

Agnieszka Gralewicz: Nenufar i mgła. Monet – Elstir – Proust

W cyklu „W poszukiwaniu straconego czasu” fikcyjny Marcel uczy się postrzegać świat z mistrzami. Na postać powieściowego malarza Elstira mogło złożyć się wielu artystów – m.in. Whistler, Vuillard, Jacques-Émile Blanche, przede wszystkim Monet. Jego pracownia staje się nowym laboratorium wszechświata, a Elstir staje się bogiem żyjącym. Dzięki fikcyjnemu impresjonistce narrator odkrywa relacje między sztuką wizualną a rzeczywistością – pisze Agnieszka Gralewicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Monet czyli o nowoczesnej percepcji świata”.

Proust sięgał po wielkich martwych – Balzaca, Baudelaire'a, Chateaubrianda. Dialogował nie z pozornymi gwiazdami, ale z „Komedią Ludzką”, „Kwiatami zła”, a nade wszystko „Pamiętnikami z za grobu”. [1] Watteau, Chardinowi, Gustawowi Moreau, Rembrandtowi, Monetowi poświęcił eseje w latach 1895-1905. W tym czasie pracował także nad przekładem „Bible d'Amiens” Johna Ruskina [2]. Jednak pierwszym żyjącym malarzem, którego wizję usiłował zrozumieć był właśnie Claude Monet [3].

Wczesna faza impresjonizmu przypadała na okres 1860-1870. Eksplozja w malarstwie Moneta w latach siedemdziesiątych nastąpiła być może dzięki ulubieńcowi Ruskina – Williamowi Turnerowi. Podważał on prawdy optyczne, ustępujące pod naporem głębokiej więzi człowieka ze

światem. Monet odarł to podejście z odwołań do religii. Laicyzując je przywrócił mu znaczenie przy ówczesnym kryzysie wartości[4]. Słynna „Impresja” (datowana na rok 1872) powstała tuż po narodzinach Prousta[5].

W 1873 roku Monet kazał zbudować łódź-pracownię. Pływał w niej po Sekwanie, by obserwować wodę zgodnie z zasadą zanurzenia[6]. Mniej więcej od 1890 roku malował cykle przedstawiające stogi, topole, katedry. Poleciał wykopać modelowy staw w Giverny i sam zasiał lilie wodne [7]. Wracał nieustraszenie do tego samego motywu i obrazował go inaczej, ponieważ obiekt nigdy nie był dla niego taki sam. W przekonaniu tego francuskiego impresjonisty akt malowania wykracza daleko poza estetykę i dotyka fundamentalnej kwestii ontologicznej – wiarygodności pozorów, stopnia realności świata. Początkowo uważał, że rzeczywistość jest wiecznym stawaniem się. Następnie jego uwagę przyciągnął fakt, że to światło tworzy rzeczywistość widzialną. To, co oświetlone, jest źródłem podobnych doznań. Fragment rzeczywistości, najskromniejszy nenufar, potrafi schwytać i odbić całe słońce[8]. Cykl nenufarów to około dwunastu płócien, w istocie jak wskazuje Sandro Sproccati:

Panorama z wody i lilii wodnych, ze światła i nieba. W tej nieskończoności woda i niebo nie mają ani początku, ani końca. Mamy wrażenie, że jesteśmy świadkami jednej z pierwszych chwil narodzin świata (...) nie jest to już kontemplacja przyrody. Teraz można by powiedzieć, że Monet wdarł się w jej wnętrze, gdzie kłębią się mgły, odbicia, widma, i badał jej tajemnicę jakby od środka. Uszanujcie dramat tego oka, które pragnie i zarazem lęka się, ale wnika dalej, w głąb[9].

Yvan-Yves Tadié twierdzi, że impresjonizm to ważny trop w drodze do odkrycia pisarskiego powołania przez Prousta. Uważa się, że istnieje napięcie między realizmem a impresjonizmem. Realisci odwołują się do obiektywnej rzeczywistości, podczas gdy impresjoniści koncentrują się na subiektywnych wrażeniach. Niemniej, wbrew utartej opinii, reakcje zaprzyjaźnionego z Proustem hrabiego Roberta de Montesquiou potwierdzały, że impresjonizm jest realizmem – Monet nie sprzeciwiał się naturze, jako że użył swojej „subiektywności” w służbie rzeczywistości[10]. Ten koncept wyjaśnia przekonanie młodego pisarza o możliwości dotknięcia i kontemplacyjnego poznania rzeczywistości. Proustowski impresjonizm jest więc realizmem metafizycznym wysublimowanym o problem percepcji. „Kolekcja Monetów markiza de Réveillon” wskazuje, że już w okresie 1895-1899 Proust przekroczył pozorną aporię „podmiot vs przedmiot”:

Życie owego miejsca, choć pozornie niezbyt urozmaicone, jest znacznie bogatsze, niżby się wydawało. Kiedy w blasku wschodzącego słońca rzeka spoczywa jeszcze w sennej mgłę, widzimy ją taką, jaką ona siebie widzi. Tu widać jeszcze rzekę, ale tam widok się kończy, tam jest nicość i mgła, za które wzrok już nie sięga (...) Podobny efekt uzyskujemy, kiedy obraz przedstawia katedrę, jej portal bowiem choć go tu nie widać, naprawdę istnieje i jest bardzo piękny. Tak samo piękne, właśnie dlatego, że ich nie widać, są pewne chwile w naszym życiu, kiedy nikt nie może się do nich zbliżyć poprzez otaczające je mgłę. Nie zdawaliśmy sobie sprawy, ile różnorodnej prawdy kryje się w życiu ulubionego przez nas miejsca.[11]

W 1907 roku 36-letni Marcel planował zwiedzić Monetowski ogród nenufarów[12]. W powstającym od 1909 roku „W poszukiwaniu straconego czasu” fikcyjny Marcel uczy się postrzegać świat z mistrzami. Na postać powieściowego malarza Elstira mogło złożyć się wielu artystów – m.in. Whistler, Vuillard, Jacques-Émile Blanche, przede wszystkim Monet[13]. Jego pracownia staje się nowym laboratorium wszechświata, a Elstir staje się bogiem żyjącym[14]. Dzięki fikcyjnemu impresjonizmowi narrator odkrywa relacje między sztuką wizualną a rzeczywistością[15].

Konstrukcja „Poszukiwania...” jest pomyślana zgodnie z regułami dobrej sztuki – prawda nie znajduje się w punkcie wyjścia, ale w punkcie dojścia. Według Vincenta Descombesa projekt Proustowski „malarstwa błędów” zmierza do poszukiwania „Prawdy”, stąd w porządku percepcji błędy poprzedzają jej odkrycie. Styl powieściowy jest więc impresjonizmem w rozumieniu Proustowskim – należy bardziej „malować” co się widzi, niż to co się wie. Korygując inicjalne błędy postępuje się na drodze poznania. Formuła „strony (*du côté de*) Dostojewskiego” zawiera wskazówkę, że należy rozpocząć od zmysłowych postrzeżeń nawet za cenę błędu. Dostojewski opisuje postaci jakimi przedstawiają się mu na danym etapie opowieści. Podobnie Elstir maluje morze takim jakim je spostrzega, choćby w iluzji optycznej wbrew faktom naukowym mieszało się nierozdzielnie z niebem. W tej Elstirskiej iluzji, odmalowanej zgodnie z porządkiem fenomenów, kryje się jednak fundamentalny symbol do odczytania – cudowna synteza żywiołów u początku czasu, stracona wraz z czasem. Zatem jedynie uważne obserwowanie rzeczywistości prowadzi do niespodziewanych konkluzji i rozwiązania zagadki istnienia zadanej do rozszyfrowania, nawet jeśli poprzez zwodliwe iluzje[16]:

I pracownia Elstira wydała mi się niby laboratorium jakiegoś nowego stworzenia świata, gdzie z chaosu, jakim są wszystkie rzeczy, które widzimy, artysta wydobył (...) falę morską miażdżącą z gniewem o piasek swoją fioletową pianę (...) pienista fala nabrały nowej godności przez fakt, że istniały nadal, mimo, że pozbawione tego, co uchodziło za ich rację bytu, ile że fala nie mogła już zmoczyć ani kurtka odziać nikogo[17].

U początku czasu Bóg stwarzał rzeczy, Elstir stwarza je ponownie. Maluje falę morską, na innym płótnie chłopca w białym drelichu. Nadaje rzeczom nową godność przez fakt, że zapewnia im wieczne trwanie. Zarazem pozbawia je użyteczności, tego co przemijalne, jedynie akcydentalne. Fali odejmuje wilgotność, a ubraniu – zdolność ich noszenia, dając im nowe istnienie i nowy cel[18].

