej kosmicznie piękne ciało, ale i to, co owo ciało skrywa: duchowe wnętrze. Inaczej mówiąc: wszystko, całe jej dotychczasowe życie z wszystkimi jego momentami. Jak to możliwe? W jednej z rozmów Liz przytacza obiegowe przekonanie, wedle którego w chwili, kiedy człowiek się topi, przewija mu się przed oczami film całego życia: *Czy można tak samo uchwycić całe życie na płótnie kilkoma pociągnięciami pędzla? Wydaje się nieprawdopodobne, ale Frenhofer to właśnie cały czas chce osiągnąć. Jest w tym coś bezwstydnego. Nie nagie ciało, ale to jest bezwstydne.* Malarstwo w jego rozumieniu to odzieranie modelu ze wszystkich zewnętrznych warstw w poszukiwaniu tych skrywanych przed wszystkimi cząstek. Dokopywanie się do najgłębszych pokładów intymności, czyli bezwstydu. Trudno o lepsze sformułowanie myśli, że w swym najgłębszym rdzeniu malarstwo ma funkcję obnażającą, rewelatorską. To dlatego właśnie Liz mówi, że lepiej, aby Marianne nie zobaczyła skończonego obrazu: *Frenhofer nie będzie jej oszczędzał.*

Znamienne, że podobnie jak u Balzaka, tak i w filmie Rivette'a cały czas krążymy wokół zagmatwanych związków pomiędzy sztuką i życiem. Jedno z ważniejszych pytań, jakie się w nim pojawiają, dotyczy tego, dlaczego Frenhofer zarzucił kiedyś pracę nad *Piękną złošnicą* z Liz jako modelką. Dysponujemy dwiema odpowiedziami. Malarz: *Czemu tego nie kontynuowałem? Wykończyłbym siebie, albo ją.* Modelka: *Najpierw chciał mnie malować, bo mnie kochał. Potem nie chciał mnie malować, bo nadal mnie kochał.* I dodaje: *Ty, albo obrazy – powiedział mi kiedyś.* Jeśli pierwszą wypowiedź rozumieć jedynie w kategoriach fizycznego wyniszczenia, to znacznie ciekawsza wydaje się ta druga. Mowa tu wyraźnie o tym, że między sztuką i życiem jest wyraźna dysjunkcja, nieusuwalne napięcie. Oddać się w pełni sztuce, namalować arcydziełny portret ukochanej osoby to pogrzebać w istocie przedmiot swojego podziwu i namiętności. Nic za darmo. Przy tym rozwiązaniu to, co zyskujemy po stronie sztuki, tracimy po stronie życia. Przy rozwiązaniu przeciwnym przegrywamy co prawda jako arty-

ści, ale wygrywamy w życiu. Obydwu tych celów – jeśli dobrze rozumiem tę przypowieść – nie da się zrealizować jednocześnie. Wiedząc o tym, Frenhofer właśnie dlatego przestał malować, bo bał się, że utraci Liz ostatecznie.

Ale czy przypadkiem naprawdę jej nie utracił? Fakty jednak są twarde. Od momentu, w którym zgodził się, by Marianne pozowała mu do porzuconego niegdyś obrazu, Frenhofer żyje w orbicie dwóch kobiet. I jeszcze raz to podkreślimy, najmniej idzie tu o erotyczną rywalizację. To byłoby za proste. Rzecz dotyczy sztuki. Sztuki, czyli jednak życia. Trudne do zrozumienia? Posłuchajmy fragmentu dialogu między Marianne i Frenhoferem:

M: *Dlaczego pan zrezygnował z namalowania Liz?*

F: *Co to ma za znaczenie? Liz to nie pani.*

M: *Ale to ten sam obraz chce pan namalować.*

F: *Nigdy to nie będzie ten sam obraz.*

M: *Dlaczego ja, skoro to ma być Liz? Do czego panu służę, jeśli to nie mnie chce pan namalować? Sam pan to powiedział.*

F: *To pani, a zarazem nie pani. To coś więcej, więcej niż wie pani o sobie. Jak się uda zrobić prawdziwy obraz, to będzie pani.*