Opisanie „obektu optycznego” wymaga gry językowej. Czy drelich, którego nie można założyć, jest jeszcze drelichem? Czy fala, która nikogo nie może zatopić, jest jeszcze falą? Te obiekty czysto optyczne zdają się dziwaczne, skoro znaczą je te same nazwy nadawane obiektom naturalnym w życiu codziennym. Odkrycie, którego dokonał Marcel w swoim poszukiwaniu prawdy, jest tego rodzaju, że powinien używać odmiennych nazw. Narrator oferuje rozwiązanie problemu języka, postawionego tak przed oczami malarza, jak i pisarza, poprzez użycie metafory[19]:

Oczywiście to co znajdowało się w jego pracowni, to były prawie wyłącznie pejzaże morskie, malowane tu, w Balbec. Ale mogłem poznać, że urok każdego z nich polegał na przetworzeniu rzeczywistości, podobnym temu co w poezji nazywa się metaforą, i że, o ile Bóg Ojciec stworzył rzeczy nazywając je, Elstir stwarzał je na nowo, odejmując im nazwę lub dając inną. Nazwy oznaczające rzeczy odpowiadają zawsze jakiemuś pojęciu intelektualnemu, które jest obce naszym prawdziwym wrażeniom i każe nam eliminować z nich wszystko, co się nie łączy z owym pojęciem[20].

Malarz występuje w „Poszukiwaniu...” jako człowiek obdarzony „spojrzeniem” – malarstwo partycypuje w Proustowskiej fenomenologii. W swoim własnym doświadczeniu Marcel nie ma najmniejszej trudności, by odnaleźć tropy spostrzeżone uprzednio przez Elstira, a następnie przeniesione na płótno. Przybywając do Balbec obserwuje z radością fenomen syntezy błękitu:

Ale dzieło Elstira było stworzone z owych rzadkich chwil, w których widzi się naturę poetycko – taką jak jest. Jedną z jego najczęstszych metafor w widokach morza, znajdujących się w tej chwili w jego pracowni, była właśnie ta, która, porównując ziemię z morzem, usuwała między nimi wszelki przedział. To właśnie porównanie, milcząco i niestrudzenie powtarzane na tym samym płótnie, dawało mu ową wielopostaciową i potężną jedność, przyczynę – nie zawsze zresztą uświadomioną – entuzjazmu, jaki w pewnych miłośnikach budziło malarstwo Elstira[21].

Wizja Elstira nie była sztucznie wykoncypowana, ale miała korzeń w doświadczeniu realnie istniejącej rzeczy. Dzięki temu zyskała charakter intersubiektywny. Marcel patrzył z radością na „sferę błękitu”, ponieważ – paradoksalnie – dzięki pouczającej wizji malarza odzyskał własne, bezzałożeniowe widzenie świata. Wytworzył się między mistrzem a uczniem rodzaj poznawczej wspólnoty ponad czasem. Bezzałożeniowość doświadczenia nie jest równoznaczna z radykalnym odcięciem od wpływu, de facto niewykonalnym. Eksperyment pozbawiania „obiektów fenomenologicznych” ich nazw, to zabieg zawieszenia przedsądów. Wycofując doktrynę „Boga-stwórcy” i „nazwy-logosu” człowiek pozostaje zdany na swoją czystą naoczność. Ta pierwotna percepcja zyskuje potwierdzenie dopiero po trudzie poszukiwań. Szczegółowe badania nieoczekiwanie naprowadzają na „poetyczność” świata, tj. jego istotową tajemniczość. Rzeczywistość okazuje się być nieodczarowana.

*największy wysiłek pisarza
polega na próbie odsłonięcia,
choćby częściowego, zasłony
brzydoty i nieistotności, które
to czynią nas obojętnymi
wobec wszechświata*

Proust, komentując twórczość Moneta w eseju z 1899 roku, twierdził, że ten pozwala odsłonić konstytutywne czynniki rzeczywistości, wydobywa

wygnanych bogów skrytych w ziemi, przedstawia niebiańskie pastwiska, do których tęsknimy, ma odwagę szukać prawdy i piękna, by pokazywać je zaleknionemu światu[22]. We wstępie do przekładu „Sezamu i Lili” z 1906 roku przywołał mgliste katedry Moneta. Wskazał, że mgła, którą chcą przebić nasze spragnione oczy, jest

ostatnim słowem sztuki malarskiej. Natomiast największy wysiłek pisarza polega na próbie odsłonięcia, choćby częściowego, zasłony brzydoty i nieistotności, które to czynią nas obojętnymi wobec wszechświata[23]. Ale o czym nie można już mówić, o tym trzeba milczeć. Dlatego obiekt fenomenologiczny w „Poszukiwaniu...” zyskuje nową godność – jest pośrednikiem między widzialnym a niewidzialnym. Subiektywizm poznawczy narratora zostaje przekroczony, ponieważ następuje paradoksalny powrót do obiektu i jego odzyskanie w najmocniejszej bytowej formule, tj. istot rzeczy. Zadziwiająca tożsamość rzeczy mimo ich zmienności, zarazem zagadkowe ich piękno i harmonia chwymane w momentach kontemplatywnych, odsyłają do świata idei – niematerialnego, niezmiennego, wiecznego, skrytego jednak nieuchronnie za zasłoną widzialnego świata.