M: *Nie rozumiem.*

F: *Ja też nie. Tym lepiej.*

Enigmatyczna to wymiana zdań, bez jasnej konkluzji. Frenhofer nieco ucieka od odpowiedzi, choć przyznać trzeba, że i sama materia rozważań nadzwyczaj trudna do pojęciowego przyszpilenia. Ale problem pozostaje: kto będzie na nowo namalowanym obrazie? Liz czy Marianne? Czy może ktoś trzeci, hybryda ich obu? Jaką rolę odgrywa tu młoda modelka: czy to ona jest właściwym podmiotem przedstawienia, czy może jest tylko przedmiotowym źródłem inspiracji? Czy da się bez straty zastąpić już namalowaną kobietę, z jej cechami charakterystycznymi, niepowtarzalną twarzą – innym ciałem, inną twarzą? I czy ta podmiana, zastąpienie jednej kobiety drugą, może być poznawczo i etycznie niewinne? W nerwowej wymianie zdań między Liz i Frenhoferem rzecz się nieco wyjaśnia:

L: *Od kiedy to dla jednej nieukończzonej rzeczy musisz zniszczyć inną, też nieukończoną? Dawno jej zaniechałeś, wiem, ale na płótnie była moja twarz. Lubiałam ten obraz. Musiałeś mnie zniszczyć?*

F: *Nie ciebie, Liz.*

L: *A jak to rozumieć? Zastąpiłeś mnie, zastąpiłeś moją twarz parą pośladków.*

F: *Musiałem to zrobić. Nie stworzę niczego nowego, jeśli będę nosił w sobie wspomnienie i żal. Tak czy nie? Ten gest wiele mnie kosztował.*

Liz ostrzega wcześniej Marianne, by nie pozwoliła na sportretowanie swojej twarzy. Teraz już wiemy dlaczego. Obawia się nie tylko tego, że obraz odbierze jej część życia, ale także wyraża swoją obawę przed potencjalną podmianą. W niedokończonej wersji obrazu twarz Liz rzeczywiście została na płótnie zamalowana, a obok niej umieszczony został, widziany od strony pleców, korpus Marianne. W tym momencie relacje między sztuką a życiem, obrazem a egzystencją stają na ostrzu noża. Frenhofer nie widzi w swoim gościu niczego nadzwyczajnego; sądzi, że wymazując Liz z obrazu otwiera jedynie przestrzeń dla nowego dzieła. On – rozdzielając sztukę i życie, jest przekonany, że dokonał jedynie gestu należącego do obszaru malarstwa; ona – wierząc w przenikalność przedstawienia i osoby, jest z kolei przekonana, że usuwając ją z obrazu, usunął ją też z życia. Że

zdradził ich wspólne życie dla sztuki. Symptomatyczne to materii pomieszanie. Liz jest wyraźnie przybita tym, co zobaczyła. W krótkiej wymianie zdań z mężem mówi, że już na nic nie czeka, że dla niej życie się skończyło. Powie, że kiedy widziała go śpiącego w pracowni, pomyślała, że umarł, a ona wraz z nim. W nocy wchodzi do pracowni, przygląda się w milczeniu ukończonemu dziełu Frenhofera. Po chwili bierze ze stołu pędzel i z tyłu obrazu, na drewnianej ramie napinającej płótno, wpisuje obok inskrypcji *F. 90* swój niemy komentarz: namalowany czarną farbą krzyżyk. Jak gdyby dawała tym gestem do zrozumienia, że w chwili, w której udało się Frenhoferowi na nowo ożywić obraz, w tym właśnie momencie umarł on dla niej. Zmarłych wstał może jako malarz, ale umarł jako najbliższy jej człowiek.