Według autora „Impresji” tym tajemniczym źródłem świata widzialnego mogło być światło, które niestrudzenie badał. Proust jako metafizyk, posługując się metaforą światła wdzierającego się do katedry wszechświata, idzie dalej. Przekracza ten Monetowski fizykalizm – zatrzymuje się w swoich poszukiwaniach Prawdy dopiero na granicy poznawczych możliwości zmysłów i intelektu. W powieści dyskretnie wyraża intuicję istnienia „świata całkowicie odmiennego niż nasz”, do którego „wszelka głęboka praca inteligencji nas zbliża, a które są niewidzialne jedynie – a i to pytanie! – głupcom[24]”. Dlatego też Elstir przekracza Moneta.

Agnieszka Gralewicz

Warszawa, dnia 25 listopada 2021 r.

[1] Wprowadzenie J.Y. Tadié, M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Paris 1987, s. X-XI.

[2] We wstępie do przekładu Proust przywołuje obrazy katedr Moneta, wskazując, że nie są jedynie pięknem do odczucia, ale księgą do zrozumienia. J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, tłum. M. Proust, Paris 1904, s. 32-33.

[3] Por. H. O. Borowitz, *The Rembrandt and Monet of Marcel Proust*, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art , 2 (1983) 70, s. 73, s. 79.

[4] S. Sproccati, *Claude Monet. Życie i twórczość*, tłum. D. Urbańska, Warszawa 2003 (wyd. Arkady), s. 21.

[5] Tamże, s. 100.

[6] Tamże, s. 22.

[7] Tamże, s. 31.

[8] Tamże, ze wstępu Jacquesa Busse'a , s. 7.

[9] Tamże, s. 31.

[10] J.Y Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, t. I, Paris 1996 (2016), s. 473-474.

[11] M. Proust, *Jan Santeuil*, tłum. P. Hertz, Bydgoszcz 1994, s. 464.

[12] G.D. Painter, *Marcel Proust*, tłum. A. Frybesowa, t. II, Warszawa 1972, s. 117

[13] G.D. Painter, *Marcel Proust*, tłum. A. Frybesowa, t. II, Warszawa 1972, s. 114

[14] J.P. Enthoven, R. Enthoven, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris 2019, s. 218.

[15] J.Y Tadié, *Marcel Proust*. dz. cyt., s. 545.

[16] V. Descombes, *Proust: philosophie du roman*, Paris 1987, s. 259.

[17] M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2014, s. 439. Por. tłumaczenie M. Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, tłum. W. Brzozowski, Łódź, s. 428.

[18] V. Descombes, *Proust: philosophie du roman*, dz. cyt., s. 279.

[19] Tamże, s. 280-281.

[20] M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 440.

[21] M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 440.

[22] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris 1971, s. 675-677. W przekładzie cyt. za H. O. Borowitz, *The Rembrandt and Monet...* dz. cyt., s. 80: "if one knows how to look at them steadily (...) important constituents of reality are unveiled (...) to draw out the truth and beauty of a place we must know that they are there to be drawn out, that gods are everywhere latent in its soil. Apart from those places where, on some high and holy day, we ourselves have been granted a revelation, we can only pray on consecrated ground. Certainly it is not a vain idolatry for Monet or Corot that will do our loving for us. We shall love ourselves. But on the threshold of love we are bashful. There has to be someone who will say to us. Here is what you may love; love it. And then we love. Monet's pictures show us the magic vein in Argenteuil, in Vetheuil, in Epte, in Giverny. So we set off for these holy lands. They show us the heavenly pasturage our imagination can find in things less localized, islet-dotted rivers during those motionless hours of afternoon when the river is blue and white with sky and clouds, and green with trees

and lawns, and pink with sunbeams already sloping on tree trunk.
(...)The pictures make us adore a field, a sky, a beach, a river, as though these were shrines which we long to visit.”

[23] J. Ruskin, *Sésame et les lys*, tłum. M. Proust, Paris 1906, s. 34, ze wstępu Marcela Prousta: «Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c’est le dernier mot de l’art du peintre. Le suprême effort de l’écrivain comme de l’artiste n’aboutit qu’à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d’insignifiance qui nous laisse incurieux devant l’univers».

[24] M. Proust, *Uwięziona*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2015, s. 190-191.

Dr Agnieszka Gralewicz – doktor filozofii, autorka pracy „*W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta jako traktat filozoficzny”.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030