Ale co tak naprawdę namalował Frenhofer? Jak wygląda ostatecznie płótno, na które i protagoniści całej historii, i my, widzowie, tak długo czekaliśmy? Tego nie dowiemy się nigdy. Samo dzieło poznamy tylko z reakcji oglądających. Marianne długo, z uwagą przygląda się obrazowi, po czym wybiega gwałtownie z atelier. Reakcję Liz znamy. Jeszcze tylko młoda córka pomocy domowej, dopuszczona przez Frenhofera do konfidencji, zobaczy obraz, ale jej ocena (*jaka piękna!*) nie wyjaśnia wszystkiego. Wiele wskazuje na to, że artyście powiodło się, że w końcu namalował arcydzieło. Ale poza wspomnianymi osobami nie zobaczy go nikt. Po zakryciu obrazu zieloną materią (dyskretna aluzja do Balzaka¹⁷) zostanie on następnie zamurowany w niszy pracowni malarskiej. W jego miejsce Frenhofer namaluje inny obraz, i to on zostanie sprzedany niewiedzącemu nic o tak istotnej podmianie marszandowi. Dlaczego jednak płótno zostało ukryte przed wzrokiem postronnych? Powtarzając gest poczyniony przy okazji uwag o opowiadaniu Balzaka, przerwijmy rozważania o filmie Rivette'a w tym ekscytującym punkcie. Powróćmy raz jeszcze do tekstu, by spojrzeć na zagadkę arcydzieła, ale teraz już z tej podwójnej: literacko-filmowej perspektywy.

4.

W opowiadaniu Balzaka, jak pamiętamy, doszło finalnie do gorszącego i brzemienne w skutki *qui pro quo*. Frenhofer najpierw długo w ogóle nie dopuszcza nikogo do swojej *Pięknej złośnicy*. Później, po dopełnieniu transakcji (ciało za ciało), ustawia malarzy przed – w jego mniemaniu – skończonym arcydziełem, ci jednak reagują zdziwieniem i lekceważeniem, utrzymują, że poza chaosem nie dostrzegają na obrazie niczego. Rozważmy to raz jeszcze. Czym jest obraz dla Frenhofera? Najwyraźniej malarz jest zwolennikiem swego rodzaju magicznej wizji obrazu. Cały jego nieco obłąkany projekt jest wyraźną kontynuacją mitu Pigmaliona¹⁸. Tak jak ów grecki twórca próbował ożywić wyrzeźbioną w kamieniu dziewczynę (z niejakim sukcesem), on również, przy pomocy iluzjonistycznych sztuczek, technicznych sekretów oddawania na płótnie trójwymiarowości (*Lubom znalazł sposób, aby na płaskim płótnie oddać wypukłość i okrągłość natury* [NA, 20]), próbuje zmusić namalowane ciało do życia. Frenhofer, przedstawiając malarzom przed oczy swoją Catherine, najwyraźniej miesza porządk. Wyraźnie napomina ich, że stoją w przytomności kobiety, a nie obrazu. Tymczasem jego koledzy jakby zdają się odwracać to zalecenie i dostrzegają jedynie pokrytą splątanymi liniami powierzchnię płótna.

To pomieszanie poziomów jest dziś dla nas trudne do przyjęcia. Ale sama kwestia, którą ta konfuzja wyraża, nie jest od rzeczy. Jeśli malarstwo nie potrafi

zrealizować swojej dawno złożonej obietnicy wyrażenia rzeczywistego, jeśli nie potrafi ożywić martwego, to znaczy, że malarze nie mają takiej mocy, jaką sobie przypisują. Jaki jest tedy sens uprawiania malarstwa, skoro jedyne, na co możemy mieć nadzieję, to oglądanie płaskich, pozbawionych życia obrazów. Właśnie zdanie sobie sprawy z tego, z tej bolesnej niemocy było powodem – jak sugeruje Danto – dla którego Frenhofer spalił swoje obrazy, a następnie dokonał życia¹⁹. Nie udało mu się dokonać transformacji namalowanej kobiety w żywą osobę. Spostrzegawczy koledzy po fachu uprzytomnili mu z naddatkiem tę frustrującą okoliczność. To niepowodzenie tłumaczy także, co było powodem tego, że Catherine Lescaut przestała być w pewnym momencie jego modelką. Fakt rzeczywiste zastanawiający, a w opowiadaniu niewyjaśniony. Píše Danto: *Ona umarła, a jedynym sposobem, poprzez który mogła powrócić do życia, było malarstwo. [Frenhofer] nie mógł ukończyć dzieła, ponieważ nie mógł przywrócić jej do życia. Zobaczył swoje osiągnięcia jako inny rodzaj niepowodzenia niż to, które dostrzegli Poussin i Porbus. Po zastanowieniu można by wysnuć przypuszczenie, że dopiero wtedy, gdy wyraźnie zobaczono, że niepowodzenie Frenhofera było nie do uniknięcia ze względu na wewnętrzne ograniczenia realizmu*²⁰, wówczas modernizm gotowy był na swój debiut. W rzeczy samej, nie sposób nie dostrzec, że ściana farby, przemieszana z liniami i realistycznym fragmentem kobiecej stopy, to pierwsze prawdziwe modernistyczne dzieło!²¹

Danto obstaje za tezą, że – mimo poczucia klęski malarza, jakie daje lektura Balzaka – można mówić o *Pięknej złoŹnicy* jako arcydziele. Ale jak rozumieć to, że jest ono „nieznane”? Oczywiście, w roku 1612 nie mogło ono zostać rozpoznane jako arcydzieło modernistyczne z oczywistych względów. Nie istniało samo pojęcie, modernizm to dopiero śpiew przyszłości. W jakim zaś sensie nieznane? W takim, że tylko nieliczni mogli pojąć coś z tego, co zdołali zobaczyć. W kontekście opowiadania Balzaka arcydzieło „nieznane” znaczy więc raczej „nierozpoznane”, a więc takie, które nie mieści się w paradygmacie estetycznym epoki. Swoją śmiałością wyprzedza moment historyczny, w którym powstało. Jego czas ma dopiero nadejść. Nawet malarze tak znakomici, jak Porbus i Poussin, nie byli w stanie tego pojąć, bo arcydzieło Frenhofera wychodziło poza ich nawyki poznawcze, wypadało poza to, do czego byli przyzwyczajeni. Po prostu, nie byli przygotowani na przyjęcie dzieła²². Zdaje się, że nawet wielki Freno miał trudności w zrozumieniu tego, co sam namalował. W kontekście jego pojmowania malarstwa jako sztuki teurgicznej taki obraz musiał być ciężką pomyłką.

U Rivette’a nie dochodzi już do tak drastycznych nieporozumień czy artystycznych rozczarowań. Jesteśmy już po potopie. Pod groźbą oskarżenia o szaleństwo nikt już, zdaje się, nie oczekuje, że obraz może nagle ożyć, nikt nie miesza przedstawionego z osobą przedstawianą. A jednak sama rzeczywistość obrazu, może portretu szczególnie, wciąż pozostaje zagadkowa. Filmowy Frenhofer, jak widzieliśmy, także stara się wykraść z modelki sekret jej skrywanej głębi, a następnie swoje rozpoznanie usiłuje przenieść na płótno. Tym razem jednak rzecz nie dotyczy realnych skutków takiego gestu, mieści się całkowicie po stronie malarzkiej formy²³. Czy tak właśnie myśląc obraz, nie można jednak, w jakimś przynajmniej ograniczonym sensie, mówić o *prawdzie w malarstwie*?²⁴ O prawdzie, która nie byłaby rozumiana jako prosta (i nieziszczalna) adekwacja między obiektem a jego przedstawieniem, ale mieściła się na subtelniejszym niż mimety-

czny poziomie? Dlaczego Marianne ucieka rozpaczliwie sprzed obrazu Frenhofera? Bo zobaczyła tam siebie! Ale nie swoje lustrzane odbicie, bo to przecież doskonale zna. Zobaczyła zapisaną na płótnie jakąś bardzo realną, nieznaną wcześniej, skrywaną (przed innymi i przed sobą) część. Recenzując obraz, powie: *Zimny, nieczuły stwór, to byłam ja*. Przestraszyła się prawdy tego malarskiego roz-poznania. Dlaczego Frenhofer zamurówuje swój obraz, powtarzając w istotnym sensie gest swojego imiennika z opowiadania Balzaka? Powody z całą pewnością są tu całkiem inne niż bohatera *Nieznanego arcydzieła*. Niewykluczone, że zrozumiał, iż popełnił poważną niestosowność, zauważył, że prawda obrazu jest nazbyt okrutna dla osoby portretowanej. Albo, będąc świadom tego, jak bardzo obraz wychodzi poza konwencje estetyczne swojej epoki, zamurował go, aż nadejdzie stosowny moment, kiedy będzie można w pełni docenić jego kunszt. Sam zresztą porównuje obraz do dziecka, któremu trzeba dać czas, żeby dojrzało. Publiczności zaś pozostawia gładki, konwencjonalny akt, utrzymując ją w przekonaniu, że na nic więcej go już nie stać. Pewnie nie są to jedyne odpowiedzi na postawione wcześniej pytanie. Wielkością Rivette'a jest to, że tej – najważniejszej przecież – zagadki nie wyjaśnia do końca.

Ale co w tym kontekście może równie ważne: na pewnym piętrze interpretacyjnym *Piękna złośnica* zdaje się nie tylko filmem o malarstwie, ale także o naturze samego medium filmowego. Bez trudu może zostać odczytane jako dzieło autotematyczne. Jako studium na temat możliwości filmu w dociekaniu do „prawdy” rzeczywistości: czy film, nieuchronnie „naoczny”, utrwała tylko fizyczne wyglądy, dotyka jedynie warstwy fenomenalnej, czy też może wnikać pod skórę widzialnego? To zapewne stąd bierze się zamierzony i kontrolowany ascetyzm formalny filmu Rivette'a. Odarcie go z wszelkich estetycznych piękności, pozbawienie sztuczek narracyjnych imitujących „prawdziwe życie”. Formalna surowość i teatralizacja przekazu pozwalają przyjrzeć się nie tylko obrazowi Frenhofera, ale również naturze obrazu, w ramach którego się pojawia. Balzak i Rivette wykreowali dwa, jakże różne, arcydzieła o tworzeniu arcydzieła. Wciąż nie powiedziano o nich wszystkiego. Do ich natury wszakże należy to, że mają nam więcej do powiedzenia, niż my sami potrafimy powiedzieć o nich.

DARIUSZ CZAJA

¹ Pierwsza wersja opowiadania ukazała się w roku 1831 w piśmie „L'Artiste” (dwie części w dwóch kolejnych numerach) pod zbiorczym tytułem *Maitre Frenhofer*; w tym samym roku pojawiło się raz jeszcze z drobnymi zmianami i pod zmienionym tytułem *Catherine Lescaut, conte phantastique*. Po kolejnych retuszach, zostało opublikowanie ponownie w roku 1837 w XVII tomie zbioru *Études philosophiques* pod tytułem *Le Chef-d'œuvre inconnu*, a następnie, w roku 1846, weszło w skład *La Comédie humaine*.

² Znakomita orientacja Balzaka w problematyce malarskiej nie uszła uwadze krytyków. Wskazywano na szereg możliwych źródeł jego wiedzy, pojawiały się nazwiska takie jak Gautier czy zwłaszcza Delacroix, por. M. Gilman, *Balzac and Diderot: „Le Chef-d'œuvre inconnu”*, „PMLA” 1950, nr 4, vol. 65, s. 644.

³ D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, University of California Press, Berkley 1991, s. 10. Relacje między przedstawianiem nagości w opowiadaniu Balzaka a realnymi problemami Cezanne'a w związku z jego *Grandes Baigneuses*.

- ses śledzi J. Kear, „Frenhofer, c'est moi”: *Cézanne's Nudes and Balzac's „Le Chef-d'œuvre inconnu”*, „Cambridge Quarterly” 2006, nr 35(4), s. 345-360.
- ⁴ Balthus, *Pod prąd. Rozmowy z Constanzem Constantim*, tłum. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 146. Nawiasem mówiąc, przypomina on także w tym kontekście nazwisko Nicholas Poussina, swojego mistrza (który zresztą w fikcyjnej narracji Balzaka gra rolę zdolnego adepta) i charakteryzuje jego malarstwo. Przy tej okazji mówi o tym, że to właśnie postać Poussina stoi u początków „wspianego opowiadania” Balzaka. Podobnie też jak Poussin, *Frenhofer poszukiwał w sztuce absolutu, który powinien być celem każdego prawdziwego malarza*, tamże.
- ⁵ Miłośnicy okrągłych liczb zwrócili uwagę na fakt, że stało się to równo 100 lat po opublikowaniu *Nieznanego arcydzieła* w całości.
- ⁶ Oprócz prac, z których korzystam w niniejszym tekście, por. m.in.: J.-L. Bouget, *Balzac et le pictural*, „The Romantic Review” 1973, nr 11, s. 286-295, E. Gans, *Balzac's „Unknowable Masterpiece” and the Limits of the Classical Esthetic*, „MLN” 1975, nr 90(4), s. 504-516, H. Shillony, *En marge du „Chef-d'œuvre inconnu”: Frenhofer, Appelle et David*, „L'Année balzacienne” 1982, nr 3, s. 288-290, A. Goetz, *Frenhofer et les maîtres d'autrefois*, „L'Année balzacienne” 1994, nr 15, s. 69-89.
- ⁷ D. Knight, *From Painting to Sculpture: Balzac, Pygmalion and the Secret of Relief in „Sarrasine” and „The Unknown Masterpiece”*, „Paragraph” 2004, nr 1, vol. 27, s. 79. Uwaga ta jak widać nie przeszkodziła autorce w napisaniu jeszcze jednego analitycznego szkicu o opowiadaniu Balzaka.
- ⁸ *La Belle noiseuse (Piękna złoźnica)*, reż. Jacques Rivette, scen. Pascal Bonitzer, Christine Laurent, muz. Igor Strawiński, obsada: Michel Piccoli, Emmanuelle Béart, Jane Birkin, Marianne Denicourt i in., rok prod. 1991.
- ⁹ A. C. Danto, *Introduction*, w: H. de Balzac, „*The Unknown Masterpiece*” and „*Gambarra*”, New York Review of Books, New York 2001, s. 10.
- ¹⁰ Tamże, s. 8.
- ¹¹ Didi-Huberman zwraca uwagę, że już samo zagadkowe nazwisko bohatera Balzaka nie pozostaje bez związku z widzialnością. Przypomina, że nosi on bardzo podobne nazwisko do zmarłego ledwie kilka lat przed napisaniem *Le chef-d'œuvre inconnu* niemieckiego optyka Josepha von Fraunhofera, m. in. wynalazcy spektroskopu, por. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Les Editions de Minuit, Paris 1985, s. 35.
- ¹² H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1951, s. 13. Dalej w tekście jako NA, z podaniem numeru strony.
- ¹³ H. de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, s. 154 (korzystam z tekstu opowiadania Balzaka zamieszczonego jako aneks do studium Didi-Hubermana – *La peinture incarnée*, dz. cyt.; paginacja za tą książką).
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ A. C. Danto, dz. cyt., s. 18.
- ¹⁶ Ta wypowiedź i następne pochodzą ze ścieżki dialogowej filmu.
- ¹⁷ *Podczas gdy Poussin z kochanką rozmawiał, Frenhofer osłaniał swoją Katarzynę zieloną szarszą (...) [NA, 34]; podkr. D.C. W oryg.: une serge verte.*
- ¹⁸ W tej kwestii por. D. Knight, dz. cyt., s. 89. Didi-Huberman rozwija też wskazany w tekście inny trop mityczny: Frenhofera-Orfeusza, który podąża do *piekieł malarstwa* za swoją Eurydyką, *femme irréprochable*, Didi-Huberman, dz. cyt., s. 66-67.
- ¹⁹ A. C. Danto, dz. cyt., s. 23.
- ²⁰ Z kolei Didi-Huberman utrzymuje, że porażka Frenhofera była klęską modelu malarstwa opartego na imitacji: *dla każdego, kto zechce tropić samą rzecz w jej przedstawieniach, wszystkim, czego może oczekiwać, jest bezpościaciowość*, G. Didi-Huberman, *Confronting Image. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, transl. J. C. Goodman, Penn State Press, State College 2004, s. 234.
- ²¹ A. C. Danto, dz. cyt., s. 23.
- ²² Tamże, s. 25.
- ²³ Pojęcie formy rozumiem tu najogólniej tak, jak wyklada jego treść Wiesław Juszczak, por. W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981, s. 49-55.
- ²⁴ Świadomie przywołuję tu tytuł potężnej rozprawy Jacques'a Derridy, rezygnując (z braku miejsca) nawet ze śladowych prób odniesienia się do jej też; por. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.